

Les textes liminaires

**Textes recueillis par
Patrick Marot**



I

**De l'Antiquité
à la fin de la période classique**



Andrea Del Lungo

AUTOUR DE(S) *SEUILS*
QUELQUES PISTES
POUR L'ÉTUDE DU PARATEXTE
APRÈS GENETTE

Deux décennies se sont déjà écoulées depuis la parution de *Seuils*, de Gérard Genette, ouvrage qui constitue une référence incontournable dans le domaine critique, peut-être encore davantage que ne le sont d'autres travaux du même auteur. Presque régulièrement – ou obligatoirement – cité dès que n'importe quel critique aborde l'étude d'un titre, d'une préface ou d'un autre élément du paratexte, le livre de Genette me paraît cependant avoir été peu « discuté » ; en tout cas, il n'a pas donné lieu à un débat critique comparable à celui engendré, dix ans auparavant, par la publication de *Figures III*, qui fournit deux suites remarquables : *Nouveau discours du récit* – lui-même suivi d'un « Nouveau nouveau discours du récit », présenté comme discussion avec Dorrit Cohn – et, plus récemment, *Métalepse*.

Comment expliquer ce « silence » critique ? S'agirait-il de l'effet d'une époque où l'on observe une certaine déliquescence du débat, notamment dans le domaine théorique ? ou serait-ce l'effet d'une crainte éprouvée par le critique devant un ouvrage fondateur, qui semble parfois viser à l'exhaustivité ? Toujours est-il que même la terminologie que propose Genette est entrée d'emblée dans le langage des universitaires, des étudiants et des lycéens, alors que le « paratexte » – premier d'une longue série

André Del Lungo, université de Toulouse-Le Mirail.

de néologismes heureux – se présente comme un objet fuyant, selon l’aveu de l’auteur; et qu’il constitue une notion délicate et sujette à caution que je voudrais ici discuter, en essayant à la fois de rendre compte de cet ouvrage monumental, et de définir quelques perspectives encore à explorer.

Commençons alors par le commencement: *Seuils* paraît en 1987, marquant le passage, dans l’œuvre critique de Genette, de la poétique à l’esthétique: passage qui se trouvera inversé quinze ans plus tard, par un retour de l’auteur à ses amours d’antan dans ses œuvres récentes. Le titre, au-delà de sa coquetterie – *Seuils* est bien entendu publié aux éditions du Seuil, et correspond au goût du critique pour les titres qui tiennent en un seul mot et qui se passent d’article – indique parfaitement son objet: l’étude d’un espace textuel qui «entoure» le texte lui-même à son début et à sa fin, d’une frange sans limites exactes qui assure une fonction de passage du hors-texte au texte et vice versa. La métaphore spatiale du seuil, en tant qu’espace ouvert des deux côtés et présupposant une «zone» de passage, se révèle sans doute plus pertinente pour décrire ce nouvel objet d’étude que celle de la frontière, jusqu’alors utilisée par la critique d’inspiration formaliste, qui évoque l’idée d’une *séparation*, à laquelle Genette substitue l’idée d’une *transition*².

De ce point de vue, l’une des nouveautés de cet ouvrage consiste précisément à supposer l’existence d’un espace-seuil non seulement pour les deux frontières de l’œuvre, début et fin, mais aussi pour l’*autour* ou les *interstices*, par une véritable mise en question de la linéarité du texte littéraire. Cependant, un tel choix s’expose au risque d’une certaine indétermination spatiale du paratexte, notamment en ce qui concerne l’épitéxte³: non plus défini par un *lieu* (l’espace du livre), ce dernier tend parfois

2. Il paraît ainsi évident que l’objet dont traite Genette dans cet ouvrage serait exactement le même que celui de notre recherche sur les textes liminaires. L’étymologie le confirme: *limen*, racine latine du mot français, signifie *seuil*; cependant, l’adjectif qui en dérive, «liminaire», attesté depuis le XVI^e siècle, réfère notamment au commencement – d’une œuvre, d’un livre, d’un discours. Qu’est-ce que donc un texte liminaire? est-ce le même objet que le paratexte? ou correspond-il plutôt à ce que Genette appelle «péritexte»? Autant de questions auxquelles j’essayerai d’apporter quelques éléments de réponse dans cet article.
3. Rappelons le partage que le critique établit à l’intérieur du paratexte: le «péritexte» comprend les éléments qui se trouvent «dans l’espace même du volume», et auxquels est consacré l’essentiel de l’ouvrage; l’«épitéxte» regroupe «tous les messages qui se situent, au moins à l’origine, à l’extérieur du livre» (interviews, entretiens, correspondances, journaux intimes et autres). Cf. G. Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, collection

à se confondre avec une *forme*, celle du commentaire – auctorial, bien entendu.

Le parcours proposé dans ces pages, qui mènera précisément à discuter de ce dernier problème en conclusion, s'articulera en trois points : d'abord, une description des enjeux, des objets d'étude, des approches et des acquis de l'ouvrage de Genette ; ensuite, la définition de quelques problématiques qui constituent autant de difficultés, dont la critique est parfaitement conscient, dans l'étude de cet objet fuyant qu'est le paratexte ; enfin, dans une dernière partie consacrée au « discours » du paratexte, l'esquisse de quelques pistes pour un travail qui, en perspective herméneutique, viserait à observer la relation signifiante du paratexte au texte, en déplaçant le regard critique sur notre objet. Deux exemples, peu connus, seront évoqués dans cette partie finale : deux fragments autographes du jeune Balzac, et le préface de la nouvelle *Le Lorgnon*, de Delphine de Girardin.

« Attention au paratexte ! »

Jouant sur le paratexte même de cet ouvrage sur le paratexte, le prière d'insérer de *Seuil* (la « quatrième de couverture ») se termine par ce slogan qui résume l'importance d'un objet d'analyse non pas nouveau – il suffit de songer aux nombreuses études sur les titres ou les préfaces citées dans l'œuvre –, mais que Genette définit au moyen d'un néologisme heureux : le *paratexte* est ainsi conçu comme une « frange » qui accompagne le texte « pour le *présenter*, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le *rendre présent*, pour assurer sa présence au monde, sa réception et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre » (p. 7). Le préfixe *para-* ne désigne donc pas simplement ce qui est « à côté », mais aussi ce qui se trouve des deux côtés d'une frontière, voire la frontière même envisagée ici en tant qu'espace de passage, en tant que *seuil*, « zone indéfinie entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte), ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte), lisière, ou, comme disait Philippe Lejeune, frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture » (p. 8).

« Poétique », 1987, p. 10-11. Les références à cet ouvrage seront désormais intégrées au texte, entre parenthèses.

Ce qui définit le paratexte est donc une intention et une responsabilité de l'auteur, point problématique sur lequel nous reviendrons. Genette l'affirme dès l'introduction : « Cette frange, toujours porteuse d'un commentaire auctorial, ou plus ou moins légitimé par l'auteur, constitue, entre texte et hors-texte, une zone non seulement de transition, mais de *transaction* : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente – plus pertinente, s'entend, aux yeux de l'auteur et de ses alliés » (p. 8). Et, dans la suite de l'introduction, le critique annonce aussi son questionnement, son schéma d'analyse qui préfigure pour chaque élément du paratexte l'étude de cinq aspects : les caractéristiques spatiales (« où »), ou la question de l'emplacement du paratexte ; les caractéristiques temporelles (« quand »), liées à l'apparition de celui-ci ; les caractéristiques substantielles (« comment »), qui portent sur son mode d'existence ; les caractéristiques pragmatiques (« de qui, à qui »), focalisées sur l'instance de communication ; et enfin, les caractéristiques fonctionnelles, qui répondent à la question cruciale de l'utilité du paratexte, au sens large : « Pour quoi faire ? »

Or, du point de vue de l'approche critique, il est évident que ce nouvel objet d'étude entraîne l'auteur hors du domaine de la narratologie. Mais Genette n'abandonne pas pour autant sa posture de poéticien : d'une part, par l'analyse fonctionnelle que l'on vient d'évoquer, à partir notamment de la fonction programmatique du paratexte d'orienter la lecture, de déterminer le genre, bref de sceller un pacte de réception ; d'autre part, en raison de la visée typologique de cet ouvrage, qui constitue un essai de définition synchronique des éléments paratextuels. Cependant, deux autres aspects infléchissent la lecture, en multipliant les points de vue critiques sur l'objet. D'abord, une approche historique – dont l'auteur à vrai dire se défend – parfaitement lisible dans la volonté de retracer l'histoire et l'évolution de chaque élément du paratexte, ce qui complique la nature par définition synchronique, voire achronique de la typologie. Ensuite, une attention très marquée pour l'analyse des instances de la communication paratextuelle, qui vise à en définir les actants, avec des résultats de pertinence inégale selon le statut de l'élément étudié : l'analyse se révèle extrêmement raffinée en ce qui concerne, par exemple, la préface (élément du paratexte qui occupe à lui seul environ un tiers de l'ouvrage), alors que dans d'autres cas elle ne peut que déboucher sur des

évidences massives, dont l'auteur a pleine conscience : ainsi, le titre ou l'interview d'auteur s'adressent au « public »...

Cette dernière approche à l'objet d'étude implique deux conséquences majeures. La première est l'importance de l'analyse *pragmatique* du paratexte, ce dernier étant conçu comme un « message intentionnel et persuasif » (p. 363) qui vise à produire un effet. Genette insiste souvent sur ce point capital, notamment dans les dernières pages de l'ouvrage qui résumant les caractéristiques communes à tous les éléments paratextuels étudiés, en dépit de leurs différences : le paratexte constitue moins un *objet* – car il est précisément trop varié – qu'un *effet*. Tel est le sens de la réflexion que le critique nous livre en conclusion ; soulignant l'importance essentielle du caractère fonctionnel du paratexte, Genette affirme que celui-ci « a pour principal enjeu d'assurer au texte un sort conforme au dessein de l'auteur » (p. 374) ; ou encore, que « la justesse du point de vue auctorial est le credo implicite et l'idéologie spontanée du paratexte » (p. 375) ; et enfin, que « l'action du paratexte est bien souvent de l'ordre de l'influence, voire de la manipulation, subie de manière inconsciente » (p. 376). Bref, l'idée qui se dégage de cette réflexion, et sur laquelle nous reviendrons, est qu'il existerait donc un « bon » paratexte, capable de transmettre un message auctorial sans « faire écran », et en se faisant en quelque sorte oublier : « L'un des gages d'efficacité du paratexte est sans doute sa transparence » (p. 291), affirme Genette, et le principal obstacle à son efficacité « ne tient généralement pas à une mauvaise entente de ses fins, mais plutôt à un effet pervers [...] : comme tous les relais, le paratexte tend parfois à déborder sa fonction et à se constituer en écran, et dès lors à jouer sa partie au détriment de celle de son texte » (p. 376).

La deuxième conséquence de l'étude pragmatique consiste à concevoir le paratexte comme l'aspect *public* de l'œuvre, en ce qu'il est lié à sa publication. Ceci implique une prise en compte du contexte de réception de l'œuvre même – de fait, Genette transgresse ici un véritable tabou de la critique d'inspiration structuraliste –, ainsi qu'une étude des pratiques éditoriales, qui ont une influence majeure sur le paratexte, relevant non seulement de l'aspect public, mais aussi de l'aspect commercial. La lecture s'infléchit donc du côté de la sociologie de la littérature, pour nous montrer, au fond, que cette communication entre auteur et lecteur est constamment médiatisée par les supports (le livre même, d'abord), par des stratégies d'ordre éditorial, commercial ou publicitaire, ou par la présence inéluctable d'un

tiers (ce *terzo incomodo* qu'est l'éditeur) ; ce qui complique l'idée de responsabilité auctoriale qui définit le paratexte même... Car l'auteur, bien entendu, n'est jamais seul, et de cet axiome découle toute la difficulté de définition de sa responsabilité, voire de sa voix ; du coup, l'étude ne pourra que porter, comme l'avoue Genette, « sur le versant le plus socialisé de la pratique littéraire (l'organisation de son rapport au public) », et « tourner parfois inévitablement à quelque chose comme un essai sur les mœurs et les institutions de la République des Lettres » (p. 18). Retenons cette expression, « quelque chose comme », en guise de confession d'une difficulté de définition que le critique affronte avec le brio et la finesse habituels, et qui nous permet de discuter encore aujourd'hui, vingt ans après, de son ouvrage.

Qu'est-ce que le paratexte ? Quelques problématiques

La question centrale et toujours ouverte concerne le caractère extrêmement fuyant de cet objet d'étude qui au fond n'en est pas un, à en croire l'auteur même de *Seuil* qui avoue volontiers, voire revendique, telle indéfinition. Cette question pourrait à mon avis se résumer en quatre points qui constituent autant de pistes et d'interrogations pour notre travail.

1) le *statut transitoire* du paratexte, qui relève non seulement de sa position de passage, mais aussi de son mode d'existence même. Contrairement au texte, qui est relativement figé – à quelques exceptions près –, le paratexte peut varier profondément d'une édition à l'autre : que l'on songe à l'aspect matériel du volume, aux images de couverture, à la disparition des préfaces auctoriales (le cas de *La Comédie humaine*, lors de l'édition Furne, est de ce point de vue exemplaire) souvent réimprimées ultérieurement dans les éditions savantes, et même au changement des titres (le grand poème de Dante s'intitulait simplement *La Comédie*, « divine » étant un ajout postérieur dû au zèle catholique de ses premiers exégètes). Le caractère essentiellement non figé du paratexte implique que celui-ci n'engage pas uniquement la responsabilité de l'auteur ou de l'éditeur, mais aussi de la *critique* qui y trouve l'espace privilégié d'un jugement, et souvent d'un jugement de valeur qui consacre l'œuvre et la monumentalise, de manière posthume ou, parfois, anthume ; et cette médiation ultérieure complique davantage le statut et le sens du paratexte.

2) *l'ampleur spatio-temporelle* variable du paratexte. Du point de vue spatial, la question est d'une évidence massive, l'ampleur de la zone paratextuelle restant indéfinie en termes absolus, et la présence de plusieurs éléments du paratexte n'étant pas obligatoire. Dans notre travail, il s'agira d'ailleurs moins de tracer des frontières que d'analyser cette mise en espace qui s'effectue entre deux formes extrêmes : l'absence de paratexte, qui a la fonction d'exhiber la frontière du texte et en quelque sorte de gommer le passage ; et le foisonnement paratextuel qui brouille les frontières et médiatise le passage. Plus délicat est l'aspect temporel du paratexte qui, selon Genette, s'étale non seulement après, en aval du texte, mais aussi en amont ; ainsi, ce que le critique appelle épitexte comprend aussi des phases génétiques, et notamment tout ce qui est de l'ordre du commentaire auctorial pendant la genèse de l'œuvre. Bref, il faudrait se demander si ce que l'on appelle avant-texte fait aussi partie du paratexte, au risque d'une certaine dilution de cette dernière notion.

3) *la relation du paratexte au texte*, notamment en ce qui concerne le genre de celui-ci. En effet, le paratexte – et notamment le péri-texte – n'a pas le même statut ni les mêmes fonctions selon les différents genres littéraires, alors que Genette, suivant une visée typologique, le considère le plus souvent comme un objet unitaire, quitte à retracer des différences dans les parties le plus « historicisées » de son ouvrage. Il est en tout cas évident, pour ne citer qu'un exemple, que le régime fictionnel propre au roman implique un paratexte autre que celui du poème, et notamment du recueil de poèmes : dans le premier cas, une séparation s'effectue entre la voix de l'auteur et celle du narrateur (sauf dans certaines formes d'autobiographie), alors que dans le recueil poétique la voix peut se révéler la même, incarnée dans la figure du Poète à laquelle on attribue aussi bien le poème liminaire (par exemple « Nox » dans *Les Châtiments*, précédé d'ailleurs d'« Au moment de rentrer en France » depuis l'édition de 1870, ou « Au lecteur » dans *Les Fleurs du mal*) que l'ensemble des poèmes du recueil. De ce point de vue, il faudrait aussi songer à la spécificité de l'essai, genre littéraire qui comporte des formes particulières de paratexte, telles que la bibliographie ou les index.

4) *la difficulté de la théorisation* au sujet du paratexte. L'ouvrage de Genette expose une volonté théorique dans la mesure où il vise à une quête d'universaux, c'est-à-dire de fonctions constantes ou transversales, sur un objet varié et fuyant ; mais l'impression est précisément que la théorie se dilue

devant un tel objet. Ce livre ne présente en effet aucune analyse ponctuelle, mais dresse en revanche un corpus de références énorme et à peu près exhaustif, en ce qu'il intègre constamment exemples et contre-exemples; il se donne ainsi à lire comme une promenade à travers les époques et les différents emplois du paratexte au cours de laquelle la visée théorique s'estompe au profit d'un aspect savant, d'un plaisir presque philologique qui s'exprime notamment à propos des éléments mineurs du paratexte.

Cette impression cache en réalité un choix de principe: dans l'ouvrage de Genette, le paratexte n'est jamais envisagé en relation au texte qu'il entoure – d'où l'absence d'analyses ponctuelles –, mais comme objet *autonome* dont il s'agit d'analyser l'effet produit en termes de communication et de pragmatique. Voici une brèche dans laquelle une nouvelle perspective de travail peut s'ouvrir, afin d'analyser l'articulation *herméneutique* du paratexte et du texte. En effet, l'analyse du «sens» du paratexte par rapport à l'objet de son discours est envisagée par Genette en termes de direction (la fonction prioritaire du paratexte étant d'orienter la lecture) plutôt qu'en termes de signification; or, la question qui mérite d'être étudiée est précisément d'observer comment le paratexte mobilise un sens, des savoirs et des formes que le texte peut confirmer, développer, mais ainsi déplacer, voire infirmer. Il suffit de penser, pour ne citer qu'un exemple bien connu, à ces deux «vérité éternelles» – la Monarchie et la Religion – que Balzac prétendait défendre dans l'«Avant-propos» de *La Comédie humaine*, et à la relation problématique qu'une telle affirmation implique, sur le plan idéologique, avec l'œuvre elle-même.

Le «discours» du paratexte, entre vérité et leurre

Un dernier problème majeur concerne ce que j'appellerais le régime discursif, voire le principe *essentiel* du paratexte. Genette, nous l'avons rappelé, part du présupposé de la responsabilité auctoriale comme garantie d'une sorte de «bonne foi» du paratexte même; et d'ailleurs, à propos de l'instance préfacielle – là où, précisément, les actants de la communication se compliquent –, il affirme que la présence de destinataires qualifiés de «fictifs» ou d'«apocryphes» peut sembler contraire «au principe général, qui veut que l'on prenne le paratexte au mot et à la lettre, toute incrédulité, voire toute aptitude herméneutique suspendues,

et qu'on le tienne pour tel qu'il se donne» (168). Avec toutes les nuances et les exceptions que le critique même évoque à ce principe général, il est néanmoins clair que le paratexte est à considérer, selon l'auteur de *Seuils*, comme un texte intentionnel et persuasif, dont les écarts (l'ironie, par exemple) sont à ramener à ce principe, et confirment en quelque sorte la règle.

Or, si le paratexte demeure de toute évidence le lieu d'affirmation d'une parole auctoriale, il est aussi possible de le considérer comme l'espace d'une inévitable «double entente», qui fait que chaque élément peut être pris «au mot et à la lettre», mais aussi au figuré et à l'envers: le paratexte implique, je dirais par essence, une *lecture du soupçon*⁴. Ceci est flagrant en régime fictionnel, comme conséquence du partage, que dresse le paratexte même, entre auteur et narrateur. Cet espace du seuil relève en effet de ce «paradoxe du menteur» qu'évoquait Pierre Bayard à propos du péri-texte liminaire des *Liaisons dangereuses*⁵, et qui est constitutif de la fiction: si le narrateur d'un roman affirme, au début du texte, que tout est vrai (comme c'est le cas dans *Le Père Goriot*), le lecteur décode que tout est faux, car il s'agit d'une histoire imaginaire, et du coup *y croit*; si l'auteur, ou l'éditeur, ou le rédacteur, prétendent la même chose dans l'espace du paratexte (il s'agit bien entendu du *topos* du manuscrit retrouvé), on n'y croit pas. Car le discours du paratexte est sujet à caution en ce qu'il constitue l'espace par excellence du leurre de la parole, comme le savent bien les écrivains: Proust ne parlait-il pas du «langage insincère des préfaces et des dédicaces⁶»? Et les lecteurs aussi le savent sans doute très bien: le paratexte implique une attitude de réception par laquelle le destinataire soupçonne que les véritables raisons du discours paratextuel sont *autres* que les raisons apparentes.

Bref, le paratexte semble trop exhibé et trop codé pour être *vrai*: il s'agit d'un espace de feintes, d'esquives, de dérobades de l'auteur, dont le sens ultime reste souvent *indécidable*, à l'exemple du paratexte double des *Liaisons dangereuses*, qui ne cesse de se contredire (entre l'«Avertissement de l'éditeur» et

-
4. Genette évoque, bien entendu, les aspects contradictoires du paratexte (voir notamment p. 202), ainsi que l'hypocrisie dont celui-ci peut faire preuve (p. 214), sans cependant trop y insister.
 5. Voir à ce propos l'analyse de Pierre Bayard dans *Le paradoxe du menteur. Sur Laclos*, Paris, Éditions de Minuit, 1993.
 6. M. Proust, «Le Temps retrouvé», dans *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», sous la direction de J.-Y. Tadié, t. IV, p. 489.

la «Préface du rédacteur») mettant en crise toute possible vérité du discours⁷. Ou encore, c'est un lieu conventionnel où l'auteur essaie de déjouer, ou de jouer avec, le caractère conventionnel même. Car la conscience de l'aspect codé du paratexte est aiguë chez les écrivains, et ce à toute époque, je crois ; conscience qui implique une conception double du paratexte comme espace de persuasion et d'affirmation, certes, mais aussi de leurre et de déni, le renversement des facteurs pouvant évidemment passer par l'ironie.

J'évoquerai à ce propos deux exemples peu connus qui ont le mérite d'être parmi les rares cas significatifs que Genette ne cite pas dans son ouvrage, et qui montrent précisément cette conception du paratexte comme lieu d'un repli réflexif – du méta-paratexte, serait-on tentés de dire –, voire d'une négation ludique pleinement consciente, par le biais de l'ironie. Le premier exemple consiste en deux fragments manuscrits du jeune Balzac, que les éditeurs des *Ceuvres diverses* de la «Bibliothèque de la Pléiade» réunissent sous le titre apocryphe «De l'usage des préfaces», et qui remontent à l'époque où l'auteur entamait ses premières tentatives romanesques⁸. Le premier fragment se présente sous la forme d'un acte notarial :

Chapitre premier

Entre le public, *d'une part* et les auteurs *d'autre part*, a été fait et convenu ce qui suit :

Article premier

L'usage constant des auteurs sera de clouer des préfaces au commencement de tous leurs livres.

Article 2

L'usage constant du public sera de ne pas les lire, et de les regarder comme nulles et non avenues⁹.

-
7. Cf. P. Bayard, *Le paradoxe du menteur*, *op. cit.*, p. 23-26 ; sur ce point, je me permets de renvoyer à mon ouvrage *L'incipit romanesque*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Poétique», 2003, p. 59-61.
8. Le premier texte est un manuscrit autographe, le second est une copie certifiée authentique par Champfleury : ils sont conservés dans deux dossiers différents de la collection Lovenjoul, à l'Institut Si l'on en croit les éditeurs des *Ceuvres diverses*, Roland Chollet et René Guise, ces deux fragments, non datés, sont certainement antérieurs à 1825, et révèlent d'ailleurs quelques analogies avec la Préface de *L'Héritière de Birague*, roman publié en 1822.
9. H. de Balzac, «De l'usage des préfaces», dans *Ceuvres diverses*, édition publiée sous la direction de P.-G. Castex, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1990, t. I, p. 1100-1101.

Suit une brève réflexion sur l'impossibilité, pour les auteurs, de faire lire leurs préfaces et, en guise de conclusion, l'ingénieux moyen trouvé par le jeune écrivain :

– Le public, me suis-je dit, s'est probablement ennuyé de voir les préfaces au commencement d'un ouvrage. Alors je puis rejeter la mienne à la fin. Si cela ne réussit pas, je glisserai une préface au milieu, et je suis sûr alors de mettre au moins les femmes de mon parti¹⁰!

Le jeune Balzac est manifestement déjà nourri de la lecture de Sterne, car c'est bien Tristram Shandy qui intègre la préface en plein milieu de son histoire. Et l'aspect ludique de la réflexion semble la meilleure preuve d'une conscience « professionnelle » de la part du futur écrivain, à tel point que ce discours ironique pourrait être pris au pied de la lettre : Balzac se préoccupe *effectivement* de l'inefficacité des préfaces... ou de leur utilité strictement et bassement matérielle, afin de remplir les pages d'un volume. Tel est le sens du second fragment qui se présente, avec le même style que le précédent, comme une liste d'éléments paratextuels calculés en nombre de pages, à partir de la préface :

Tout homme qui n'est pas aveuglé par l'esprit de parti reconnaîtra qu'un auteur a le droit de mettre une préface à son ouvrage. Or, une préface a communément 20 à 30 pages, ci . . . 25 pages¹¹.

Suivent un avant-propos, des « considérations sur les contes orientaux et les mœurs indoues », une dédicace (faite à genoux et qui n'aurait « que 5 pages parce que cette position est fatigante », précise Balzac), un avis de l'éditeur, un avertissement, deux gravures, l'explication des dites gravures, et des notes, pour un total de 123 pages. Le jeune Balzac se montre, par-delà l'ironie, déjà soucieux et en partie hanté par les contraintes matérielles du livre ; et surtout, son discours peut encore une fois être pris au sérieux, comme dénonciation d'une sorte de *déévaluation* du paratexte et du commentaire auctorial, servant uniquement à grossir le volume du livre.

Le deuxième exemple que je voudrais évoquer, légèrement postérieur à ces deux fragments balzaciens, est la préface de la nouvelle de Delphine de Girardin intitulée *Le Lorgnon*, datant de 1831 : texte cette fois-ci bien intégré à sa place, en tête du

10. *Ibid.*, p. 1101.

11. *Ibid.*

volume, et qui se présente comme une véritable préface en négatif, qui déconstruit sciemment et minutieusement les fonctions du texte liminaire. En voici quelques extraits, à partir du commencement :

Cette préface n'est point à la mode, l'auteur ne se fait point illusion; d'abord elle est écrite par lui-même, tort grave dans lequel on ne tombe plus; ensuite elle n'est pas plus longue que l'ouvrage: elle n'est pas meilleure non plus, et ne prouve pas qu'il est excellent; elle n'est point menaçante, et n'annonce pas une demi-douzaine de livres dans le même genre, que l'on se propose de publier incessamment; elle n'insulte aucun gouvernement, ni passé, ni présent, ni futur; elle ne classe pas le mérite des auteurs contemporains, en immolant tout ce qui a eu du succès jusqu'à nos jours. [...]

Le but de cette préface n'est pas non plus de révéler une grande et sublime arrière-pensée philosophique qu'on a oublié de faire sentir dans l'ouvrage; l'auteur n'a pas la prétention de faire école, d'inventer un style, de démontrer de grandes vérités morales, politiques ou littéraires; il n'a rien voulu montrer, il n'a rien voulu peindre¹².

Les éléments que Genette appelle les « thèmes du pourquoi » d'une préface – la valorisation du texte, l'affirmation de son importance, de son utilité ou de sa véridicité – sont ici en quelque sorte énumérés dans un déni absolu; et le seul *topos* classique que l'écrivain se plaît à adopter, parce qu'il s'agit précisément d'une forme de négation, est l'*excusatio propter infirmitatem*, c'est-à-dire l'aveu d'une « incapacité à traiter le sujet avec tout le talent nécessaire¹³ »: sauf que le « sujet » de l'ouvrage n'est bien évidemment pas mentionné... L'intérêt de cette préface, en effet, réside dans le fait qu'il s'agit d'un texte entièrement auto-référentiel et métadiscursif, qui infirme donc aussi les « thèmes du comment » évoqués par Genette, notamment le choix d'un public, le contrat de fiction, les indications de contexte et les déclarations d'intention; et ce même lorsque la préface semble reprendre, toujours par le biais de la feinte modestie, sa fonction pragmatique :

-
12. Delphine de Girardin, Préface du *Lorignon*, dans *Nouvelles*, Paris, Librairie Nouvelle, 1856, p. 1-2.
 13. G. Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 139. Le critique évoque à ce propos la préface des *Proscrits* de Nodier (1802), qui se présente sous la forme d'un dialogue imaginaire où l'auteur se défend des objections par une série de négations.

Comme [l'auteur] écrit sans prétention, il veut qu'on le traite sans conséquence. Le but de sa préface est donc de déclarer qu'il a écrit ces pages pour lui-même, en s'amusant, sans projet de les publier, sans penser qu'on dût les lire; qu'il n'y attache aucune importance: voilà tout son charlatanisme, voilà sa seule originalité.

Ainsi donc, que ces esprits sérieux qui ne voient dans l'apparition d'un livre qu'un auteur à juger, et qui tiennent gravement le couteau d'ivoire suspendu sur son œuvre comme un glaive sur la victime; que ceux-là, dis-je, n'entreprennent point la lecture de ce livre! il n'a point été écrit pour eux, ils ne le comprendraient pas. Il ne s'adresse qu'à ces imaginations paresseuses qui suivent avec complaisance les rêveries du poète, les merveilles d'un conte de fées; qui n'analysent pas ce qui les fait rire; [...] enfin à ces lecteurs spirituels et indulgents qui ont toujours un peu de reconnaissance pour le livre qui les a aidés à passer une heure d'attente entre une affaire et un plaisir, entre un adieu et un retour.

Cette catégorie comprend les hommes qui s'ennuient et les femmes qui aiment, n'est-ce pas à peu près la moitié du monde¹⁴!

Cette préface, dont nous venons de lire la fin, implique de manière explicite la «lecture du soupçon» évoquée plus haut, car ce prétendu choix du public ne pourrait pas être crédible, tout comme les déclarations d'intention qui précèdent. Elle se donnerait donc à lire comme exemple de fausse modestie de l'auteur – même si ce *topos* est à tel point outré et traité avec ironie que sa fonction prioritaire, c'est-à-dire la défense par rapport à la critique, se trouve infirmée –, ou comme jeu paratextuel dénonçant sans doute, comme chez Balzac, une dévaluation de la préface même.

Cependant, si l'on articule ce texte liminaire à la nouvelle qu'il est censé introduire, il paraît tout à fait possible d'assigner à la préface une fonction herméneutique qui dépasse largement son aspect ludique ou anecdotique. Certes, la nouvelle semble au premier abord «tenir les promesses» de la préface par son style parfois désinvolte et par son sujet fantastique; sauf que le fantastique, comme dans *La Peau de chagrin*, se mêle à la description réaliste, se charge d'«arrière-pensées» philosophiques – comme le dirait l'auteur –, et implique une lecture sérieuse sur le plan de la morale et de l'idéologie. La nouvelle raconte en effet l'acquisition faite par un jeune homme, Edgar de Lorville, d'un lorgnon magique permettant de lire les pensées des autres, et ensuite les péripéties du personnage qui va de déception

14. D. de Girardin, Préface du *Lorgnon*, *op. cit.*, p. 2-3.

en déception à cause de ce don de seconde vue¹⁵. Au-delà de son aspect quelquefois frivole, la nouvelle aborde des problématiques tout à fait sérieuses – le dévoilement des pensées secrètes ainsi que le caractère dangereux d'un tel pouvoir – et se donne donc à lire comme une réflexion sur ce royaume des apparences qu'est la société contemporaine, sur le mensonge inhérent à l'être humain, sur l'hypocrisie qui règne aussi bien dans le monde social que dans la sphère individuelle. Voilà qu'un lien thématique se tisse, *a posteriori*, entre le texte et le paratexte : d'une part, parce que la préface se présente explicitement comme un leurre – un discours auquel il ne faut pas croire –, introduisant une nouvelle qui fait de la thématique du leurre son point essentiel (le leurre est d'ailleurs double, le premier étant constitué par le discours faux des personnages qui vise à cacher leurs pensées, le second par les stratagèmes d'Edgar afin de cacher aux autres les pouvoirs du talisman) ; d'autre part, parce que la préface entreprend un véritable dévoilement de ses artifices, de ses moyens et de ses fonctions qui annonce le dévoilement des pensées permis au personnage d'Edgar – au fond, tout se passe comme si la préface, dans les parties où elle auto-dénonce son inefficacité, était saisie par ce lorgnon magique dévoilant les pensées secrètes de l'auteur...

D'ailleurs, si l'on analyse les enjeux symboliques de l'histoire racontée, une autre perspective herméneutique, peut-être encore plus intéressante, s'ouvre dans la relation du paratexte au texte. Il est en effet possible de considérer le lorgnon magique comme l'emblème de l'œil de l'écrivain, notamment à cette période de l'histoire où la littérature se voulait moyen de décryptage de la réalité et de dévoilement de ce que Balzac appellerait les « envers bien salement ignobles¹⁶ » de la société et du monde. La seconde vue est sans doute le pouvoir propre du romancier visant à l'analyse et à l'observation des mœurs : pouvoir « dangereux » – dans la mesure où il permet de voir la vérité dans toute sa cruauté – dont il faut apprendre le bon usage, comme c'est le cas pour Edgar dans la nouvelle en question ; et l'aventure du personnage pourrait alors repré-

15. Contrairement à la peau de chagrin, le lorgnon est à la base un objet scientifique (fabriqué par un savant d'une petite ville de Bohême), mais les parallélismes entre les deux textes sont frappants, à partir de la scène d'acquisition (*ibid.*, p. 6-7).

16. H. de Balzac, *La Peau de chagrin*, dans *La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de P.-G. Castex, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981, t. X, p. 166.

senter une métaphore de l'écriture, ou une parabole du devenir écrivain. L'aspect métalittéraire de la préface, qui dévoilait ses propres artifices, serait donc à considérer comme une véritable annonce infléchissant une lecture également métalittéraire de la nouvelle, cette dernière se donnant à lire comme texte à peu près purement narratif. Bref, la préface, de ce point de vue, pourrait contenir une clé herméneutique permettant une interprétation métaphorique de la nouvelle que le texte n'évoque pas. Loin de s'adresser à ceux qui considèrent le livre comme un simple divertissement pour « passer une heure d'attente entre une affaire et un plaisir », la préface avertit le lecteur par son *trop* réflexif et métadiscursif ; sa morale, et ce quelle que soit l'interprétation du texte, est que cette nouvelle ne doit pas être lue comme un divertissement, et que le sens de l'aventure fantastique est bien autrement sérieux qu'il ne semble.

Conclusion : paratexte ou métatexte ?

Ce dernier exemple aura montré, je l'espère, que l'interprétation d'un texte liminaire est complètement différente suivant qu'on le considère dans son autonomie et indépendance (c'est le choix, bien motivé, de Genette) ou qu'on l'articule au texte qu'il précède ou qu'il entoure : et c'est dans cette deuxième perspective qu'un travail, notamment d'ordre théorique, reste à faire, afin de s'interroger aussi sur l'ambiguïté inhérente au paratexte dans la vision de l'auteur de *Seuils*. Il me semble en effet qu'une distinction est nécessaire entre paratexte et métatexte ou, disons-le plus clairement au risque d'une simplification, entre le paratexte en tant que *lieu* de discours et le commentaire en tant que *forme* de discours. Genette tend, d'une part, à inclure au paratexte tout commentaire auctorial, antérieur (c'est la question de l'avant-texte évoquée plus haut) ou postérieur à la publication de l'œuvre ; et, d'autre part, il y annexe aussi plusieurs éléments qui portent sur la composition du texte même, comme les intertitres et les notes. Il est évident que de cette manière le paratexte dépasse et parfois infirme l'idée de « seuil », car son espace est parfois très éloigné du texte, notamment sur le plan temporel, et parfois interne au texte, comme pour les éléments que je viens de citer – d'où l'aveu du critique : « Si l'étude de la note nous a fait sentir l'absence de frontières internes du paratexte, celle de l'épitéxte nous confronte à son absence de limites externes : frange de la frange, l'épitéxte se perd progressivement, entre autres, dans la totalité du discours auctorial » (p. 318) ;

forte serait alors la tentation d'inclure aussi dans le paratexte le commentaire auctorial figurant dans l'œuvre, surtout dans la fiction romanesque, par voie de métalepse, ou par le relais du narrateur considéré comme porte-parole de l'auteur.

Comment sortir donc de cette impasse, et pallier à une dilution possible de la notion de paratexte ? De mon point de vue, suivant la perspective herméneutique que j'ai brièvement montrée à propos de la nouvelle de Delphine de Girardin, je crois qu'un double restriction du paratexte serait souhaitable, restriction dont j'évoque les critères en guise de conclusion, évidemment ouverte. D'une part, si l'on veut étudier la relation entre texte et paratexte – tel était mon principe ici –, je ne suis pas sûr qu'il faille étendre ce dernier au-delà de l'espace du livre ; je crois en effet que l'efficacité de l'analyse du paratexte – que je limiterais donc à ce que Genette appelle le péricexte – tient à la conception de celui-ci comme un lieu, et non comme une forme : comme un espace de passage et de contiguïté permettant l'étude d'une relation entre le dehors et le dedans. D'autre part, pour terminer sur une restriction qui tient aussi bien à la forme qu'au regard critique, je pense qu'il faudrait moins penser le paratexte en termes de commentaire – forme bien évidemment beaucoup plus vaste – que l'étudier dans ses valeurs connotatives et sémantiques ; car tout texte liminaire ouvre des sens possibles et dispose autour du texte non pas un mode d'emploi, mais une constellation de sens sur laquelle fonder l'interprétation.

Julie Casteigt

LE COMMENTAIRE D'ALBERT LE GRAND
AU PROLOGUE
DE L'ÉVANGILE SELON JEAN
UN TEXTE LIMINAIRE AU XIII^e SIÈCLE
SUR LE SEUIL DU COMMENTAIRE EXÉGÉTIQUE
ET DE L'ŒUVRE PHILOSOPHIQUE

Ce n'est pas *un* texte liminaire mais presque trois qui tiennent le lecteur d'Albert le Grand sur le seuil du premier chapitre de l'*Évangile* de Jean: un «prologue à la louange de l'évangéliste», une «explication de la préface de saint Jérôme à l'*Évangile* de Jean» et un préambule général à l'*Évangile* au début de l'exposition du premier chapitre dont les versets 1 à 18 constituent à leur tour un prélude théorique au récit en lui-même. Cette manière de ne cesser d'entrer ou de retarder le franchissement du seuil du commentaire biblique, de reprendre par trois fois la présentation des éléments indispensables au lecteur pour commencer sa traversée de l'œuvre, bien qu'elle puisse surprendre, fait toutefois partie des normes exégétiques propres à la composition des prologues et prend place dans une typologie médiévale réglée.

Cependant, ce prologue composé à partir de 1257¹ par Albert le Grand, frère prêcheur, maître en théologie de l'univer-

Julie Casteigt, université de Toulouse-Le Mirail.

Compte tenu de la richesse des notes, l'éditeur a choisi de les reporter en fin de chapitre.

sité de Paris et évêque de Regensburg, échappe par plusieurs aspects au genre littéraire qui lui est fixé par avance. Cette transgression est-elle dictée par la nature du prologue johannique qu'il expose? Voici, en effet, comment Albert le Grand, dès l'exorde général de son commentaire, interprète le titre² de l'Évangile qui commence par ces mots: «Dans le principe était le Verbe» (Jn 1, 1) ?

Or le titre (qui se dit à partir du nom grec «titan» qui signifie soleil ou rayon, par le fait qu'il illumine ce qui est contenu dans le livre) est: «Début (*initium*) de l'Évangile de Jean». Il n'est pas dit «début» seulement pour la première partie du livre mais parce que, commençant par le Verbe, il donne le début de tout être et de toute doctrine³.

À l'orée de cet ouvrage, il est question de principe. Et ce qui commence n'est pas seulement le discours de l'évangéliste mais une parole agissante – un verbe – qui correspond à l'avènement en acte de tout être et toute doctrine. De nombreux éléments des trois proèmes reflètent le statut philosophique du prologue de Jean qu'Albert le Grand présente comme un *compendium* de métaphysique. Ce commencement dans le commencement que prononce et met en œuvre le verset Jn 1, 1 en renvoyant⁴ à la fois au premier verset de la *Genèse*, premier livre du *Pentateuque* – Gn 1, 1: «Au commencement Dieu créa le ciel et la terre» – et au dernier livre de la *Bible*, l'*Apocalypse* – Ap 22, 13: «Je suis l'alpha et l'oméga, le premier et le dernier, le principe et la fin» – ne serait-il alors que l'exorde d'une œuvre philosophique traitant, comme de nombreuses autres avant et après lui, du premier principe de toutes choses?

En montrant, d'une part, que le prologue de Jean prolonge jusqu'à un certain point la recherche métaphysique du premier principe, Albert le Grand met ses pas dans ceux d'Augustin. En percevant, d'autre part, que la possibilité d'une connaissance nouvelle s'ouvre précisément lorsque cette continuité philosophique se brise, là encore Albert le Grand suit l'interprétation augustinienne: seulement là où la recherche des «savants grecs» se trouve comme effarée, paralysée dans son aporie, peut faire irruption, sous la plume de Jean, un événement inouï qui ne se trouve pas relaté dans les livres des philosophes. Il semble, par conséquent, que le prologue johannique se présente comme un traité de métaphysique sur le verbe dans le premier principe intellectif, pour, paradoxalement, mettre en lumière la vanité de la connaissance rationnelle du principe. S'agirait-il alors, dans

ces textes liminaires albertiniens, d'énoncés de nature critique, destinés à circonscrire les limites de la connaissance métaphysique ?

C'est là qu'intervient un élément fondamental qui ressortit à la fonction du préambule exégétique : la division du texte. Albert le Grand fait un choix différent de celui d'Augustin. Au lieu d'identifier le point focal du texte avec l'incarnation du Verbe, il concentre son attention sur la notion de témoignage. Ainsi le Docteur universel soutient que, loin de rompre soudain avec l'aventure philosophique, ce qu'opère réellement le prologue de Jean a lieu précisément sur le plan de la connaissance. Sans manifestation du principe par lui-même, il n'y a pas, en effet, de connaissance possible du principe. Mais, inversement, sans transformation de la méthode de connaissance, cette manifestation ne saurait être reçue.

Quelle est alors la nature du triple texte liminaire d'Albert le Grand à son commentaire de l'*Évangile* de Jean ? L'hypothèse de recherche adoptée ici tentera de répondre à la question : en vue de quelle fin, décelée dans le prologue de Jean lui-même, Albert le Grand met-il la structure et le contenu d'un prologue d'exégèse biblique au diapason de l'intelligence philosophique à laquelle il s'adresse ? Selon Albert le Grand, le prologue johannique ne présuppose pas l'adhésion à la révélation du principe par le Verbe incarné. Il vise, au contraire, à opérer dans le lecteur le renversement de la méthode qu'exige la sortie de l'aporie relative à la connaissance du principe. Et le triple texte-préface albertinien cherche à déployer les raisons philosophiques de l'intention de l'évangéliste.

« L'aigle aux grandes ailes » : un prologue exégétique à envergure philosophique

Quelle est exactement la nature des textes liminaires écrits par Albert le Grand au sujet de l'*Évangile* de Jean ? En déployant patiemment leur structure formelle, apparaissent les différents moyens par lesquels Albert le Grand confère à des textes qui relèvent du genre littéraire du « prologue exégétique » une dimension philosophique.

Ce quasi triptyque – « quasi » : puisque le troisième prologue est intégré au commentaire des premiers versets – se compose

d'un préambule général au commentaire de l'*Évangile* de Jean, d'un deuxième exorde destiné plus particulièrement à commenter l'épître-préface de saint Jérôme à cet *Évangile*, avant d'entrer dans le commentaire du prologue de Jean. Or, dans ce commentaire, les versets 1 à 18 ne sont pas séparés comme une unité en elle-même constituant le dénommé « prologue » distinct du récit proprement dit. Il sont plutôt associés à tout le premier chapitre de l'*Évangile* de Jean sous la rubrique « le témoignage par un autre⁵ », tandis que ce qui débute avec le récit des noces de Cana au chapitre deuxième appartient au « témoignage du Verbe par lui-même ».

La typologie des prologues des commentaires bibliques médiévaux établie par G. Dahan⁶ classe le prologue général d'Albert le Grand dans la catégorie des prologues universitaires « mixtes » qui, par leur structure, se distinguent de la forme libre caractéristique de l'exégèse monastique. Ils sont appelés « mixtes », parce qu'ils se composent de formules de proèmes empruntées à la rhétorique et à la philosophie: un *accessus*, d'une part – ou prélude inspiré de l'étude d'auteurs profanes tels qu'Ovide, Horace, Virgile et appliqué, à partir du XII^e siècle avec Roscelin de Compiègne et Bruno le Chartreux à l'exégèse biblique – et, d'autre part, une analyse du texte en termes de causes aristotéliennes. Dans l'*accessus*, la description du texte est conduite à travers le recensement des aspects suivants: sa matière, son intention, son utilité, son ordre ou son « style » (*modus agendi*), le nom de son auteur, son titre, la partie de la philosophie à laquelle il se rapporte. Cette description détaillée est précédée d'une citation scripturaire – Ez. 17, 3: « Le grand aigle, aux grandes ailes, à l'envergure immense, couvert de plumes multicolores, vint au Liban et prit la cime du cèdre. » Ce verset biblique possède non seulement une valeur de décoration, d'illustration autoritative mais aussi de structuration du discours. Il dépasse, en effet, la simple fonction décorative en ce que, d'une part, il scande les six caractéristiques de Jean l'évangéliste et les différents aspects mis en valeur par l'*accessus* et, d'autre part, tiré du livre d'un prophète de l'Ancien Testament, ce verset s'appuie sur son autorité pour tisser une continuité entre la promesse et son accomplissement annoncé par le prologue de Jean, reconnu comme nouveau témoin. L'harmonie des paroles d'Ezéchiel avec l'*Évangile* de Jean dont Albert le Grand établit la correspondance joue comme instrument rhétorique pour emporter l'adhésion du lecteur au seuil de l'exposition. « Aquila grandis » coïncide ainsi avec la « figure » de Jean

parmi les évangélistes : il est caractérisé par la contemplation. Le segment « *magnarum alarum* » complète cette dimension contemplative, en précisant que « la hauteur de la contemplation » est déterminée par les deux « ailes » que sont « la pureté de cœur » et « la révélation de la vérité ». Il revient à « *longo membrorum ductu* » d'indiquer « l'ordre de la disposition des parties » de l'œuvre. Le prologue (Jn 1, 1-18) en développera les deux premières : les propriétés essentielles et personnelles du Verbe et sa vertu opérative⁷. Ces parties qui passent en revue les traits distinctifs du Verbe incarné sont reprises synthétiquement dans la formule « la plénitude nombreuse des mystères et la variété des sacrements » sous la rubrique « *plena plurimis et varietate* ». Et, en commentant « *venit ad Libanum* », Albert le Grand affirme qu'elles constituent toute « l'intention qui guide la rédaction de l'Évangile » qui culmine – « *tulit medullam cedri* » – en un point focal : l'annonce de « la divinité du Verbe ».

L'ensemble des aspects suggérés par le verset biblique dans l'*accessus* est repris, en termes de causes aristotéliennes, comme dans une variation philosophique sur le thème du prologue. La cause efficiente reprend la question de l'auteur – humain et/ou divin – d'une œuvre inspirée. La cause matérielle identifie le sujet du livre : « Le Verbe considéré autant en lui-même que dans ses propriétés personnelles et essentielles et dans ce qu'il accomplit dans la chair assumée dans l'être de grâce et de gloire. » La cause formelle se compose de la manière de faire ou style (*modus agendi*) et de l'ordre. Parmi les questions qui y sont envisagées, celle du passage du prologue au récit proprement dit sera par la suite examinée en détails pour tenter d'y répondre : « Comment procède-t-on de la propriété du Verbe incréé à la manifestation du Verbe qui n'est manifesté que par ses propriétés ? » La cause finale distingue une double utilité de l'œuvre qui sera examinée plus loin. À la liste des causes aristotéliennes, s'ajoute une remarque sur le titre du livre, sur la partie de la philosophie que suppose cet ouvrage et les acceptions qu'il convient de donner au terme de « philosophie » pour bien entendre le rapport qu'entretient avec elle le prologue de Jean.

À son tour, le commentaire de l'épître adopte, comme rythme interne de son exposition, les mots mêmes de saint Jérôme, cadencés en différentes séquences : « Voici Jean l'évangéliste, un des disciples du Seigneur qui a été choisi vierge par Dieu, que Dieu a appelé, à partir des noces, alors qu'il voulait se marier⁸. » Il vise, en écho à l'exorde général, à montrer, d'une part, de quelle façon les vertus de l'auteur lui confère l'adéquation

tion requise à l'*Évangile* qu'il écrit et, d'autre part, quels sont l'ordre, l'autorité et la nécessité de cet *Évangile* sur lesquels la suite de cette enquête reviendra. Il convient, toutefois, de souligner que l'ordre de la rédaction de l'*Évangile* de Jean selon le lieu et le temps présente un intérêt notable pour l'hypothèse de recherche considérée ici, dans la mesure où il expose, en particulier, la raison pour laquelle la rédaction de l'*Évangile* qui prépare la fondation de l'Église suit celle de l'*Apocalypse* qui décrit son gouvernement. Cette raison s'identifie précisément à ce qui constitue déjà le commencement, le titre, le sujet de l'ouvrage, c'est-à-dire au retour au «*principe* incorruptible et éternel de toute créature⁹» qui se manifeste même dans l'unité du canon de la *Genèse* à l'*Apocalypse*.

Après ces deux préludes, Albert le Grand débute son commentaire de l'*Évangile* lui-même par un prologue¹⁰ qui rappelle une nouvelle fois les informations indispensables qu'il vient de communiquer dans les textes précédents : le sujet – «le Verbe increé considéré en lui-même et dans la chair assumée selon ses sacrements», en vue de la fin qui est de manifester «la divinité du Verbe». Il annonce, ensuite, la division du texte sur laquelle cette recherche reviendra amplement.

Une fois déployée la structure du triple préambule au commentaire de l'*Évangile* de Jean, elle apparaît clairement conforme aux éléments formels des prologues exégétiques médiévaux recensés dans la nomenclature établie par G. Dahan. Cette architectonique de nature exégétique l'emporterait-elle sur l'intention philosophique de ces textes liminaires ? Pour tenter de répondre à cette question, examinons plus précisément certains aspects du texte décrits dans la postille albertinienne : le destinataire, le titre et le contenu qu'il annonce, le «sujet» tel que le précise la «division du texte» et, enfin, le caractère «mixte» de la structure du prologue exégétique universitaire.

Destinataire, titre et contenu annoncé

Albert le Grand cite à deux reprises la thèse empruntée à Jean Chrysostome selon laquelle les destinataires du prologue de Jean sont des «savants grecs nourris de philosophie¹¹». Il confirme la destinée philosophique du prologue de Jean, d'abord comme cela a déjà été mentionné en introduction : le «titre» de l'œuvre – «début de l'*Évangile* de Jean» – coïncide à la fois avec le commencement au triple sens de début du livre,

du Verbe – c'est-à-dire de la parole à la fois divine et humaine en tant qu'elle agit – et de « tout être et toute doctrine ». Ainsi le thème principal en est le principe de l'être et de la connaissance. Qu'au prologue de Jean soit conféré le statut d'un traité de métaphysique est attesté par l'affirmation sur laquelle on reviendra : son contenu est pour une part identique à ce qui peut déjà se lire dans certains ouvrages philosophiques¹². Il semble alors que les textes liminaires d'Albert le Grand au prologue de *l'Évangile* de Jean s'inscrivent dans la lignée des commencements d'œuvres philosophiques qui se caractérisent par la correspondance entre ce qui vient en premier dans le discours et ce qui vient en premier dans l'être¹³.

«Sujet»

Le «sujet» du texte au seuil du commentaire, même s'il ne sépare pas nettement le passage Jn 1, 18 du récit proprement dit, ne formule-t-il pas la spécificité du prologue de Jean ? Il la distingue, en effet, dans l'exposé des prémisses métaphysiques nécessaires à la compréhension des « propriétés du Verbe dans la créature rationnelle en vue de sa sanctification » dans le reste de *l'Évangile*. Ainsi Albert le Grand remarque que les versets 1 à 5 ont en propre, seuls dans tout *l'Évangile*, de considérer « le Verbe incréé en lui-même » selon ses « propriétés personnelles et essentielles ». Cette théorie philosophique du Verbe vise à en montrer le caractère divin¹⁴ dans l'intellect premier, c'est-à-dire son identité de nature avec le principe. Telle est la spécificité du prologue johannique par rapport au reste du récit évangélique. Elle est de part en part philosophique. Cela explique pourquoi la seconde partie du prologue¹⁵, des versets 6 à 18, se trouve, en revanche, absorbée dans un ensemble plus vaste qui inclut tout le premier chapitre de *l'Évangile* sans distinguer le discours du récit.

Structure «mixte»

Les présentations rhétorique et biblique du texte dans *l'accessus* et dans le commentaire de l'épître hiéronymienne sont reprises, comme en écho, dans le prologue universitaire appelé «mixte» dans la typologie citée. Quel effet produit cette «mixité» qui provient de ce que la description du texte selon les normes rhétoriques et bibliques est transférée dans le vocabulaire aristotélicien ? Il semble qu'en provenant du langage

des philosophes, les causes efficiente, matérielle, formelle et finale tracent la voie d'une approche scientifique de l'œuvre selon les critères de la Faculté des Arts¹⁶. Cette mise en scène rhétorique d'une préface en quasi triptyque met en acte, dans le discours, le commencement trois fois repris de la question du principe qui est à la fois le thème du prologue de Jean, le titre que lui attribue Albert le Grand et le début même de son texte : « Dans le principe était le Verbe. » La spécificité de *l'Évangile* de Jean, par rapport aux synoptiques, consiste à montrer la déité du Verbe, c'est-à-dire son identité de nature avec le principe. C'est pourquoi les prémisses philosophiques de ce programme constituent l'enjeu même du prologue johannique qu'entend mettre en lumière Albert le Grand. Aux éléments structurels s'ajoutent, par conséquent, le contenu même de l'argumentation qui en confirme la dimension philosophique.

« La cime du cèdre » : une théorie philosophique du verbe dans l'intellect universellement agent

Pour soutenir la position exégétique selon laquelle Jean l'évangéliste s'adresse délibérément à un public de philosophes, Albert le Grand s'appuie, en premier lieu, sur deux observations relatives au vocabulaire employé par Jean : « Pourquoi Jean n'a-t-il pas posé "Père" au lieu de "principe" : "dans le Père était le Verbe"¹⁷ » et « pourquoi Jean dit-il plutôt : "Dans le principe était le Verbe" que "dans le principe était le Fils"¹⁸ » ?

Si Jean avait supposé la foi en son lecteur ou la connaissance de la théologie révélée, il aurait employé « Père » et non « principe », « Fils » et non « Verbe ». Son intention, au contraire, consiste à s'adresser à la raison naturelle en s'appuyant sur des arguments qui puissent être communiqués universellement. Cette position présuppose, du point de vue de leur objet, une certaine unité de la recherche philosophique et de ce que le prologue annonce. Albert le Grand comprend, en effet, le choix du vocabulaire johannique du « principe » et du « Verbe » au lieu du « Père » et du « Fils » précisément comme l'affirmation d'une identité de nature entre la manifestation du principe dont il questionne dans le prologue et celle de l'intellect universellement agent dont parlent les « sages grecs nourris de philosophie ». En préférant les termes de « principe » et « Verbe », Jean entend inciter le lecteur à concevoir que, si le Verbe manifeste de manière adéquate le principe, c'est en vertu d'une procession

+

purement intellectuelle qui n'a rien de commun avec une génération charnelle que le nom « Fils » connoterait.

L'intellect agent universel dont on prouve qu'il est le Père est plus connu de nous dans sa manifestation par le Verbe que par le Fils, parce que la manifestation propre de l'intellect est dans la lumière de l'intellect qui resplendit en lui-même quand il produit, en tant que principe, ce dont il est le principe¹⁹.

En deuxième lieu, Albert le Grand utilise le mode démonstratif par lequel la raison adhère nécessairement à la conclusion, une fois les prémisses accordées, pour établir que le Verbe manifeste exclusivement et parfaitement le principe dont il procède. Le syllogisme repose sur la prémisse qui rappelle la définition de l'intellect premier. Universellement agent, celui-ci n'est en aucune manière en puissance et ne peut donc rien recevoir. Il doit donc être lui-même, sans le tenir d'aucun autre, tout ce qu'il a et donne. La majeure, pour sa part, définit le principe comme ce dont procède un autre. La mineure pose que la première procession à partir du principe est la lumière de l'intelligence par laquelle il se manifeste. La conclusion affirme, à partir de l'identité du principe et de l'intellect universellement agent, que ce par quoi le principe se manifeste est nécessairement en lui, identique à lui et produit par lui seul sans rien recevoir d'un autre.

Il dit donc : « Dans le principe était le Verbe » : en montrant que le Verbe est inséparable de l'intellect paternel. Or, à ce sujet, il faut préalablement remarquer que le premier principe est l'intellect universellement agent et qui, ne recevant rien, est tout ce qu'il a. Or rien n'a la raison du principe, si rien ne procède de lui. Ce dont absolument rien ne procède ne pourra, en effet, être principe. Cela apparaît manifestement aussi par la raison du principe qui dit que le principe est ce à partir de quoi vient un autre. Et cela convient au plus haut point au principe premier. Or le premier qui vient du premier principe est la lumière de l'intelligence par laquelle il se manifeste lui-même à partir de lui-même. Et cela apparaît manifestement par le fait qu'il a déjà été dit que le premier principe ne reçoit rien. Si donc il se manifeste par quelque chose, il faut qu'il produise à partir de lui-même ce dans quoi il se manifeste. Et ainsi il a en lui-même ce en quoi il se manifeste. Quand il se manifeste ainsi, par sa lumière il ne fait connaître que lui. C'est cela que signifie pour l'intellect « se dire intellectuellement ». Donc le Verbe par lequel se dit <le premier principe> est inséparablement en lui-même²⁰.

Par cette démonstration philosophique, Albert le Grand vise à exhiber les raisons pour lesquelles la manifestation du principe par le Verbe annoncée par le prologue de Jean fait connaître en vérité l'être même du principe. Ses raisons, loin de ressortir à la théologie révélée, appartiennent entièrement à la philosophie. Elles ne supposent rien d'autre que les concepts d'intellect agent, de principe et d'acte de dire ou de manifester intellectuellement, selon que l'on recourt au registre du verbe ou de la lumière. Ainsi le prologue johannique répond, sans solution de continuité, à la recherche menée par les philosophes au sujet du principe premier intellectif. Et ce qui y est communiqué, comme manifestation du principe par le Verbe, n'est rien d'autre que le principe, précisément parce que le Verbe en procède.

En troisième lieu, à la théorie de l'intellect universellement agent, Albert le Grand ajoute des arguments puisés dans les œuvres de Jean Chrysostome et d'Augustin pour confirmer philosophiquement que le Verbe fait connaître de manière vraie le principe en raison de leur identité de nature. Son intention consiste à montrer que la théorie philosophique du Verbe et de la manifestation intellectuelle n'est pas seulement pour les philosophes mais universellement, en raison de la nature même de l'objet, mieux adaptée à rendre compte de la connaissance du principe inaugurée par le prologue de Jean.

Cette argumentation philosophique est précédée d'une analyse sémantique du verbe créé, tel qu'il se présente dans les différents aspects de l'expérience humaine. Les acceptions recensées sont empruntées à Jean Damascène²¹ qu'Albert le Grand paraphrase :

Le verbe est le mouvement naturel de l'intellect par lequel il est mû et pense, comme sa lumière est étant et splendeur. Le verbe est aussi ce qui n'est pas encore proféré mais est énoncé dans le cœur. De plus, le verbe est « l'ange ou le nonce de l'intelligence », parce qu'il énonce à un autre un affect ou ce qui est conçu dans le cœur par l'intelligence²².

En outre, Albert le Grand commente le premier sens dégagé par Jean Damascène et s'inspire d'un exemple d'Augustin²³ pour distinguer, d'une part, le caractère contingent du verbe proféré et, d'autre part, sa signification – ou verbe intérieur – qui, elle, ne passe pas et offre ainsi une analogie avec le Verbe increé :

Il faut dire, par Augustin dans la *Glose*²⁴, qu'il « le Verbe incréé » est plus semblable au verbe selon le premier mode dit, parce que cela est le verbe semblable à l'intellect, égal, sans distance, se tenant et demeurant avec l'intellect lui-même et est la première forme de tout ce qui est dit et formé par l'intellect. Et voici les paroles d'Augustin : Quand tu penses une substance une, perpétuelle, toute-puissante, présente partout, partout totale, jamais incluse, quand tu la penses, cela est le verbe au sujet de Dieu dans ton cœur. Tout ce qui est dit est sons, syllabes, lettres. Cela sonne comme le verbe qui passe. Ce que signifie le son, en revanche, à la fois dans la pensée de celui qui parle et dans l'intelligence de celui qui entend ne passe pas. De cette manière le Verbe de l'intellect premier tient et ne passe pas²⁵.

Puis Albert le Grand déploie les raisons qui fondent philosophiquement la préférence que Jean accorde au nom « Verbe » par rapport au nom de « Fils ».

Puisque, d'abord, la manifestation adéquate du principe par le Verbe qui en procède suppose un rapport de génération « spirituelle et intellectuelle » sans distance entre l'engendrant et l'engendré, ce qui serait impossible à un fils est possible au « premier Verbe qui demeure sans distance dans l'intellect qui se manifeste ». Tels sont les arguments tirés de l'œuvre de Jean Chrysostome²⁶. Puisque, ensuite, le concept de « verbe » recouvre précisément « la similitude expresse de l'engendrant et de l'engendré qui est toujours entre l'intellect agent et le verbe par lequel il se dit²⁷ », « rien n'est moins dans le verbe » que « dans l'esprit qui se dit²⁸ », ce qui ne saurait être le cas entre un père et un fils. En outre, concevoir pleinement la procession ne se limite pas à la génération d'un fils par un père mais s'étend également à la relation de « l'art et de la sagesse pleine des raisons vivantes de ce qui est²⁹ » avec le principe, « intellect causal » dont ce qui procède est précisément « l'art et la similitude ».

Si donc l'identité de nature transmise par la relation d'engendrement avait suffi à fonder la vérité de la connaissance que le Verbe communique au sujet du principe dont il procède, Jean l'évangéliste aurait utilisé le nom de « Fils ». Mais la procession intellectuelle ne saurait être adéquatement décrite que par la notion de « verbe », analogiquement empruntée à l'expérience humaine. Celle-ci permet de penser, en effet, à la fois l'être du Verbe qui demeure dans le principe, en lui conférant de cette manière l'égalité avec celui-ci, et la causalité exemplaire qui ressortit à l'art. Le Verbe excède, par suite, la comparaison avec un fils, parce qu'il cause ce qui est dans le principe en tant que

raison. C'est pourquoi il ne convient pas de confondre la vertu causale du Verbe avec une causalité instrumentale. Il ne s'agit pas d'une parole dont on se sert mais d'une parole qui agit. Mettre en lumière ce statut de la parole constitue, selon Albert le Grand, le propos même du prologue de Jean comme en témoigne ses différents versets³⁰.

Contrairement à l'instrument de l'artisan ou au fils d'un père, en effet, un verbe est dans son locuteur – « dans le principe était le Verbe ». De même qu'une parole humaine est prononcée au moyen de la voix corporelle en articulant ainsi le concept à la chair, contrairement à l'instrument dont le rapport reste extérieur au corps de celui qui l'utilise, de même la manifestation du principe par le Verbe incréé assume la chair pour s'exprimer – « et le Verbe s'est fait chair ». Contrairement à un instrument, la causalité propre du verbe consiste dans la relation entre l'effet et « la cause idéale dans l'intellectif actif premier » – « Tout a été fait par Lui. » Enfin, la causalité caractéristique du verbe s'effectue dans le registre de la connaissance : il est la notion qui rend possible toute connaissance. C'est pourquoi il est appelé « lumière ».

Donc, au terme de l'argumentation qui justifie la préférence que Jean accorde au terme « Verbe » plutôt qu'à celui de « Fils », il résulte que la consubstantialité du Verbe avec le principe dont il procède et la distinction de relation que cette procession intellectuelle implique dessinent les traits d'une théorie philosophique de la causalité³¹. À partir de la cause première ou intellect agent procède le Verbe, à la fois « forme idéale » et « cause efficiente suffisante » des étants faits ou créés.

Cependant, si elle permet de concevoir philosophiquement le mode de manifestation du principe annoncé par le prologue de Jean, l'analogie du Verbe divin avec le verbe humain ne saurait effacer la différence entre le Verbe qui est dans l'intellect agent premier et les verbes humains qui le participent selon la marque de l'être créé. Selon la remarque de Jean Chrysostome³², tandis que le grec a « o logos », l'absence d'article devant « verbum » dans le texte latin indique nettement la référence au « Verbe simple et absolu, qui n'est rien d'autre que Verbe » dans le principe divin et la différence qui le sépare des « autres verbes distants du premier intellect, en tant que verbes participés par les créatures et verbes des créatures » « qui participent le premier Verbe pur proportionnellement, selon le mode de chacun et par analogie ».

Par conséquent, la notion de « verbe » permet de concevoir, de manière plus adéquate que le concept de « fils », la procession intellectuelle du Verbe à partir du principe. Toutefois, la perfection de la manifestation du premier principe par son Verbe ressortit à une ontologie de l'identité et de l'unité entre l'engendrant et l'engendré, tandis que le rapport entre le premier Verbe dans l'intellect universellement agent et les autres verbes relève d'une ontologie de la participation. S'il tente de rendre raison philosophiquement de la relation de procession intellectuelle et de manifestation entre le principe et ce qui en procède, le vocabulaire du « verbe », enraciné dans l'expérience de la pensée et de la parole humaines, demeure une analogie et une tentative pour faire entrer le lecteur dans la connaissance du principe qu'inaugure le quatrième *Évangile*.

Donc Jean, dans son prologue, s'adresse aux philosophes et confère à son texte un statut tel qu'il proclame ce qui commence avec ces mots « dans le principe était le Verbe » « début de tout être et de toute doctrine ». Il introduit le lecteur dans une conception du texte comme automanifestation du principe par la structure et les éléments énoncés dans sa préface et par les théories du verbe qui comparent le verbe humain au Verbe qui demeure dans le premier intellect agent. Le message que Jean transmet ainsi consiste à dire qu'il n'a pas choisi le vocabulaire de la génération ou de la filiation, précisément parce qu'il entend montrer, par les raisons tirées de l'essence de la procession intellectuelle, la perfection de la communication du principe opérée par le Verbe. Jean entend raviver les arguments qui établissent la continuité entre la recherche menée par les philosophes pour connaître le principe et la manifestation qu'il annonce au début du prologue de son *Évangile*. L'intention de son discours se situe avant tout sur le plan de la connaissance.

Cependant, certains décalages entre les caractéristiques d'un texte philosophique et l'œuvre de Jean apparaissent à travers quelques éléments du texte énumérés par les textes liminaires albertiniens.

« Couvert de plumes multicolores » : écarts et décalages dans le projet philosophique du prologue

Le premier écart par rapport au projet philosophique du prologue johannique s'avère d'ordre méthodologique³³. Bien que l'évangéliste procède parfois par démonstration, Albert le Grand remarque, dans l'exorde général, que, parmi les « trois manières d'écrire tout ce qui est écrit », Jean a préféré le mode narratif par rapport au « mode démonstratif qui est doctrinal » et au « mode persuasif » qui convient aux « choses rationnelles et probables ». La raison de ce choix vient de ce que le mode des histoires se montre « le plus simple » et le mieux adapté à la nature de son message qui ne peut faire l'objet ni d'une démonstration ni d'une persuasion.

De la rupture introduite par le mode narratif par rapport au mode démonstratif découle un deuxième décalage par rapport à l'intention d'une œuvre philosophique. Le choix de la méthode dépend de la fin visée. Si l'objet, par sa nature, ne peut être prouvé en contraignant la raison à admettre des conclusions, en vertu de l'évidence des arguments, ce n'est qu'en procédant par signes que l'on peut conduire le lecteur à croire ce qui est raconté³⁴. Ainsi apparaît clairement désormais que le mode par lequel est atteinte « la fin ou utilité en soi³⁵ » – qui consiste à faire connaître les faits relatifs à l'incarnation du Verbe – est subordonné à la fin qui prend effet « dans un autre », à savoir l'édification de la foi ». Introduire une démonstration reviendrait précisément à manquer l'effet recherché, comme le remarque Jean Chrysostome³⁶ que cite Albert le Grand. Il serait, en effet, « absurde » de prétendre « prouver la vérité divine par une raison humaine et ainsi de ne pas donner son assentiment à la vérité première pour elle-même ». À la question : « Si ce que dit Jean peut être prouvé par la raison, pourquoi Jean ne l'a-t-il pas prouvé³⁷ ? », Albert le Grand répond, par conséquent, qu'il s'agit, pour Jean, de faire entrer son lecteur dans un processus d'interprétation des signes racontés, afin qu'il vérifie par lui-même si ces signes sont dignes de foi.

Or, puisqu'il est question du principe divin qui ne peut être « prouvé par la raison humaine », le lecteur ne saurait croire des signes à partir de « pensées (*excogitationes*) humaines ». Au contraire, le prologue johannique commence par « le principe le plus certain de la preuve et de la démonstration, à partir duquel toute autre chose tient ce qu'elle est et tient d'être principe³⁸ » : le

Verbe de Dieu. C'est pourquoi Albert le Grand met en exergue, au sujet de la cause efficiente de l'Évangile, la troisième subversion du projet philosophique de Jean. Il affirme, en effet, dans le préambule général, que l'auteur principal ou la cause première est « la sagesse divine qui se manifeste à Jean dans le Verbe incréé et qui enseigne Jean dans le Verbe incarné et le meut à écrire³⁹ ». D'où, « puisque toute science est soutenue par des principes connus par soi par lesquels celui qui apprend dirige la connaissance, de telle sorte qu'elle devienne le propos qu'il a en vue, tous les principes de cette science sont les vérités divines révélées par l'esprit de sagesse et sont donc très certains. » Jean l'évangéliste n'est, pour sa part, auteur qu'à titre de cause prochaine et externe. Plus qu'un prologue, il s'agit alors ici d'un « protologue », d'un discours originaire.

Ce passage d'une science humaine à la sagesse divine qui représente le quatrième décalage du prologue par rapport au projet philosophique annoncé est explicité par Albert le Grand, lorsqu'il réfléchit sur la partie de la philosophie que suppose cet ouvrage. Il fait varier les sens de « philosophie » et précise que si on la prend dans l'acception de « philosophie humaine », alors ce livre ne suppose rien de la sagesse. Si on l'entend, en revanche, au sens de « sagesse divine », alors est supposée « la partie de la théorie qui traite du Verbe de Dieu avec ses sacrements⁴⁰ ».

Le paradoxe du prologue de Jean tient donc dans la tension suivante. D'une part, il s'adresse à des philosophes, adopte leur langage en certains points, manifeste qu'il s'inscrit dans la continuité de la recherche philosophique du principe en recourant à des raisonnements syllogistiques. Mais, d'autre part, il insère dans l'uniformité de ce projet des brèches relatives à la méthode, à son intention, à la cause efficiente première, à la partie de la philosophie supposée par ses écrits. Une question surgit, dès lors, quant à la nature de ce prologue : s'agit-il, paradoxalement, d'un reniement de l'élan philosophique initial et d'un complet retour au statut exégétique de l'introduction à un commentaire biblique qui annonce d'emblée qu'il traite d'un texte inspiré, qu'il vise la foi, qu'il suppose la théologie révélée ?

La division albertinienne du texte : le renversement de la méthode de connaissance, enjeu philosophique du prologue johannique

En lisant le verset 6 du premier chapitre de *l'Évangile* de Jean, Albert le Grand trouve l'assurance du maintien de la promesse johannique de répondre aux philosophes. Et il soutient cette intuition, en proposant une division du texte qui diffère de celle d'autres exégètes.

De la continuité entre les recherches des philosophes et le prologue de Jean ne témoignent pas seulement certains éléments mis en valeur par la structure du texte ou certaines des démonstrations qui y sont mises en œuvre mais également, selon l'autorité d'Augustin⁴¹ lui-même, une partie de la doctrine qui y est déployée au sujet de la connaissance du principe.

Voici ce que dit Augustin: que, dans les livres des philosophes, il a lu que dans le principe était le Verbe dans intellect paternel et que tout a été fait par le Verbe mais il n'a pas lu là que le Verbe s'est fait chair⁴².

En se référant au livre VII des *Confessions*⁴³, Albert le Grand reprend également le balancement rhétorique augustinien *ibi legi / ibi non legi* qui distingue, dans le prologue de Jean, ce qui est commun avec les thèses des platoniciens et ce qui en diffère, parce qu'y est introduite la nouveauté décisive qu'apporte Jean aux découvertes des philosophes. Dans l'expression générale d'Augustin: «Certains livres des Platoniciens traduits du grec et du latin», Albert le Grand distingue et détaille diverses sources: que «le Verbe incorruptible a été engendré de manière incorruptible par le Père incorruptible de toute éternité⁴⁴» ou que «le Verbe était dans le principe dans l'intellect paternel» ou que «tout a été fait par le Verbe» sont des thèses qui se trouvent dans le «livre de Socrate *De la nature des dieux*⁴⁵, à la fin de la première partie du *Timée* de Platon⁴⁶ et dans le livre du Trismégiste⁴⁷ qu'il a composé au sujet *De la distinction des dieux et des causes*⁴⁸». Albert le Grand enrichit et précise donc la connaissance des ouvrages qui attestent la thèse augustinienne d'une continuité entre le prologue de Jean et de certains livres platoniciens.

Cependant, s'agit-il, avec l'annonce que le Verbe s'est fait chair, d'une rupture radicale avec la philosophie? Ou bien faut-il entendre, dans la distinction albertinienne des acceptions de «philosophie» entre philosophie humaine et sagesse divine,

la proposition d'une réponse de l'une à l'autre, d'une continuation de l'une là où l'autre se trouvait dans l'impasse ?

Contrairement à Augustin, Albert le Grand ne propose pas d'apercevoir dans l'annonce de l'événement de l'incarnation le verset qui divise le texte entre l'héritage philosophique et la nouveauté johannique, qu'il s'agisse du verset 11 – « il est venu chez les siens » –, comme le proposent les *Confessions*, ou du verset 14 – « et le Verbe s'est fait chair » – comme le rapporte Albert le Grand dans sa présentation synthétique de la position d'Augustin⁴⁹. Pour le Docteur universel, le levier du prologue se trouve au verset 6 – « il y eut un homme envoyé par Dieu dont le nom était Jean ». D'où provient une telle différence par rapport à la division du texte proposée par Augustin ?

Si l'événement de l'incarnation du Verbe, déjà narré dans les synoptiques, n'a pas encore suffi par lui-même à disposer le lecteur philosophe à accueillir la voie proposée par les évangélistes pour connaître le principe, c'est que la simple annonce d'un fait ne saurait suffire à tirer la raison naturelle de l'impasse où elle se trouve quant à la connaissance du principe. L'enjeu du prologue johannique consiste alors à renverser la méthode de connaissance. En restant attaché à l'exigence d'une preuve comme modalité pour rejoindre son objet, le philosophe ne pourra jamais par définition atteindre la connaissance de ce qui est premier : le principe. Telle est la raison pour laquelle Albert le Grand repère, dans le préambule général⁵⁰, que la visée du texte ne saurait être tout entière dans l'œuvre elle-même, c'est-à-dire dans la simple relation des faits qui concernent le Verbe incarné. Si la manifestation du Verbe par lui-même ne s'opère pour le lecteur lui-même et le transforme efficacement, par qui sera-t-elle entendue ? Voici la fin externe à laquelle est subordonnée la fin interne : il s'agit « que tous croient⁵¹ ». De même que la nouveauté du prologue de Jean consiste à accompagner le passage de la démonstration à l'interprétation des signes, comme le rappelle Albert le Grand à la suite de Jean Chrysostome, de même le texte bascule, lorsque, après l'énoncé des propriétés du Verbe découvertes par les philosophes, le lecteur est invité à entrer dans une attitude de confiance accordée au témoignage de Jean Baptiste.

Albert le Grand place, par conséquent, le tournant du texte en Jn 1, 6 pour signifier que la réponse johannique à la recherche des philosophes grecs suppose le renversement de la méthode de connaissance. Or cette division albertinienne du texte et l'enjeu du prologue qu'elle implique se distinguent non

seulement de celle proposée par Augustin mais aussi par des exégètes du XIII^e siècle.

Thomas d'Aquin, par exemple, place la césure de l'*Évangile* tout entier entre le premier chapitre – l'introduction de « la divinité du Christ » – et la partie qui comprend les chapitres deuxième jusqu'au dernier dans laquelle est « manifestée la divinité du Christ par ce que qu'il a fait dans la chair ». Dans le premier chapitre, la rupture principale a lieu avec le verset 14b – « Et nous avons vu sa gloire » – à partir duquel apparaît « le mode par lequel la divinité du Christ nous a été manifestée ». Le verset 6 ne tient lieu que d'accent secondaire posé sur son incarnation, à l'intérieur du premier moment du prologue qui expose la divinité du Verbe. Donc, dans la division du texte proposée par Thomas d'Aquin, le témoignage de Jean Baptiste (Jn 1, 6) ou l'incarnation (Jn 1, 11 ou Jn 1, 14a) apparaissent comme des moments qui développent ce qu'il souligne comme le point central : la divinité du Verbe qui se fait connaître « par ce qu'il a fait dans la chair ». C'est précisément ce nouveau mode de connaissance rendu possible par l'automanifestation du principe par le Verbe reconnu comme divin que Thomas d'Aquin veut mettre en valeur avec la césure du verset 14b – « Et nous avons vu sa gloire. »

Hugues de Saint Cher (1190-1263)⁵², dominicain également, divise, pour sa part, le prologue en quatre parties. La première (Jn 1, 1-2) traite de la génération éternelle du Verbe, la deuxième (Jn 1, 3-4a) de la sortie de la créature hors du Père par le Verbe, la troisième (Jn 1, 4b-5) de la génération temporelle du Verbe, la quatrième du précurseur du Verbe (Jn 1, 6-18). La division du texte ne souligne pas, par conséquent, le changement dans la méthode de connaissance du principe qu'introduisent l'incarnation ou le témoignage. Elle vise plutôt à distinguer trois modes de procession à partir du principe.

Bonaventure, en revanche, considère le verset 6 comme le début du mouvement tripartite consacré à l'assomption de l'humanité par le Verbe divin. Il suit la considération du Verbe en lui-même (Jn 1, 1-5) et se déploie jusqu'à la fin de l'*Évangile* comme incarnation, passion et résurrection du Verbe uni à la chair⁵³. Avant le moment relatif à la manifestation de l'incarnation qui commence avec le verset 14b, les versets 9 à 14a⁵⁴ articulent, dans une sorte d'introduction générale à l'incarnation en elle-même, la venue du Christ-Roi avec celle de son précurseur, Jean Baptiste.

Or, si Bonaventure souligne également le rôle que joue le verset 6 dans la division de l'*Évangile* de Jean, deux différences sont à noter par rapport à Albert le Grand. D'une part, si tous deux présentent l'incarnation dans la perspective de sa finalité: «Les propriétés du Verbe qui procède dans la créature rationnelle pour la sanctifier⁵⁵», selon la formule albertinienne, ou «en vue de notre salut⁵⁶», selon les mots de Bonaventure, Albert le Grand intègre l'incarnation comme manifestation du Verbe dans la continuité d'une procession qui poursuit celle, éternelle et interne, propre aux Personnes divines mais s'en distingue par le fait d'être temporelle et externe, relative aux créatures. Bonaventure, pour sa part, sépare plus nettement l'humanité assumée par le Verbe de sa divinité.

D'autre part et surtout, c'est autour de la notion de «témoignage» qu'Albert le Grand déploie de manière beaucoup plus nette que Bonaventure ce qu'il avait annoncé en reprenant la formule de manière presque équivalente: «La manifestation du Verbe par les propriétés de la procession temporelle dans la créature rationnelle pour la sanctifier⁵⁷»: le témoignage par le Verbe lui-même, à partir du deuxième chapitre, précédé du témoignage «par un autre», Jean le Baptiste. En écho à la double présentation des vertus de Jean l'évangéliste dans le préambule général et dans le commentaire de l'épître hiéronymienne, Albert le Grand vise à disposer l'auditeur à la confiance en Jean Baptiste⁵⁸, en énumérant les aspects qui le rendent dignes de foi – la nature, la fonction, l'autorité qui l'envoie, le nom et la signification du nom – ou en Jean l'évangéliste⁵⁹ – le nom, la dignité de la fonction, le fait d'être disciple, l'absence de corruption de la chair, l'élection divine, la vocation.

Par une telle division du texte et le point focal centré sur la notion de «témoignage» qu'implique la césure du verset 6, vers quoi Albert le Grand attire-t-il donc l'attention du lecteur? Une hypothèse de réponse est qu'il indique le lieu où advient la réponse johannique à la question des philosophes au sujet de la connaissance du principe: dans le passage de la méthode démonstrative au témoignage.

Comment fonder un tel renversement dans la méthode de connaissance face aux trois objections auxquelles Albert le Grand est confronté?

La première objection⁶⁰ qui surgit face à ce changement est formulée du point de vue de la nature du Verbe qui est lumière et par essence se manifeste soi-même. Il serait, en effet,

contradictoire que le Verbe ait besoin d'un médiateur pour se faire connaître, puisque, de cette manière, le moins lumineux – une lumière participée – communiquerait le plus lumineux. La réponse apparaît clairement: l'unique nécessité du témoignage, c'est-à-dire de la médiation dans la connaissance, provient de l'infirmité de celui qui reçoit et doit être «conduit par la main» vers la lumière par une lumière qui, selon l'expression dionysienne⁶¹, lui soit proportionnée. Albert le Grand compare, en effet, l'intellect humain aux yeux de la chauve-souris par rapport à la lumière du soleil – image qui lui est chère et qu'il hérite de la *Métaphysique* d'Aristote⁶².

Une deuxième objection⁶³ à la nécessité d'une médiation pour la connaissance de cette lumière qu'est le Verbe provient de la comparaison avec la lumière corporelle qui se manifeste par essence immédiatement, sans «témoin». Le premier argument de la réponse consiste à rappeler que la lumière spirituelle, pour sa part, se manifeste non pas sur le mode de l'essence mais de la volonté et à ceux qui la recherchent ardemment (*devotis*). C'est pourquoi elle suppose un médiateur qui prépare à la recevoir. Un deuxième élément de réponse repose dans l'opposition entre l'œil corporel qui, s'il est préparé à la lumière qui brille en une partie, est prêt à recevoir toute lumière où qu'elle brille et l'œil spirituel qui, bien qu'il voie une vérité, reste aveugle à l'autre et a besoin de quelqu'un qui l'aide à la voir. Le troisième et principal argument affirme que, tandis qu'il existe une proportion entre l'œil corporel et la lumière extérieure, il n'y en a aucune entre l'œil intérieur et la lumière qu'on ne saurait circonscrire.

La disproportion entre l'intellect humain et le Verbe trouve son origine dans la nature même des choses. Ce différentiel ne saurait être comblé par un effort, une vertu, un don philosophique particuliers à celui qui cherche à connaître le principe. De plus, l'obstacle à la vision ne vient pas, comme dans le cas de l'œil corporel, d'un empêchement accidentel de l'organe ou de la faculté de connaître mais de l'incommensurabilité qui le sépare par essence du principe qu'inévitablement il cherche à connaître. C'est pourquoi l'aporie des philosophes en ce qui concerne la connaissance du principe n'est le fruit d'aucune circonstance contingente, le signe d'aucun échec provisoire. Mais il trouve sa source dans une situation au fond de laquelle se trouve plongé par sa nature même l'intellect humain. S'il peut voir la lumière du jour par lui-même, «il a besoin d'un médiateur, de quelqu'un qui le "conduise par la main" pour connaître

intellectuellement la lumière qui manifeste le principe ». Telle est la raison fondamentale de la nécessité du témoignage.

Une troisième objection⁶⁴ trouve son origine dans l'inefficacité et la vanité du témoignage qui n'obtient pas toujours la fin pour laquelle il est porté: la croyance de l'auditeur. Contrairement à la démonstration qui, par l'évidence de sa logique, emporte vers la conclusion l'intellect qui a accordé ses prémisses, la méthode de connaissance propre au témoignage ressortit plutôt à un art comparable à celui du «médecin qui n'obtient pas toujours la guérison», «du rhéteur qui n'obtient pas toujours la persuasion». C'est pourquoi il implique le risque et la probabilité de ne pas gagner l'adhésion de celui qui reçoit le témoignage d'un homme auquel il n'accorde pas sa confiance.

Quelle est la réponse johannique à l'incapacité naturelle de connaître l'essence du principe qui marque l'intellect humain et exige ainsi un renversement de la méthode de connaissance, en passant de la démonstration au témoignage ?

C'est dans la réponse à cette question que la division du texte que propose Albert le Grand et l'interprétation personnelle qu'il en donne prennent leur sens: l'enjeu du prologue de Jean est de proposer un chemin pour sortir de l'impasse où les pas des philosophes se sont arrêtés. Puisque l'intellect créé ne peut connaître le principe par ses propres moyens, il faut que celui-ci se manifeste lui-même. C'est pourquoi, après l'exposé de la théorie du Verbe dans l'intellect universellement agent, Albert le Grand articule l'Évangile de Jean en une première partie (Jn 1, 6-51) relative à la manifestation du principe par un autre, Jean Baptiste, et en une seconde partie (à partir du deuxième chapitre) concernant la manifestation du principe par son Verbe même.

Comment Albert le Grand présente-t-il le prologue de Jean comme l'accomplissement de la promesse qui a été faite aux philosophes, à tous ceux qui cherchent avec ardeur le principe qui fait que toute chose est et est connue ? Selon l'interprétation⁶⁵ albertinienne du verset 16 – «ils ont reçu grâce pour grâce» –, voici ce qui advient dans le prologue: passer de «la vérité pour connaître et comprendre» le principe à la «vertu de foi pour croire en lui» coïncide avec «la rémunération de leur mérite» qui par lui-même «ne suffisait pas» à atteindre la «béatitude éternelle». Comment le Verbe annoncé dans le prologue opère-t-il une telle transformation ?

Jean part du principe que l'intellect humain ne peut cesser de chercher et que, pourtant, nul n'a jamais connu – Jn 1, 18: «Dieu, nul ne l'a jamais vu⁶⁶.» Il cite la *Glose*: «Personne n'a vu, dans la chair, Dieu tel qu'il est⁶⁷» ou encore «personne – pur homme vivant dans ce corps à la manière du pèlerin – ne voit Dieu tel qu'il est⁶⁸». Et il renchérit avec Jean Chrysostome: «Aucune créature – ni les anges, ni les séraphins eux-mêmes – n'a vu l'essence de Dieu⁶⁹.» Le Docteur universel reprend synthétiquement⁷⁰ l'ensemble des autorités citées dans l'interprétation de ce verset: si la connaissance du principe tel qu'il est demeure inaccessible aux créatures, rien n'est, en revanche, caché au Verbe – Jn 1, 18: «Le Fils unique, qui est dans le sein du Père, lui, l'a fait connaître.» Voilà la «plénitude» annoncée par le verset 16 et interprétée par Albert le Grand, en écho à la distinction des acceptions de «philosophie» qui permet de sortir de l'aporie des philosophes: la «plénitude de vérité dans la sagesse».

Quelle est la raison de cette source de connaissance nouvelle? «Par le fait même de naître», d'être engendré intellectuellement dans l'identité de nature avec et par le principe, le Verbe «reçoit la connaissance de la déité⁷¹». Et «par sa naissance dans la chair, il n'est pas rendu étranger à la connaissance qu'il a reçue par la génération éternelle» qui demeure telle qu'elle a toujours été «dans le sein», c'est-à-dire «dans le secret intime» du principe. Ainsi faire connaître le principe, pour le Verbe, c'est exprimer, à l'extérieur, les secrets, la nature cachée de l'essence divine, que seul il connaît. Or cette connaissance ne saurait se limiter à l'essence du principe communiquée au Verbe. Elle s'étend aussi à la vie, source d'engendrement, que précisément le Verbe engendré reçoit du principe. «Le sein est l'occulte sous le vêtement où la vertu est naturelle, féconde, générative et signifie le secret de la déité féconde qui engendre Dieu dans le Père, déité qui transfuse dans le Fils tout l'intime de sa sagesse par la génération.»

C'est donc précisément la disproportion naturelle entre l'intellect humain et le principe qu'il ne saurait cesser de chercher à connaître qui détermine la méthode choisie par Jean l'évangéliste dans son prologue. Il «a voulu montrer la déité du Verbe» mais «ne pourra en aucune manière le prouver», précisément parce qu'aucune «créature n'a jamais vu Dieu tel qu'il est» ou, selon Isidore de Séville auquel Albert le Grand fait appel, parce que «la Trinité n'est connue qu'à elle-même et à l'homme assumé⁷²».

Conclusion

Le prologue tripartite du commentaire d'Albert le Grand à l'*Évangile* de Jean et, en particulier aux versets 1 à 18 de son premier chapitre désignés traditionnellement par le nom de « prologue de Jean », devrait appartenir au genre littéraire des prologues exégétiques médiévaux. Et il s'y rattache effectivement par de nombreux traits de sa structure formelle. Cependant, précisément parce qu'ils sont destinés à introduire un texte qui commence avec ces mots : « Dans le principe était le Verbe », les textes liminaires d'Albert le Grand et son commentaire du prologue johannique ont une dimension philosophique qui brouille les frontières entre les genres littéraires. Albert le Grand poursuit le projet de Jean : s'adresser aux philosophes et tenter d'ouvrir un chemin pour sortir de l'aporie dans laquelle est enfermée la connaissance rationnelle du principe. De nombreux éléments du prologue, qu'ils soient formels ou relatifs à l'argumentation elle-même, témoignent de cet élan pour poursuivre la quête philosophique par de nouveaux chemins. Albert le Grand est attentif à l'envergure de traité de métaphysique qui recueille synthétiquement les découvertes des philosophes concernant la théorie du Verbe. Il précise les connaissances des sources philosophiques du prologue de Jean indiquées par Augustin et communique les raisons qui essaient de rendre compte de l'accomplissement de la connaissance vraie du principe qui advient par le Verbe. Cependant, Jean ne perd pas de vue que la disproportion des moyens – l'intellect humain – et de la fin – la connaissance du principe premier, de l'intellect universellement agent – ne ressortit nullement à la contingence mais à l'essence. « Ce qu'on appelle le pur homme, celui qui n'a en lui rien d'autre que la nature humaine⁷³ » ne peut en aucun cas connaître le principe tel qu'il est. Là intervient l'originalité de la lecture d'Albert le Grand : par la division du texte qu'il propose, il montre que la nouveauté de la proposition johannique se situe, dans le prolongement de la recherche philosophique, entièrement sur le plan de la connaissance. Il ne s'agit pas de rompre avec le désir de connaître le principe mais de renverser la méthode démonstrative adoptée jusque-là. Aux dimensions exégétiques et philosophiques de ce prologue, s'ajoute une intention protreptique. En raison de la nature même du principe que l'intellect humain cherche à connaître et de la disproportion naturelle qui l'en sépare, la seule possibilité de sortir de l'impasse est d'accorder sa confiance au témoignage que le Verbe porte à son sujet. Albert le Grand, à la suite de Jean,

invite son destinataire à entrer dans un mode de lecture qui ne repose plus seulement sur l'évidence logique de la démonstration mais sur le risque de l'interprétation des signes qui lui sont proposés. La méthode qu'il décrit dans le commentaire d'un passage de l'épître hiéronymienne – « nous n'exposons pas dans les détails la disposition temporelle de ces écrits ou l'ordre des livres, pour que, une fois le désir de connaître recueilli, le fruit du travail soit conservé par ceux qui cherchent et la doctrine du magistère soit conservée par Dieu » – laisse place à la liberté et à l'activité du lecteur de participer au mouvement dans lequel l'introduit le prologue :

« Pour que », « une fois le désir de connaître » ces raisons « recueilli » dans l'auditeur ou le lecteur – car, par le fait de toucher quelque chose sans le pénétrer jusqu'en son noyau, le désir de connaître est excité et trouve sa place dans l'autre –, « le fruit du travail soit conservé par ceux qui cherchent » les raisons de tout cela par le mérite et l'effort de l'enquête – Ps 104, 4: « Cherchez le Seigneur et persévérez: cherchez sa face toujours » – « et soit conservée par Dieu » qui est le seul maître qui enseigne à l'intérieur – Matth. 23, 8: « Un seul est votre maître », à savoir Dieu qui est dans les cieux – « la doctrine du magistère » qui enseigne ceux qui cherchent à l'intérieur et à laquelle, de ce fait, on doit rendre grâce au sujet des choses révélées⁷⁴.

Les textes liminaires d'Albert le Grand se libèrent des normes des genres littéraires et des intentions circonscrites – exégétique, philosophique, protreptique – pour donner enfin à son lecteur la liberté d'adhérer à l'aventure de connaissance nouvelle que Jean présente comme la seule possibilité pour sortir de l'impasse où la connaissance philosophique du principe a figé ses pas.

Notes

1. D'après la chronologie des œuvres d'Albert le Grand établie par A. Fries, in « Die Entstehungszeit der Bibelkommentare Alberts des Großen », in Meyer, G. o.p. / A. Zimmermann, *Albertus Magnus Doctor universalis 1280-1980*, Walberberger Studien, Philosophisch-Theologische Hochschule der Dominikaner (Albertus-Magnus-Akademie), Matthias Grünewald-Verlag, Mainz, 1980, « Philosophische Reihe, Bd. 6 », p. 119-139, les commentaires bibliques auraient été rédigés par Albert le Grand à partir de l'automne 1264, après avoir terminé la rédaction du *De animalibus* et pendant ses longs séjours à Würzburg, Strasbourg et Cologne. D'après P.G. Meersseman o.p., en revanche, in *Introductio in opera omnia B. Alberti Magni o.p.*, apud Carolum Beyaert, Editorem Pontificium Brugis (Belgii),

Parisiis apud L. Dillen & socios, Romae & Taurini apud officinam librariam Marietti, 1931, p. 95-96, le commentaire de l'Évangile de Jean par Albert le Grand a été commencé *per modum lecturae* en 1256 et sa dernière rédaction aurait été élaborée en 1262. Cette approximation est précisée par B. Schmidt, «Prolegomena § 3» in *Super Matthaeum*, c. I-XIV, in *Alberti Magni Opera omnia edenda Institutum Alberti magni Coloniense Bernharδο Geyer Praeside*, Münster/Westfalen, [désormais cité: Ed. Colon.] 21/1, 1987, p. XIII-XIV, les trois postilles aux synoptiques étant citées dans le commentaire de l'Évangile selon saint Jean, sa rédaction est postérieure à 1257, date à laquelle est composé le commentaire de l'Évangile selon saint Matthieu, et antérieure au départ du Docteur universel de Regensburg en 1260. Ces hypothèses de datation font, cependant, encore l'objet de discussion entre les chercheurs. F. Van Steenberghen, dans *La philosophie au XIII^e siècle*, Éditions de l'Institut supérieur de philosophie, Louvain-la-neuve/Éditions Peeters, Louvain, 1991, «Philosophes médiévaux 28», p. 246, propose, pour sa part, de placer la rédaction des commentaires bibliques «au moins en bonne partie» dans la période 1228-1248. Cf. le bilan établi par H. Anzulewicz, dans *De forma resultante in speculo. Die theologische Relevanz des Bildbegriffs und des Spiegelbildmodells in den Frühwerken des Albertus Magnus. Eine textkritische und begriffsgeschichtliche Untersuchung*, Teil 1, *De forma resultante in speculo des Albertus Magnus. Handschriftliche Überlieferung, literargeschichtliche und textkritische Untersuchungen, Textedition, Übersetzung und Kommentar*, Aschendorff Verlag, Münster, 1999, «Beiträge zur Geschichte der Philosophie und Theologie des Mittelalters. Texte und Untersuchungen. Neue Folge, Bd 53/1», p. 17.

2. Il convient de distinguer le titre du commentaire d'Albert le Grand de l'Évangile selon saint Jean et le titre qu'il donne à l'œuvre qu'il commente. En ce qui concerne le premier, le titre transmis par les éditions diffère de celui donné par les traditions manuscrites. Les deux éditions, *editio lugdunensis* (Beati Alberti Magni Ratisponensis Episcopi, Ordinis Praedicatorum *Commentarii in Ioannem et in Apocalypsim*, recogniti per RAPP Petrum Jammy, Operum Tomus Vndecimus, Lugduni, sumptibus claudii pros., Petri & Claudii Rigaud, Hieronymi Delagarde, Ioan. Ant. Huguetan, Lugduni, 1651 et *editio parisiensis* (Beati Alberti Magni Ratisponensis Episcopi, Ordinis Praedicatorum *Opera omnia*, ed. A. & E. Borgnet, Paris, 1899, édition citée par la suite [ed. paris.]) portent également en titre général «Enarrationes in Joannem», p. 1: «D. Alberti Magni, Ratisbonensis Episcopi, Ordinis Praedicatorum, In evangelium secundum Ioannem luculenta expositio, ad instantiam Alexandri IV pro extirpandis haeresibus tunc vigentibus Romae lecta. Prologus in quo laudatur evangelista». Une partie de la tradition manuscrite ainsi que les incunables proposent, en revanche, en guise de titre: «postilla». Une autre partie des manuscrits fait commencer le texte directement avec Ez. 17, 3, sans titre préalable – pratique albertienne qui semble confirmée par l'autographe du commentaire de l'Évangile selon saint Matthieu. Pour des informations supplémentaires au sujet des titres donnés aux œuvres exégétiques d'Albert le Grand, cf. B. Schmidt, «Prolegomena § 2» in *Super Matthaeum*, c. I-XIV, Ed. Colon. 21/1, p. VIII-X et l'édition critique du commentaire albertinien du prologue de l'Évangile selon saint Jean que je prépare.

3. B. Alberti Magni *Opera omnia*, A. et E. Borgnet, *Enarrationes in Joannem*, tome 24, Vivès, Paris, 1899, (œuvre désormais citée: AM, In Ioh.), p. 9, l. 41-p. 10, l. 3.
4. AM, In Ioh., p. 10, l. 3-7.
5. AM, In Ioh., p. 39, col. B, l. 10-12.
6. G. Dahan, « Les Prologues des commentaires bibliques (XII^e-XIV^e siècle) », in *Les Prologues médiévaux, Actes du Colloque international, Rome 26-28/03/1998*, éd. J. Hamesse, Fédération Internationale des Instituts d'Études Médiévales, Brepols, 2000, « Textes et études du Moyen Âge, 15 », p. 427-470, en particulier p. 437-438.
7. AM, In Ioh., p. 24, col. A, l. 20-25.
8. AM, In Ioh., p. 11, l. 4-7.
9. AM, In Ioh., p. 16, col. B, l. 18-20.
10. AM, In Ioh., p. 24, col. A, l. 7-10.
11. AM, In Ioh., p. 25, col. A, l. 41-43; p. 32, col. A, l. 19-20.
12. AM, In Ioh., p. 14, col. B, l. 47-49 et p. 15, col. A, l. 9-10 & 14-18.
13. Cf. Solère, J.-L., « Maître Eckhart, Proclus et Boèce. Du statut des prologues dans "l'axiomatique" néoplatonicienne », in *Les Prologues médiévaux, Actes du Colloque international, Rome 26-28/03/1998*, éd. J. Hamesse, Fédération Internationale des Instituts d'Études Médiévales, Brepols, 2000, « Textes et études du Moyen Âge, 15 », p. 535-571; J.-L. Solère, « Du commencement: axiomatique et rhétorique dans l'Antiquité et au Moyen Âge », in *Entrer en matière. Les prologues*, éd. J.-D. Dubois et B. Roussel, Centre d'étude des religions du Livre, Paris, 1998, « Patrimoines », p. 307-336.
Platon, *Timée*, 29 b 2-3. Œuvres complètes, vol. II, trad. Robin, Gallimard, Bourges, 1950, « Bibliothèque de la Pléiade, NRF », p. 444: « Or il est de la plus haute importance, en toute chose, de commencer par un naturel commencement. »
Proclus, *Théologie platonicienne*, l. I, X, trad. Saffrey-Westerink, Paris, 1968, « Collection des Universités de France », p. 46: « Les discours procurent une image des réalités dont ils sont les interprètes, et [...] il y a une correspondance nécessaire entre le déroulement des démonstrations et la hiérarchie des réalités mises en évidence. »
Proclus, *In Timaeum*, éd. Diehl, Leipzig, 1903 (réimpr., Amsterdam, 1965), t. I, p. 339, l. 2-29, trad. A.-J. Festugière, Paris, 1966-1968, p. 199: « Pour ma part, je dirais que l'exposé imite l'ordre même de la création. Car de même que celle-ci produit d'abord les principes invisibles de la vie dans le Monde, puis fait exister la réalité visible, et contiennent de cette réalité aussi la définition avant que n'existe le Monde en sa totalité, de même aussi Timée s'applique d'abord à la considération des réalités et adapte ensuite aux réalités le caractère du discours, mais avant tout l'ensemble du traité il conçoit et définit le mode des différents exposés, afin d'ajuster à cette définition tout le cours de l'instruction. »
Proclus, *In Timaeum*, éd. Diehl, t. I, p. 337, l. 29-p. 338, l. 7, trad. A.-J. Festugière, p. 197-198: « Car, de même que toutes les choses de l'Univers procèdent à partir du commencement conforme à la nature, je veux dire de l'éternité des Dieux et de la Source des êtres, de même aussi le discours

scientifique, s'il jaillit, comme d'une racine, du commencement conforme à la nature, fait correspondre ensuite avec ce commencement les raisonnements où il fait voir la cause, et la science elle-même part des axiomes pour en déduire les conclusions propres. La science ne fait donc que suivre l'ordre des réalités, et elle est suivie à son tour par le discours d'enseignement. Et c'est là, pour ce discours, « la chose la plus importante », d'abord parce qu'il imite ainsi l'ensemble du réel et la procession des êtres. » Spinoza, *Ethique* I, définition 3, in Spinoza, *Ethique*, trad. B. Pautrat, Seuil, Paris, 1988, p. 14-15: « Par substance, j'entends ce qui est en soi et se conçoit par soi: c'est-à-dire ce dont le concept n'a pas besoin du concept d'autre chose d'où il faille le former. »

14. AM, In Ioh. p. 7, l. 14; p. 18, l. 16; o. 24, l. 15.
15. AM, In Ioh., p. 39, col. B, l. 4-7.
16. Cf. Minnis, A., *Medieval Theory of Authorship. Literary Attitudes in the Later Middle Ages*, Londres, 1984, p. 76.
17. AM, In Ioh. p. 25, col. A, l. 38-40.
18. AM, In Ioh. p. 25, col. B, l. 5-6.
19. AM, In Ioh. p. 25, col. B, l. 6-13.
20. AM, In Ioh. p. 24, col. B, l. 15-40.
21. Jean Damascène, *De fide orthodoxa*, l.1 c.13, in Saint John Damascene, *De fide orthodoxa. Versions of Burgundio and Cerbanus*, c. 13, ed. E. M. Buytaert, St. Bonaventure, N.Y.-Louvain-Paderborn, 1955, «Franciscan Institute Publications, Text Series 8», p. 62, l. 106-112.
22. AM, In Ioh. p. 31, col. A, l. 16-28.
23. Augustin, *In Iohannis evangelium tractatus CXXIV* 1 § 8, Brepols, Turnholti, 1990, «Corpus Christianorum. Series Latina [désormais cité: CCL] 36», p. 5, l. 30-39.
24. Glossa marginalis super Ioh. 1,1; Glossa interlinearis super Ioh. 1,1; Glossa marginalis super Ioh. 1,3; cf. Augustin, *Confessions*, l. 12, c. 6, Brepols, Turnholti, 1990, CCL 27, p. 219, l. 26-27; Augustin, *Confessions*, l. 12, c. 28, CCL 27, p. 237-238, l. 3-14; Augustin, *Sermo* 117, c. 2, § 3, Migne, Paris, 1865, «Patrologiae cursus completus. Series latina [désormais citée: PL] 38», col.662-663.
25. AM, In Ioh. p. 31, col. A, l. 28-col. B, l. 8.
26. Jean Chrysostome, In Ioh., hom. 2, n.4, Migne, Paris, 1862, «Patrologia cursus completus. Series graeca [désormais citée: PG] 59», 34; transl. Burg. Paris Bibl. Nat. Cod. lat. 1782 f.8ra.
27. Augustin, *De trinitate*, l. 6, c. 10, n. 11, Brepols, Turnholti, 1968, CCL 50, p. 241 l. 10-p. 242, l. 36.
28. Augustin, *De trinitate*, l. 15, c. 14, n. 23, CCL 50A, p. 496, l. 7-10.
29. Augustin, *De trinitate*, l. 6, c. 10, n. 11, CCL 50, p. 241, l. 20-24.
30. AM, In Ioh. p. 30, col. A, l. 3-23.
31. AM, In Ioh. p. 30, col. B, l. 45-p. 31, col. A, l. 4.

32. AM, In Ioh. p. 25, col. B, l. 34-p. 26, col. A, l. 14.
33. AM, In Ioh., p. 4, l. 3-10.
34. AM, In Ioh., p. 17, col B, l. 12-29
35. AM, In Ioh., p. 9, l. 25-38.
36. AM, In Ioh., p. 28, col. A, l.47-col. B, l. 17.
37. AM, In Ioh., p. 28, col. A, l.34-37.
38. AM, In Ioh., p. 8, l. 36-43.
39. AM, In Ioh., p. 7, l. 41-p. 8, l. 15.
40. AM, In Ioh. p. 10, l. 10-16.
41. Cf. également Albert le Grand [cité ci-dessous: AM], *Super Dionysii De divinis nominibus*, c. 2, Ed. Colon. 37, p. 89, l. 23-27: « dicit Augustinus, quod sensum eorum quae dicuntur in principio evangelii Iohannis, ubi agitur de aeterna generatione verbi invenit in quodam libro Platonis praeter hoc quod dicitur "verbum caro factum est" ». Selon Augustin, Platon aurait atteint à la connaissance des Personnes divines – le Père et le Fils – non pas sous la seule conduite de la raison naturelle mais dans les livres de Moïse et des prophètes, lors d'un voyage en Égypte et en Judée. Cf. AM, I Sent., d. 3, a. 18, ed. Paris., tome 25, p. 114a: « Dicendum secundum Augustinum in libro *De doctrina christiana*, quod Plato curiosus in inspectione librorum descendit in Aegyptum et Iudaeam, ut videret libros Moysi et Prophetarum; et ibi didicit Patrem et Filium, et non ductu naturalis rationis. Vel forte si quis inspiciat mentem Platonis, intendit patrem vocare deum, et filium hunc mundum; et ideo etiam ibidem loquitur de matre et nutricula, quae est materia, ex qua factus est mundus » et AM, I Sent., d. 3, a. 18, obi. 2-3, ed. Paris., tome 25, p. 113a: « 2. Item, Plato loquitur de Patre et Filio sub propriis nominibus, et de paterna mente et paterno intellectu: ergo videtur Patrem, et Filium intellexisse. 3. Item, Augustinus dicit quod in quodam libro Platonis legit Evangelium: *In principio erat verbum: usque ad illum locum: Verbum caro factum est.* ». Cf. H. Anzulewicz, « Die *Timaios*-Rezeption bei Albertus Magnus », in *Platonis Timaios als Grundtext der Kosmologie in Spätantike, Mittelalter und Renaissance*, ed. Th. Leinkauf, C. Steel, Leuven University Press, Leuven, 2005, « Ancient and Medieval Philosophy De Wulf-Mansion Centre, Series 1, XXXIV », p. 356.
- La même césure entre la connaissance accessible à la raison naturelle des philosophes et la nouveauté introduite par le verset Jn 1, 14 apparaît, selon Albert le Grand, chez Augustin à propos de la notion d'individu ou de supposit que l'on peut transférer à la manière de parler de Dieu: AM, *Super Dionysii De divinis nominibus*, c. 13, Ed. Colon. 37, p. 443, l. 63-75: « Ad secundum dicendum, quod Christus secundum humanam naturam est unum individuum, sed secundum divinam non potest dici individuum proprie, quia in deo non est individuatio neque singularitas, sed est suppositum unum, et hoc suppositum est illud. Et quod dicit Philosophus, intelligendum est de suppositis, quae subsistunt tantum in natura, quia aliquod unum suppositum esse duarum naturarum genere et specie differentium est contra principia, ex quibus accipimus scientiam. Et ideo a philosophis de hoc nihil dictum fuit; unde dicit Augustinus quod "Verbum caro factum est" non potuit invenire in libris Platonis. »

La connaissance introduite par le verset In 1, 14 qui annonce l'incarnation est appelée «mystique», par opposition à la connaissance accessible à la seule raison naturelle, et elle est rapprochée de la doctrine dionysienne: AM, *Super Dionysii Mysticam Theologia*, Ed. Colon. 37/2, p. 454, l. 38-49: «[...] sicut Augustinus, quod quae dicuntur in principio Ioh., legerit quodam modo in libris Platonis, tamen hoc quod dicitur: "Verbum caro factum est", ibi non invenit; unde de ipso dicitur, quod quid sacramenti haberet "Verbum caro factum est", nec suspicari quidem poterat; sed illud ad quod minus possunt philosophi pervenire, magis est occultum a ratione humana; ergo cum mysterium incarnationis traditum sit a Dionysio in alia doctrina cum distinctivis personarum, sicut innuit in libro *De divinis nominibus* in capitulo de pace, videtur, quod illa scientia maxime debeat dici mystica.»

St Jérôme, en revanche, affirme que, si Platon et d'autres philosophes qu'il a lus ont également découvert les propriétés du Verbe, ils n'ont pas eu accès à ce qu'a trouvé le «pêcheur», Jean l'évangéliste, à savoir la Trinité. En disant «dans le principe était Dieu-Fils», soit ils excluaient le Père, soit ils faisaient du Père et du Fils deux dieux. Cf. Hieronymus, *Homilia in Iohannem evangelistam (1-14)*, in S. Hieronymi presbyteri Opera, pars II: Opera homiletica, Brepols, Turnholti, 1958, «CCL 78», p. 519, l. 90-97: «Videte proprietates uerborum. In principio erat Verbum, et Verbum erat apud deum, et Deus erat Verbum. Hoc erat in principio apud Deum. Legimus et litteras saeculares, legimus Platonem, legimus ceteros philosophos. Piscator noster inuenit quod philosophus non inuenit. Si dixisset, In principio erat Deus Filius, uidebatur Patrem exclusisse, aut etiam duos deos facere: et nihil nobis proderat de gentibus, si reliquissemus plurimos deos, et credidissemus in duobus diis.»

Cf. également le développement de ce *topos* chez Jean Chrysostome: Iohannes Chrysostomus, In Ioh. hom. 2 n.2 (PG 59, 31; transl. Burg. Paris Bibl. Nat. Cod. lat. 1782 f.8ra) : «Ac Graecorum quidem opiniones extinctae delectaeque sunt; hujus vero res quotidie splendoriosiores evadunt. Ex quo enim hic et reliqui piscatores fuerunt, Pythagorae Platonisque disciplinae, quae prius obtinere videbantur, silentio missae sunt, ac ne nomine quidem illos norunt plerique. Atqui Pato tyrannos adiit accitus, ut aiunt, amicos habuit multos, atque in Siciliam navigavit: Pythagoras vero magnam adiens Graeciam, praestigias induxit innumeras; nam quod cum bobus loqueretur (id enim de illo narratur), non nisi magica arte praestari poterat. Hincque maxime palam est, quod is qui bruta sic loquebatur, nihil utilitatis hominibus praestaret, imo ipsis multum voceret. Certe aptior ad philosophiam erat hominum natura: attamen ille cum quilibet et bobus, ut aiunt, per praestigias loquebatur. Non ille rationis expertem naturam rationalem effecit; id quod homo non potest: sed praestigiis stultos decipiebat. Non utili doctrina homines instituebat; sed docebat idem esse fabas edere et parentum capita devorare; auditoribusque persuadebat, doctoris sui animam, modo fruticem, modo puellam, modo piscem effici. Annon jure illa extincta penitus delectaeque sunt? Certe jure ac merito, ut ratio postulabat. At non sic illa quae ad rudem illum et illiteratum pertinent: verum Syri, Aegyptii, Indi, Persae, Aethiopes, innumeraeque aliae gentes, dogmata ab illo inducta in linguam suam transferentes, barbari licet essent, philosophari didicerunt.»

42. AM, In Ioh., p. 15, col A, l. 8-14.
43. Augustin, *Confessions*, VII, 9, 13, trad. E. Tréhorel et G. Bouisson, Bruges, 1962, p. 609: «Et là "certains livres des Platoniciens traduits du grec et du

latin " j'ai lu non pas sans doute en ces termes mais le sens était absolument le même et des raisons nombreuses et complexes l'appuyaient, j'ai lu qu'au commencement était le Verbe... Quant à ceci: Il est venu dans son propre domaine et les siens ne l'ont pas reçu mais à tous ceux qui l'ont reçu, il a donné le pouvoir de devenir fils de Dieu, en croyant en son nom, dans ces livres *je ne l'ai pas lu.* » et cf. l'analyse de R. Imbach, « La Filosofia nel prologo di S. Giovanni secondo S. Agostino, S. Tommaso e Meister Eckhart », Studi 1995, a cura di D. Lorenz o.p. /S. Serafini, Istituto San Tommaso, Pontificia Università S. Tommasa d'Aquino, Roma, p. 161-182.

44. AM, In Ioh., p. 14, col. B, l. 41-44.

45. Albert le Grand attribue le *De natura deorum* à divers auteurs: Aristote, Cicéron, Hermès Trismégiste, lui-même. Afin de montrer comment se déploie le travail d'Albert le Grand sur ses sources, le lecteur trouvera ci-dessous, par ordre alphabétique, les textes correspondant aux différentes attributions du *De natura deorum* selon les thèmes pour lesquels Albert le Grand y fait référence.

– Albert le Grand attribue le *De natura deorum* tantôt à Aristote lui-même dont il n'a vraisemblablement jamais lu de *De natura deorum* ou *De philosophia*:

AM, *De causis et processu universitatis a prima causa*, l. 2, tr. 2, c. 1, Ed. Colon. 17/2 p. 92 l. 15-17: « etiam Aristoteles in libro *De natura deorum* in multis videatur cum eis consentire, sicut narrat Tullius in libro *De natura deorum*... » De l'opinion d'Hésiode sur l'existence des dieux et des démons.

AM, *De natura et origine animae*, tr. 2, c. 14, Ed. Colon. 12, p. 41, l. 42-43: « Propter quod Aristoteles in libro *De natura deorum* dicit, quod Socrates... » Sur la divinisation de l'homme.

AM, *Physica*, l. 4, tr. 1, c. 2, Ed. Colon. 4/1, p. 205, l. 3-4: « Aristoteles exprime in libro *De natura deorum* dicit mundum creatum esse a deo... » Sur la création du monde.

AM, *Physica*, l. 8, tr. 1, c. 4, Ed. Colon. 4/2, p. 557, l. 14-16: « Etiam ipse Aristoteles in libro suo *De natura deorum* mundum a deo opifice dicit esse creatum. » Sur la création du monde.

AM, *Physica*, l. 8, tr. 1, c. 14, Ed. Colon. 4/2, p. 579, l. 43-47: « Sed inceptio mundi per creationem nec physica est nec probari potest physice, et ideo hanc viam putatur Aristoteles tacuisse in physica, et tamen tetigit eam exprime in libro *De natura deorum* que ipse edidit. » Sur la création du monde

AM, *Summa theologiae*, tr. 3, q. 18, c. 1, Ed. Colon. 34/1, p. 86, l. 13-14: « in antecedentibus a nobis per Aristotelem posita est in libro *De natura deorum*... » Sur Dieu comme cause efficiente.

– tantôt à Cicéron (*De natura deorum libri tres*, recognovit C.F.W. Mueller, Lipsiae, 1879) qui représente sa principale source d'information sur la théologie d'Aristote:

AM, *De XV problematibus*, probl. VI, Ed. Colon. 17/1, p. 38, l. 66-68: « Et ut utamur probabilitate ipsius Aristotelis, quam Tullius ponit in I libro *De natura deorum*, ubi verba Aristotelis inducit ... » Sur la preuve d'une cause intellectuelle (exemple récurrent des hirondelles).

AM, *De caelo et mundo*, l. 1, tr. 1, c. 9, Ed. Colon. 5, p. 23, l. 9-18: « Hoc enim tam Graeci philosophi dixerunt sicut Plato et sui sequaces, quam etiam alii ex gentibus Chaldaeorum et Aegyptiorum, quorum primus fuit Hermes Trismegistus, qui omnem deum in caelum sicut in locum sibi

convenientem reducit, sive sit sumptus ex hominibus sive sit caelestis omnino. Ostenduntur autem omnia haec in libris *De natura deorum*, quos diversi philosophi scripserunt, et ideo etiam a nobis tunc veritas de his tradetur, quando agemus de deorum natura.» Sur la théologie des anciens (Égyptiens, Chaldéens, Hermès Trismégiste).

AM, *De causis et processu universitatis a prima causa*, l. 2, tr. 2, c. 1, Ed. Colon. 17/2 p. 92 l. 15-17: cf. supra.

AM, *De somno e vigilia*, III, ed. paris., tome 9, p. 178a: «Si quis autem Tullium legat in secundo libro *De natura deorum*, qui... » De la divination. AM, *De unitate intellectus*, Ed. Colon. 17/1, p. 38, l. 66-78: «Et ut utamur probabilitate ipsius Aristotelis, quam Tullius ponit in i libro *De natura deorum*, ubi verba Aristotelis inducit dicens, quod si in deserto ex improvise stans inveniatur palatium, in quo non nisi hirundines inveniuntur, quamvis nesciatur artifex, qui fecit palatium, tamen ex ipsa palatii dispositione statim convincitur, quod hirundines illud palatium non fecerunt, sed aliqua natura intellectualis per rationem artis fecit illud. Ita etiam cum mundus artis opus sit et rationis et in ipsis generatis non possit consistere, <non> nisi probabile est, quod primae generatorum substantiae per rationes dei deorum in esse sunt productae.» Sur la preuve d'une cause intellectuelle (exemple des hirondelles).

AM, *Metaphysica*, l. 1, tr. 4, c. 1, Ed. Colon. 16/1, p. 48, l. 55-56: «sicut dicit Tullius in libro *De natura deorum*... » Sur l'opinion de Pythagore sur les nombres.

AM, *Super Isaiam*, c. VIII, v. 19, Ed. Colon. 19, p. 133, l. 4: «Tullius in libro *De natura deorum* dicit... » De la divination.

AM, *Summa theologiae*, l. 1, tr. 1, q. 5, c. 3, Ed. Colon. 34/1, p. 18, l. 50-51: «Tullius in libro *De natura deorum* dicit... » Sur l'autorité de Pythagore.

AM, *Summa theologiae*, l. 1, tr. 3, q. 14, c. 1, Ed. Colon. 34/1, p. 51, l. 50-51: «narrat Tullius Aristotelem probasse deum esse in libro *De natura deorum*... » Sur Dieu comme première cause et substance intellectuelle (exemple des hirondelles).

– tantôt à Hermès Trismégiste, c'est-à-dire au: Ps. Apuleius, *Asclepius*, in *Apulei Platonici Madavrensis, III. De philosophia libri*, ed. C. Moreschini, Stuttgartiae et Lipsiae in aedibus B.G. Teubneri, 1991, «Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum teubneriana», p. 39-86. Il est, en revanche, invraisemblable qu'Albert le Grand se réfère ici au *De deo Socratis*, in *Apulei Platonici Madavrensis, III. De philosophia libri*, p. 7-38, car il est plus difficile d'y trouver une similitude doctrinale avec le prologue de Jean.

AM, *De caelo et mundo*, l. 1, tr. 1, c. 2, Ed. Colon. 5 p. 4 l. 86-87: «Tribus perficit cognitionem, quae est de ipso, sensu, ratione et intelligentia, sicut dicit Trismegistus Mercurius in libro *De natura deorum*.» Cf. Ps.-Apuleius, *Asclepius*, c. 41, ed. C. Moreschini, p. 85-86. Sur les trois modes de connaissance par le sens, la raison et l'intelligence.

AM, *De causis et processu universitatis a prima causa*, l. 1 tr. 4 c. 1, Ed. Colon. 17/2 p. 43 l. 58-65: «Hermes Trismegistus in libro *De natura deorum* sicut omnia dicit plena esse deo, ita omnia plena dicit esse spiritu, qui formas et vires deorum invehit omnibus. Propter hanc communicabilitatem Plato formas posuit in lumine datoris formarum existentes. Sicut formae intellectus agentis in lumine agentis intellectus consistent separatae et ideo semper sunt se exserentes.» Cf. Ps.-Apuleius, *Asclepius*, c. 6, ed. C. Moreschini, p. 41 l. 17-18. Sur la simplicité du premier qui emplit toutes choses.

AM, *Physica*, l. 2, tr. 2, c. 19, Ed. Colon. 4/1, p. 126, l. 31-32: «Dicit autem Hermes Trismegistus in libro *De natura deorum*, quod fatum... » Sur le *fatum* comme complexion des causes dépendant de la providence de la cause première.

– tantôt à lui-même soit en annonçant qu’il va écrire un ouvrage ainsi intitulé, soit qu’il l’ait déjà écrit, alors qu’aucun texte d’Albert le Grand ne nous est parvenu sous ce titre. Il s’agit, dans la citation du *De caelo et mundo*, I, 3, 10 d’une paraphrase d’Aristote. On peut, par conséquent, faire l’hypothèse à la suite d’H. Anzulewicz, qu’après le commentaire de la *Métaphysique* et du *Liber de causis*, Albert le Grand n’a vraisemblablement plus jugé utile d’écrire un *De natura deorum* dans la forme initialement prévue.

AM, *De anima*, l. 1, tr. 2, c. 6, Ed. Colon. 7/1, p. 32, l. 31-33: «Sed de his nos disputabimus in scientia de natura deorum, quae philosophiae primae pars quaedam est ab Aristoteles edita est... » Sur l’existence des anges et des démons.

AM, *De caelo et mundo*, l. 1, tr. 3, c. 10, Ed. Colon. 5/1, p. 77, l. 11-15: «Iam autem diximus in libro *De natura deorum*, quem vocavimus philosophiam extraneam, eo quod extraneis rationibus per similia vulgaria probatur solum probabiliter et vulgariter, sicut et ipsam philosophiam edidimus communitati populi, et devlaravimus ibi... » Sur les substances divines et les corps spirituels supérieurs.

AM, *De caelo et mundo*, l. 1, tr. 1, c. 2, Ed. Colon. 5/1, p. 5, l. 79-81: «Et de his quidem omnibus nos domino concedente tratabimus, quando disputabimus de natura deorum et divinitatis distinctione» Sur la perfection ternaire.

AM, *De caelo et mundo*, l. 1, tr. 1, c. 9, Ed. Colon. 5/1, p. 23, l. 14-18: «Ostenduntur autem omnia haec in libris *De natura deorum*, quos diversi philosophi scripserunt, et ideo etiam a nobis tunc veritas de his tradetur, quando agemus de natura deorum.» Sur la théologie des anciens (Égyptiens, Chaldéens, Hermès Trismégiste...)

AM, *Metaphysica*, l. 11, tr. 1, c. 12, Ed. Colon. 16/2, p. 478, l. 31-33: «Haec enim magis speculanda sunt in scientia de natura deorum et vita futura... » Sur les principes de la substance sensible.

AM, *Meteora*, l. 3, tr. 3, c. 23, Ed. Colon. 6/1, p. 174, l. 6-8: «reliqua enim, secundum quod haec ad divina quaedam reducuntur, dicenda sunt in scientia de natura deorum... » Sur la foudre.

Pour approfondir, cf. A. de Libera, *Métaphysique et noétique. Albert le Grand*, Vrin, Paris, 2005, «Problèmes & Controverse», p. 88-94. Selon A. de Libera (p. 91), la «stratégie» albertinienne est claire dans cette attribution multiple du *De natura deorum*: «faire communiquer la théologie du péripatétisme avec la thèse, ailleurs regardée comme typiquement platonicienne, identifiant Dieu, la Première Cause et le Premier Agent.»

46. Les citations du *Timée* qu’on peut lire dans l’œuvre d’Albert le Grand proviennent de la traduction de Chalcidius (*Timée*, 17a-53c) et des extraits qu’il peut lire chez Aristote, Galien, Némésius d’Emèse, Macrobe ou, parmi les auteurs latins, saint Jérôme, Cicéron, Augustin, Boèce, Guillaume de Conches, Robert Grosseteste et, parmi les auteurs arabes et juifs traduits en latin: Costa ben Luca, Avicenne, Averroès, Isaac Israeli, Moïse Maïmonide. Cf. H. Anzulewicz,, « Die *Timaios*-Rezeption bei Albertus Magnus », *op. cit.*, p. 333-334. Selon l’auteur, Albert le Grand confère au *Timée*, à sa théologie philosophique et à sa métaphysique théologique une double fonction: il permet de réfléchir à des propositions

théologiques de la science révélée comme questions philosophiques et de les formuler philosophiquement. Cette autorité lui est conférée par le fait que, s'accordant en de nombreux points avec la révélation, il est considéré comme davantage qu'une œuvre de la raison naturelle. Cependant, si le contenu doctrinal du *Timée* apporte un appui théologique aux thèses développées par Albert le Grand, son autorité demeure, selon H. Anzulewicz, de rang secondaire par rapport aux prémisses théologiques révélées. Cf. également H. Anzulewicz, «Die platonische Tradition bei Albertus Magnus. Eine Hinführung», in S. Gersh, M.J.F. Hoenen (Hg.), *The Platonic Tradition in the Middle Ages. A Doxographic Approach*, Berlin, New York, 2002, p. 207-277.

Voici les passages de la première partie relatifs aux thèses qui se trouvent dans le prologue de Jean :

AM, *De causis et processu universitatis a prima causa*, l. 1, tr. 4, c. 1, Ed. Colon. 17/2, p. 9, l. 14-28: «Et in I *timaei*: "Operi fortunam dat opifex suus; quippe ad immortalis quidem et statu genuino persistentis exempli formans operis effigiem honestum efficiat simulacrum, necesse est." Propter quod tria genera formarum esse dixerunt, scilicet formas ante rem, in re et post rem. Et eas quidem quae sunt ante rem, principia rerum esse dixerunt. Quae autem in re et cum re sunt, sunt principia et imagines. Quae vero post rem, accidentales esse dicebant, sicut sunt formae abstractionis, quando universale abstrahitur a particulari. Propter quod has accidentales esse dixerunt. Accidit enim eis quae iam sunt, universaliter accipi per denudationem a materia.» Cf. Plato, *Tim.* 28A, a Calcidio translatus commentarioque instructus, Plato Latinus, t. 4, ed. Waszink, p. 20, l.22-p. 21, l. 2: «Operi fortunam dat opifex suus; quippe ad immortalis quidem et statu genuino persistentis exempli formans operis efficiem honestum efficiat simulacrum, necesse est.»

AM, *De causis et processu universitatis a prima causa*, l. 2, tr. 1, c. 12, Ed. Colon. 17/2, p. 75, l. 22-30: «Quod autem Plato in *timaeo* dicit: "Dii deorum, quorum opifex paterque ego, natura quidem corruptibiles, voluntate autem mea ita permanentes", non ideo dictum est, quod in natura sua habeant principium suae corruptionis, sed propter hoc quod esse a se secundum "id quod sunt" non habent, sed habent esse ab influenza primi, a quo si averterentur, quod tamen impossibile est, in natura sua secundum "id quod sunt" nihil essent et ab esse deficerent.»

AM, *De caelo et mundo*, l. 1, tr. 4, c. 1, Ed. Colon. 5/1, p. 78, l. 71-p. 79, l. 2: «Orbes enim et stellas sic secundum istos fecit opifex, quod omnium inferiorum sementem, quam opifex quidem fecit, eis tradidit exsequendam, sicut in *timaeo* Platonis continetur, licet tempore superiora cum inferioribus sint producta.»

AM, *De caelo et mundo*, l. 1, tr. 4, c. 4, Ed. Colon. 5/1, p. 84, l. 4-12: «Et aliquid est, quod possibile est ingredi in esse per generationem, quod tamen est incorruptibile per naturam, ita quod numquam finitur neque cadit sub corruptione, sicut expresse legitur in libro Platonis, qui dicitur *Timaeus*. In illo enim libro legitur, quod caelum est generatum et tamen est semper in toto tempore manens, ita quod non finitur neque corruptio aliqua veniet super ipsum. Dixit enim Plato caelum natura quidem esse corruptibile, sed voluntate opificis sine corruptione permanere.»

AM, *De caelo et mundo*, l. 1, tr. 4, c. 10, Ed. Colon. 5/1, p. 102, l. 84-95: «Si quis autem ad omnia haec respondere velit secundum Platonem et dicat caelum et stellas natura quidem esse dissolubiles, eo quod sunt generatae,

sed voluntate opificis esse indissolubiles, eo quod id quod bona ratione compositum est, non decet sapientem opificem dissolvere, quemadmodum dicitur in *Timaeo*: dicemus hoc dictum non esse naturale omnino, quia, sicut habitum est in physicis, naturalia sunt agentia, quorum actus sunt in passivis, et naturaliter patiuntur, quaecumque talium actuum sunt susceptibilia, et ideo omne factum in natura oportet, quod habeat in eadem natura suum faciens.»

D'autres citations renvoient à la dernière partie du *Timée*, et non à la fin de la première. Albert le Grand y développe, cependant, des interprétations proches de celles qu'il propose dans son commentaire du prologue de Jean :

AM, *Summa theologiae*, tr. 3 q. 13 c. 3, Ed. Colon. 34/1, p. 43 l. 12-17: «Adhuc, Plato in ultima parte *timaei* de "thugaton", hoc est paterno intellectu, loquitur et "filiologon" et "matricula". Patrem ergo et filium cognovit. Et quia pater et filius non nectuntur sine amore, in patre et filio nexum cognovit utriusque, qui est spiritus sanctus. Ergo et alii cognoscere potuerunt.» Cf. Plato, *Tim.* 41A, transl. Chalc. Plato Lat. t. 4, ed. Waszink p. 20-21, p. 35, l. 10.

AM, *Summa theologiae*, l. 1, tr. 3 q. 13 c. 4, Ed. Colon. 34/1, p. 46 l. 18-21: «Et sic facies dicitur praesentia dei in vestigio vel in imagine manifestata. Sic etiam Plato dicit in ultima parte *timaei*, quod ab archetypo mundo iste mundus sensibilis exivit.»

AM, *Summa theologiae*, l. 1, tr. 4, q. 21, c. 3, Ed. Colon. 34/1, p. 113 l. 19-21: «Sicut videtur Plato dicere in *timaeo*, "dii deorum, quorum opifex paterque ego, natura quidem mutabiles, voluntate autem mea sic permanentes".»

AM, *Summa theologiae*, l. 1, tr. 6, q. 29, c. 1, Ed. Colon. 34/1, p. 217, l. 19-22: «Ad dictum Trismegisti et aliorum philosophorum dicendum, quod illi ponebant deum deorum, sicut dicitur in secunda parte *Timaei* Platonis, qui opifex et pater esset aliorum» Cf. Plato, *Tim.* 41AB, transl. Chalc. Plato Lat. t. 4, ed. Waszink, p. 35, l. 9-11.

AM, *Summa theologiae*, l. 1, tr. 8, q. 34, c. 2, Ed. Colon. 34/1, p. 264, l. 28-30: «Unde etiam in secunda parte *timaei* Platonis dicitur: "Quorum opifex paterque ego".»

L'identification de l'*opifex* du *Timée* (29d-31b, 41a sq.) avec le Dieu de la *Genèse* se trouve déjà dans les œuvres de jeunesse d'Albert le Grand: *De IV coaeq.*, tr. 1, q. 1, a. 7, Paris BNF lat. 18127, f. 7ra, ed. paris., tome 34, p. 317a: «Utrum actus creationis plus sit ostensivus potentiae, vel sapientiae, vel bonitatis?» «Item, Plato dicit in *Timaeo*: "Dicamus igitur quam ob causam ille rerum auctor generationem et hoc universum constituit. Bonus erat" »; *Ibid.*, a. 3, f. 6ra, ed. paris., tome 34, p. 312ab; *Ibid.*, tr. 3, q. 7, a. 2, f. 24vb, 25va, ed. paris., tome 34, sic 4, p. 400a: «Item, ponit Plato dicens coelum esse generatum ex hyle, et per voluntatem opificis manere indissolubile, et non ex propria natura»; *ibid.*, ad 4, 402b: «Ad auctoritatem Platonis dicendum, quod Plato loquitur per quamdam rationem similitudinis ad opificem mechanicum, qui proponit sibi materiam, et inducendo formam artificialem super diversas partes materiae constituit opus unum: unde in aliqua parte fundamentum, et in aliqua parte parietem. Similiter Deus in aliqua parte materiae facit coelum et in aliqua ferram, etc.: tamen illa pars materiae quae est in coelo, non est eadem specie vel genere cum materia quae est in generabilibus et corruptibilibus.»

Cf. la restriction de cette identification: AM (?), *Summa theologiae*, II, tr. 1, q. 4, membr. 1, a. 3, ed. paris., tome 32, p. 77b-78b: «Ergo Deus secundum positionem Platonis, opifex esse non dicitur, sed creator.». Cf. H. Anzulewicz, «Die *Timaios*-Rezeption bei Albertus Magnus», *op. cit.*, p. 348, notes 57 & 85: AM, I Sent., d. 35, a. 7-11, ed. paris., tome 26, p. 189a-199b; AM, *Quaestio de ideis*, Ed. Colon. 25/2, p. 264-266; AM, *De natura et origine animae*, tr. 2, c. 7, Ed. Colon. 12, p. 31, l. 51-57: «Quod et Plato vidit, quia dixit omnium formas ideales esse in mente divina, antequam prodirent in corpora, sicut formae ideales artificialium sunt in mente artificis, antequam in materias artium traducantur. Propter quod etiam dicit in *Timaeo*: "Horum sementem ego faciam vobisque tradam; vestrum erit par exsequi".»

Même si, dans les passages relatifs à la théorie des idées (AM, I Sent., d. 35, a. 7, Ed. paris. 26, sic 3-4, p. 190a; AM, In Ioh. c.1; Alb. Summa de creaturis, tr.4 q.24 obi.2, Ed. paris. t.34 p. 476; AM, Summa de creaturis, tr.4 q.24 sol., Ed. paris. t.34 p. 477-478-479; AM, *Super Matthaeum*, c. IV, 4, Ed. Colon. 21, p. 88, l. 63-73 et critique: AM, II Sent., d. 1, a. 5, Ed. paris. 27, 15b-16b, *ibid.*, solutio, 17b-18a), le *Timée* n'est pas explicitement cité, la référence à Platon au sujet de la théorie de l'*imago* ou de l'*exemplar* est claire et serait impensable sans le *Timée*: AM, *Summa theologiae*, l. 1, tr. 6, q. 26, c. 1, a. 3 (I), Ed. Colon. 34/1, p. 182, l. 43sq. & l. 85sq.; (IV), p. 190, l. 47; c. 2, a. 1, p. 193, l. 2-3; tr. 8, q. 36, c. 3, p. 283, l. 14-18. Cf. Anzulewicz, H., «Die *Timaios*-Rezeption bei Albertus Magnus», *op. cit.*, p. 348, note 73.

47. Ce titre ne se trouve pas cité tel quel, à ma connaissance, dans l'édition critique des œuvres d'Albert le Grand. On trouve un titre ressemblant en AM, *De caelo et mundo*, I, 1, 2, Ed. Colon. 5/1, p. 5, l. 79-81: «De natura deorum et divinitatis distinctione». Il est fait référence au Ps. Apuleius, *Asclepius*, in *Apulei Platonici Madaurensis, III. De philosophia libri*, ed. C. Moreschini, Stutgardiae et Lipsiae in aedibus B.G. Tevberneri, 1991, «Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum tevberiana», p. 39-86. Cf. note au sujet du *De natura deorum*. Outre les textes cités plus haut qui attestent l'attribution par Albert le Grand du *De natura deorum* au Trismégiste, on peut relever dans l'*Asclepius* des passages qui correspondent très précisément aux thèses du prologue de l'*Évangile* de Jean: en particulier II, p. 40, l. 21-p. 41, l. 4: «unum omnia utpote quae in creatore fuerint omnia, antequam creasset omnia»; XXX, p. 74, l. 6-11: «Ipse enim in se est et a se est et circum se totus est, plenus atque perfectus, isque sua firma stabilitas est nec alicuius impulsu [nec] loco moveri potest, cum in eo sunt omnia et in omnibus ipse est solus, nisi aliquis audeat dicere ipsius commotionem in aeternitate esse»; XXXIV, p. 79, l. 17-18: «Omnia enim ab eo et in ipso et per ipsum.»

Sur la composante hermétique de l'œuvre d'Albert le Grand, cf. la discussion en cours: A. Libera (de), *La philosophie médiévale*, PUF, Paris, «Premier Cycle», 1993, p. 401sq; A. Libera (de), *Albert le Grand et la philosophie*, Vrin, Paris, 1990, «À la recherche de la vérité», p. 35-36; A. Libera (de), «La face cachée du monde», *Critique* 59 (2003), p. 430-448; P. Lucentini, «Sulla questione della magia nella storia del pensiero medievale», *Giornale critico della filosofia italiana* 83 (2004), p. 257-274; L. Sturlese, «Il razionalismo filosofico e scientifico di Alberto il Grande», *Documenti e studi sulla tradizione filosofica medievale*, I, 2 (1990), p. 373-426 et sa version allemande: in *Geschichte der deutschen Philosophie im Mittelalter. Von Bonifatius bis zu Albert dem Großen 748-1280*, Beck, München, 1993, p. 324-388;

L. Sturlese, *Vernunft und Glück. Die Lehre vom «intellectus adeptus» und die mentale Glückseligkeit bei Albert dem Großen*, Aschendorff, Münster, 2005, «Lectio Albertina 7», p. 25 & 29: contrairement à A. de Libera, l'auteur tient la tradition hermétique pour plus significative que la tradition islamique – Alfarabi, Avicenne cités parfois pour soutenir Hermès – dans l'œuvre d'Albert le Grand. La raison en serait, selon l'auteur, qu'Hermès est le porte-parole d'une révélation philosophique antique parallèle à la révélation mosaïque. C'est pourquoi la conception hermétique de l'homme comme *nexus dei et mundi* (connexion entre Dieu et le monde) rassemble Avicenne, Alfarabi, Themistios, Eustratos, Averroès et consacre l'apothéose de la félicité mentale. Celle-ci consiste dans la contemplation *in via* des substances séparées et des lois de la nature et parvient, par l'identité de la connaissance de l'univers et de soi-même, à l'union avec l'intellect agent divin.

Wieland, G., *Zwischen Natur und Vernunft. Alberts des Großen Begriff vom Menschen*, Aschendorff, Münster, 1999, «Lectio Albertina 2»; Thomassen, B., *Metaphysik als Lebensform. Untersuchungen zur Grundlegung der Metaphysik im Metaphysikkommentar Alberts des Großen*, Aschendorff, Münster i. W., 1985, «Beiträge zur Geschichte der Philosophie und Theologie des Mittelalters, N.F. 27»; Lucentini, P., «L'ermetismo magico nel secolo XIII», in M. Folkerts, R. Lorch (Hg.), *Sic itur ad astra. Studien zur Geschichte der Mathematik und Naturwissenschaften. (Fs. Paul Kunitzsch)*, Harassowitz, Wiesbaden, 2000, p. 409-450.

48. AM, In Ioh. p. 15, col. A, l. 14-18.
49. AM, In Ioh. p. 15, col. A, l. 13-14.
50. AM, In Ioh., p. 9, l. 25-38.
51. AM, In Ioh., p. 41, col. A, l. 15-20.
52. Hugo de sancto caro, *Postilla super Iohannem* v.1, 1 (Basel 1504, p. 257r) : « Sequitur: "et vita erat lux hominum". Hic incipit tertia pars libri in qua agitur de temporalis verbi nativitate. In prima siquidem parte actum est sufficienter de eterna verbi generatione. In secunda de exitu creature a patre per verbum, quare consequens fuit ut in tertia parte ageretur de temporalis verbi generatione, secundum quam facta est creatura. Habet autem hec pars tres propositiones. Prima est de verbi incarnatione, secunda de verbi incarnati operatione, tertia de efficacia et virtute incarnationis et operis»; «Quarta pars huius libri in qua agitur de precursore verbi»; «In hac parte [Ioh. 1, 19] agitur de testimonio Ioannis. Et primo ponitur testimonium eius in communi, secundo in speciali.»
53. Bonaventure, *Commentarius in evangelium Iohannis* c. 1, *Opera omnia*, tome 6, ed. Aloysius a Parma, ex typographia collegii S. Bonaventurae, Ad claras aquas (Quaracchi), 1893, p. 246A: «Iste liber qui est de Verbo incarnato, in quo duplex consideratur natura, divina scilicet et humana, dividitur primo in duas partes. In prima agit de Verbo in se; in secunda vero, in quantum est carni unitum, et incipit illa pars ibi: *Fuit homo missus a Deo.*» *Ibid.*, c. 1, pars II, p. 250: «*Fuit homo missus a Deo, cui nomen erat Ioannes.* Egit supra de Verbo secundum excellentiam Divinitatis; in hac parte agit secundum assumptionem humanitatis. Et quia assumptio haec facta est propter nostram salutem, quae facta est per passionem et consummata per resurrectionem; ideo habet haec pars tres partes. In prima agit de incarnatione;

in secunda de *passione*, infra in fine undecimi: *Collegerunt ergo pontifices*; in tertia de *resurrectione*, in principio vigesimi capituli: *Una autem Sabbati etc.*»

54. Bonaventure, *Commentarius in evangelium Ioannis* c. 1, pars II, p. 250, *ibid.*: «Et qui incarnatio inutilis est nobis, nisi manifestetur; ideo primo agit de *incarnatione*; secundo, de *incarnationis manifestatione*, infra eodem: *Et vidimus gloriam eius*. Quia vero adventus Christi in carnem erat adventus Regis, ideo primo praecursorem; ideo primo agit de adventu *praecursoris*, secundo, de adventu *Christi*, ibi: *Erat lux vera etc.*»
55. AM, In Ioh., p. 24, col. A, l. 23-25.
56. Bonaventure, *Commentarius in evangelium Ioannis* c. 1, pars II, p. 250: cf. supra.
57. AM, In Ioh., p. 39, col. B, l. 3-7.
58. AM, In Ioh., p. 39, col. B, l. 42-48.
59. AM, In Ioh., p. 11, col. B, l. 1sq.
60. AM, In Ioh., p. 41, col. B, l. 11-19.
61. AM, In Ioh., p. 41, col. B, l. 33-35. Cf. Dionysius, *De divinis nominibus* c.7, Ed. Colon. 37 p. 358 l.15-23; PG 3, 872A; Dionysiaca I, 404.
62. Aristote, *Métaphysique* 993 b 9-11 in Steel, C., *Der Adler und die Nachteule. Thomas und Albert über die Möglichkeit der Metaphysik*, Aschendorff Verlag, Albertus-Magnus-Institut Bonn, Münster, 2001, «Lectio Albertina 4», p. 2sq. où l'on remarque que «*vespertilio*», mot utilisé ici par Albert le Grand, vient de la traduction arabo-latine de la *Métaphysique*, tandis que la traduction gréco-latine propose: «*noctua*» et que l'image de la chauve-souris est traditionnellement liée à la question de la possibilité de la connaissance des étants séparés auxquels nos facultés de connaître ne sont pas naturellement adaptées, c'est-à-dire la question de la possibilité de la métaphysique.
63. AM, In Ioh., p. 41, col. B, l. 35-p. 42, col. A, l. 7.
64. AM, In Ioh., p. 42, col. A, l. 24-28.
65. AM, In Ioh., p. 53, col. B, l. 16-30.
66. AM, In Ioh., p. 54, col. B, l. 26-34.
67. AM, In Ioh., p. 54, col B, l. 4.
68. AM, In Ioh., p. 55, col A, l. 42-44.
69. AM, In Ioh., p. 54, col B, l. 26-30.
70. AM, In Ioh., p. 56, col. A, l. 19-26.
71. AM, In Ioh., p. 56, col. A, l. 28-col. B, l. 19.
72. AM, In Ioh., p. 55, col. B, l. 27-41; cf. Isidorus Hispalensis, *Sent. L.1 c.3 n.1*, PL 83, Migne, Paris, 1862, 543A.
73. AM, In Ioh., p. 55, col. A, l. 42-43.
74. AM, In Ioh., p. 19, col. B, l. 4-19.



Jean-Noël Pascal

À PROPOS DES TRIBULATIONS D'UNE
ÉTRANGE PRÉFACE
ET DES VOYAGES DES «SEUILS» :
LE *DISCOURS SUR LA MANIÈRE DE LIRE*
LES FABLES OU DE LES RÉCITER,
DE L'ABBÉ JEAN-LOUIS AUBERT (1756),
OU COMMENT, APRÈS AVOIR ÉCHOUÉ
À RENVERSER LE PARNASSE,
ON FINIT AU PANTHÉON

En mémoire de Jochen Schlobach

En me demandant sur quoi j'allais bien pouvoir faire porter mon intervention dans ce second colloque consacré aux textes préfaciels, et devant le nombre presque illimité des possibilités qui s'offraient à moi, tant il est vrai que la recherche dix-huitiémiste, si elle a volontiers exploré le champ très riche des préfaces de roman¹, ne s'est guère intéressée que ponctuelle-

Jean-Noël Pascal, université de Toulouse-Le Mirail.

1. Je me contente de signaler l'intérêt, notamment, des travaux de Jan Herman, et de l'anthologie qu'il a publiée, avec Christian Angelet, dans la collection «Lire le Dix-huitième siècle» (*Recueil de préfaces de romans du XVIII^e siècle*, Publications de l'université de Saint-Étienne et Presses universitaires de Louvain, 1999). Cet ouvrage comporte des indications bibliographiques utiles.

ment à celui des préfaces d'ouvrages dramatiques et poétiques, j'ai finalement opté pour la confection d'une sorte d'*addendum* à ma communication de l'an dernier², dont certains d'entre vous se souviendront peut-être qu'elle était déjà une manière de complément à diverses études antérieures³, en restant dans le secteur des recueils de fables. Me contenter ainsi de l'appendice d'un appendice devrait me permettre, en supposant que nos mémoires surchargées aient conservé un peu de leur acuité, d'aller vite dans les préliminaires, de tendre au but sans trop de détours et, finalement, de n'être ennuyeux qu'un assez bref moment.

Ma victime du jour n'est plus guère connue que de rares spécialistes: fils d'un musicien réputé en ce temps-là⁴, l'abbé Jean-Louis Aubert (1731-1814), qui porta jusqu'à la Révolution le petit collet mais ne fut jamais prêtre, est pourtant une figure centrale de la vie littéraire entre 1755 et 1792, avant qu'il ne devienne «le Citoyen Louis Aubert» et ne se fasse presque totalement oublier. Il n'a que vingt ans quand, en 1751⁵, il embrasse la carrière de rédacteur aux *Affiches, annonces et avis divers*, premier emploi de journaliste qui sera suivi de bien d'autres, et des plus prestigieux⁶: direction du *Journal des Beaux-Arts* (l'avatar des fameux *Mémoires de Trévoux*), entre 1768 et 1775, responsabilité de la très officielle *Gazette de France*, de 1774 à 1786, puis à nouveau en 1791. Sa réputation, établie sur le sérieux de ses compétences techniques de régent des lettres et sur le mordant de ses recensions critiques, dépasse rapidement les frontières de la France et lui vaut d'être chargé, entre 1766 et 1768, d'une *Correspondance littéraire* à destination d'une cour d'Allemagne⁷.

2. «De quelques stratégies préfacielles chez les fabulistes après La Fontaine». Voir ci-dessus dans le présent recueil. Je demande pardon à mes auditeurs de quelques répétitions (et même de quelques contradictions, inévitables). Je dois tout de même indiquer, parmi les idées que j'ai dû écarter (et dans ce cas pour des raisons techniques: il faudrait de nombreuses images), celle d'un exposé sur «les frontispices des recueils de fables comme liminaires», que j'espère bien exploiter un jour prochain.
3. Voir les notes 3 et 6 de la contribution citée à la note précédente.
4. Jacques Aubert (1689-1753), violoniste de l'Opéra et compositeur pour son instrument.
5. La même année, comme bien d'autres, il salue *La Naissance de Monseigneur le duc de Bourgogne* (Paris, Quillau, brochure in-4°).
6. Consulter la notice sur Aubert dans le *Dictionnaire des journalistes*, s.l.d. J. Sgard, Oxford, Voltaire Foundation, 1999.
7. *Correspondance littéraire adressée à la cour de Karlsruhe*, éd. J. Schobach, Paris et Genève, Champion et Slatkine, 1995.

Mais le journalisme ne suffit pas au bouillant et talentueux jeune homme : par opportunisme autant sans doute que par atavisme (son père était un zélé partisan de la musique italienne), il se jette dans la Querelle des Bouffons, publiant en 1754 une *Réfutation [...] des principes de M. Rousseau, de Genève, touchant la musique française*, mais, surtout, il se lance avec audace à l'assaut de la place de second après La Fontaine, que les fabulistes français commencent à se disputer âprement. Enfin, l'audace est tout de même prudente : les *Fables nouvelles avec un Discours sur la manière de lire les fables ou de les réciter* (Amsterdam et Paris, Delalain, 1756), dédiées à une Mme de *** qui doit être une proche parente de l'auteur, ne sont qu'un ballon d'essai de cinquante pièces, par ailleurs publiées sous l'anonyme et au petit format. Mais le succès est au rendez-vous et, moins de cinq ans plus tard, une « nouvelle édition, revue, corrigée et considérablement augmentée », dédiée glorieusement au Secrétaire d'État Saint-Florentin⁸, paraît, avec le nom de l'auteur cette fois et – semble-t-il – dans les deux formats (in-12 et in-8°), sous le titre de *Fables nouvelles divisées en six livres, avec des notes et un Discours sur la manière de lire les fables ou de les réciter* (Paris, Desaint et Saillant, Duchesne, Langlois fils, 1761). Très vite, une troisième édition suit, en 1764⁹, puis une quatrième, neuf ans plus tard, « considérablement augmentée », dont le titre est ainsi libellé : *Fables nouvelles par Monsieur l'Abbé Aubert, divisées en huit livres, accompagnées de notes, et suivies du Discours sur la manière de lire les fables ou de les réciter* (Paris, Moutard, 1773). Qu'on y prenne bien garde : le nom du poète, qui jusqu'ici suivait le titre, y est désormais intégré et, surtout, le *Discours* a gagné, sur cette page de titre, son autonomie (il a droit à l'article défini contracté), et je vais y revenir dans peu.

L'abbé suit donc son petit bonhomme de chemin... Sa carrière connaît, en 1773-1774, un spectaculaire point culminant : il obtient, on l'a vu, la direction de la *Gazette de France*, peu après avoir été nommé à la chaire de littérature française du Collège Royal (l'ancêtre du Collège de France). Il y prononce, au mois de décembre, une leçon inaugurale retentissante, en français –

-
8. Le comte de Saint-Florentin (futur duc de La Vrillière : c'est sous ce nom que la dédicace est inscrite dans l'édition de 1773) sera durablement le protecteur de l'abbé Aubert, qui lui dédiera des *Vers*, publiés séparément (Paris, Veuve Duchesne, brochure in-8°), en 1765.
 9. Pas d'exemplaire, à notre connaissance, au catalogue de la BnF. Aubert semble indiquer (éd. de 1773, p. XXIV) que le tirage de 1764 était identique à celui de 1761.

ce qui est très audacieux : le latin était de rigueur –, rapidement publiée en brochure (*Discours sur les progrès de la langue et de la littérature française, et sur la nécessité d'en étudier le génie et le caractère*, Paris, Moutard, 1774, in-8°). Bref, l'heure est venue de songer à réunir des «œuvres complètes», déjà assez fournies : elles paraissent, en deux beaux volumes in-8° agrémentés de somptueux frontispices de Cochin, chez Moutard, «libraire de la Reine», avant la fin de 1774, sous le titre de *Fables et œuvres diverses de M. l'abbé Aubert, Lecteur et Professeur royal en Littérature française* et connaissent, à en juger par le nombre d'exemplaires en circulation sur le marché de la librairie ancienne, une assez considérable diffusion. Elles contiennent principalement, outre les *Fables*¹⁰ (sans changements depuis la quatrième édition), une laborieuse version en vers (dix chants et des notes abondantes) de *Psyché*, déjà parue en 1769, et un des premiers avatars français (un drame en trois actes, qui ne fut jamais représenté) de *La Mort d'Abel*, tirée de Gessner et remontant à 1765, sans compter bien sûr, à la fin du second tome, la leçon inaugurale du Collège Royal.

On s'étonne presque que l'Académie française ne lui ouvre pas alors ses portes : il y aurait retrouvé l'abbé Batteux, son collègue du Collège Royal (où il enseigne la poésie latine). Mais c'est un autre petit collet, l'abbé Delille, poète lui aussi, qui rejoint les Quarante et qui, à la mort de Batteux, reprendra sa royale chaire. Étrangement, en effet, le point culminant de la carrière d'Aubert, qui ressemble à un bilan en prélude à un nouvel essor, est en réalité un point d'aboutissement : sans ralentir son activité journalistique, le professeur fameux semble se détourner de la production strictement littéraire... Il ne revient à l'apologue, par exemple, qu'après la Révolution, pour quelques piécettes qui témoignent, tristement, que sa verve est tarie. C'en est même pathétique¹¹. Assez vite, il ne reste de lui qu'un vague souvenir, quelques pièces pédagogiques reproduites par les anthologies ou comme un maigre complément aux apologues de La Motte ou de Florian (eux-mêmes l'objet d'une sélection drastique) et, indirectement, une pièce de théâtre édifiante, tirée d'une de ses

10. J'ai étudié avec précision les *Fables* d'Aubert dans plusieurs articles, dont l'un leur est entièrement consacré («L'Âne, l'Ours et les Choux : à propos de l'abbé Aubert», *Bretagne et Lumières, Mélanges offerts à Jean Balcou*, Brest, UBO et CECJL, 2001). Voir aussi le chapitre VI de mes *Successeurs de La Fontaine au siècle des Lumières*, New York et Berne, Peter Lang, 19995, collection «Eighteenth Century French Intellectual History».
11. Voir, dans les *Veillées des Muses* de l'an VIII (3^e année, IV, p. 284), les vers qu'il adresse à une arrière-petite-nièce de La Fontaine.

fables, donnée en 1786 par Mme de Beaunoir, prête-nom (?) de son comédien de mari, sous le titre de *Fanfan et Colas*, et restée au répertoire on se demande bien pourquoi.

Finalement, le morceau qui reste, du legs de l'abbé Aubert, c'est ce *Discours sur la manière de lire les fables ou de les réciter*, dont je soulignais à l'instant le moment où il acquerrait son autonomie. Venons-en donc à notre sujet : comment un texte, conçu visiblement comme une préface, devient bientôt un appendice (ou une postface), puis finit par être entièrement indépendant, quittant son contexte originel – le recueil d'Aubert – pour prendre place ailleurs. Après quelques considérations descriptives et matérielles, je m'efforcerai de montrer et de justifier les différentes étapes des tribulations de cette préface.

De la nécessité de quelques considérations descriptives

Dans le recueil publié anonymement en 1756, le texte des *Fables nouvelles*, cinquante pièces précédées d'une brève «Épître à Madame ***», est imprimé à partir de la p. [45]. Le volume s'ouvre, après la page de titre, sur une «Table des fables par ordre alphabétique», non paginée, suivie, des p. [1] à 14, d'un «Avant-propos», puis, des p. 15 à 43, du *Discours touchant la manière de lire les fables, ou de les réciter*. Tout au long de ce *Discours*, dont on notera que la désignation varie par rapport à la page de titre, qui imprimait *Discours sur*, le titre courant utilisé à chaque page est *De la manière de lire les fables*.

L'édition de 1761 au format in-12 a une économie interne sensiblement différente : les *Fables nouvelles*, imprimées à partir de la p. [1] et distribuées en deux parties de trois livres chacune (un «Prologue» et vingt pièces à chaque fois, les livres III et VI étant suivis d'un «Conte moral», le dernier d'un bref «Épilogue»), sont précédées, après la page de titre, de l'épître dédicatoire «À Monseigneur le comte de Saint-Florentin», aux p. [V]-VI, suivie, aux p. VII-XXVI, d'un «Avant-propos», puis, des p. XXVII à XXXIII, d'un «Avertissement sur cette nouvelle édition». À la p. XXXIV est reproduite, signée du censeur Rémond de Sainte-Albine¹² et datée du 3 octobre 1760, l'ap-

12. Pierre Rémond de Sainte-Albine (1699-1778), censeur royal, membre de l'Académie de Berlin, ami à ses débuts de La Motte, auteur en 1747 du *Comédien*, moment important de l'histoire de la réflexion sur le théâtre.

probation officielle accordée au recueil. Dans la mesure où elle n'est pas neutre, comme le sont souvent ces textes, qui certifient seulement que leur signataire a vérifié que rien ne s'opposait à l'impression de l'ouvrage concerné, cet ultime prélude à la lecture des *Fables* mérite considération :

J'ai lu par ordre de Monseigneur le Chancelier ce *Recueil de Fables*. Celles que M. l'abbé AUBERT ajoute dans cette seconde édition, me paraissent devoir confirmer le jugement favorable que le public a déjà porté des talents de cet auteur.

L'énoncé témoigne que l'anonymat de la publication de 1756 n'a pas subsisté longtemps et montre le censeur, sortant de son simple rôle statutaire, qui se fait l'écho de la réception du premier recueil et le juge bienveillant de son auteur pour inviter les lecteurs à approuver comme lui la suite que l'abbé Aubert lui donne. En revanche, le *Discours* a disparu : on passe directement de l'approbation (une « mention légale ») aux *Fables nouvelles divisées en six livres*. Disparu ? pas tout à fait : à la fin de la seconde partie des apologues, le voici qui réapparaît, p. [249], doté comme un ouvrage indépendant de son propre faux-titre, et qui se déploie, des p. [251] à 290, avant la « Table alphabétique des fables » et (seconde mention légale) le privilège individuel accordé à l'auteur pour l'impression de son volume¹³.

En 1773, les *Fables nouvelles divisées en huit livres* (chaque livre, de vingt pièces, avec son « Prologue » et, à la fin, un « Conte moral », sauf aux livres IV et VIII, qui sont suivis d'un « Épilogue »), en deux parties, sont précédées, après la page de titre, de l'épître dédicatoire « À Monseigneur le duc de La Vrillière » (nouveau titre de Saint-Florentin), p. III-IV, d'un « Avant-propos », p. V-XXIV, et d'un « Avertissement sur l'édition de 1760 et les suivantes », p. XXV-XXXII. Il faut comprendre que ce dernier morceau concerne l'édition approuvée en 1760 (mais l'approbation n'est plus reproduite à cet endroit), celle de 1764 et, naturellement, celle que l'on a maintenant en main, qui comporte encore, avant les apologues¹⁴, une brève « Épître adressée par l'auteur à l'Académie française, en lui présentant l'édition de 1760 », qui exhibe sans vergogne une stratégie

13. On remarque d'ailleurs que le privilège est date du 17 avril 1761, soit plus de six mois après l'approbation.

14. En tête de la seconde partie des *Fables nouvelles* figure, en 1773 comme déjà en 1761, sous le titre d'« Épître à ma mère », l'« Épître à Madame *** » de l'édition de 1756.

carriériste visiblement concertée, sous des dehors obséquieux et faussement modestes (p. [XXXVI]) :

Puis-je, en faveur de quelques leçons sages,
Après mon maître espérer d'être lu ?
Ce ton naïf, par lequel il a pu,
Cet heureux choix de brillantes images,
L'ai-je saisi ? J'ai fait ce que j'ai pu.

Le *Discours*, comme en 1761, est rejeté en fin de volume, des p. [369] à 411 : il conserve un faux-titre qui lui accorde un statut particulier, mais est inséré entre une «Épître à M. de W*** sur l'apologue», en prose et en vers (p. 355-368), elle-même précédée de quelques «Imitations en vers latins de quelques-unes des fables de ce recueil par le Père Desbillons» (onze pièces, p. 340-354), et la reproduction de deux «Lettres de M. de Voltaire à l'auteur» (p. 412-414), du reste annoncées dans l'«Avertissement» (p. XXXI, en note), suivies de la «Table alphabétique», de l'approbation¹⁵ et du privilège. De même que l'approbation de Sainte-Albine, en 1761, programmait favorablement la lecture, les courtes missives de Voltaire, qui concernent les recueils de 1756 (lettre du 22 mars 1758) et de 1761 (lettre du 15 juin 1761), la valident – vu leur position, mais le lecteur a été invité à lire des appendices comme une préface – en fournissant des jugements laudatifs. La première, par son énonciation, est assez personnelle et précise (p. 412) :

J'ai lu vos fables avec tout le plaisir qu'on doit sentir quand on voit la raison ornée des charmes de l'esprit. Il y en a quelques-unes qui respirent la philosophie la plus digne de l'homme. Celles du MERLE, du PATRIARCHE, des FOURMIS sont de ce nombre. De telles fables sont du sublime écrit avec naïveté. Vous avez le mérite du style, celui de l'invention, dans un genre où tout paraissait avoir été dit.

Inutile de s'attarder : la formule majeure de ce fragment («du sublime écrit avec naïveté»), qui pourrait fort bien définir la fable fontainienne, fait du bon abbé Aubert, agrégé au passage au clan des philosophes modernes, un La Fontaine des temps nouveaux. Dans la seconde lettre, même s'il répète explicitement que le fabuliste nouveau est digne de figurer auprès

15. Comme en 1761, l'approbation, due à l'historien Étienne-André Philippe de Prétot (1708-1787), n'est pas neutre (1773, p. 413) : « Cette nouvelle édition, que l'auteur a enrichie de quantité de sujets heureusement traités, m'a paru devoir exciter l'empressement du public à confirmer ses premiers suffrages ».

du Bonhomme, Voltaire se contente de diluer des politesses et calque, pour ainsi dire, l'approbation de Sainte-Albine (p. 414, italiques dans le texte): «*Tous les lecteurs vous sauront gré de vos fables.*» Autrement dit, qu'on lise ces lettres en préface ou en postface, on doit s'estimer comblé¹⁶ (lettre II) d'avoir lu un chef-d'œuvre digne de La Fontaine (lettre I).

L'édition de 1774, dont le premier volume est entièrement consacré aux *Fables nouvelles*, apporte peu de changements majeurs à l'ordonnancement général, sauf, en ce qui concerne les fables elles-mêmes, la suppression des «Contes moraux» qui terminaient certains des livres¹⁷ et leur déplacement au tome II, dans la section des «Poésies diverses». Je signale tout de même trois points: d'abord, les «Lettres de M. de Voltaire», annoncées dans l'«Avertissement» (p. XXVII-XXVIII), sont exilées du volume¹⁸ pour trouver place à la fin du tome II (p. 334-336), à titre de «pièces justificatives». Manière, incontestablement, au lieu de chercher une illusoire réconciliation avec le parti philosophique, de prendre ses distances. Ensuite, le frontispice de Cochin, au tome I, introduit une nouvelle programmation de lecture. Il est accompagné d'une «Explication», au dos de la page de titre:

Minerve donne des leçons de sagesse aux hommes, et leur présente un miroir à facettes, emblème de la fable, où tous se

-
16. J'ai longuement expliqué ailleurs («L'Âne, l'Ours et les Choux», art. cité) qu'Aubert avait infléchi le sens de ses apologues dans une direction opposée à la «fausse philosophie moderne» à partir du recueil de 1761: on comprend pourquoi Voltaire devient évasif!
 17. Il se pourrait qu'Aubert ait souhaité ainsi se distinguer d'un fabuliste récemment entré dans l'arène, le très controversé Claude-Joseph Dorat (1734-1780), dont le recueil en deux volumes (Amsterdam et Paris, Delalain, 1773) est paru, apparemment, en deux fois, à peu près au même moment que l'édition de 1773 des *Fables nouvelles*: Dorat terminait ses livres d'apologues par des contes moraux. Je signale par ailleurs l'intérêt de ces pièces chez Aubert, notamment celui de «L'Accordée de village» (1773, p. 128-130, à la suite du livre III), conte tiré du tableau de Greuze (1761, mais le poète a dû travailler sur la gravure de Flipart, exécutée en 1770). J'ajoute que, dans l'histoire du genre, la cohabitation des contes moraux et des fables est largement due, non pas à la mode du conte à la manière de Marmontel, mais à l'influence du fabuliste allemand Christian-Furchtegott Gellert (1715-1769).
 18. De même, l'approbation de 1774, à nouveau due à Philippe de Prétot, se trouve après la «Table des pièces» du second volume (1774, II, p. 339): «J'ai lu [...] la nouvelle édition des *Fables* de M. l'abbé Aubert, et ses *Ceuvres diverses*, dont je crois que la publication sera agréable au public.»

voient et voient les autres sous différents aspects, qui produisent chez eux différentes affections.

L'énoncé, dont on notera l'allégeance à la tradition de l'emblème et l'insistance pléonastique sur la sagesse (la déesse de la sagesse enseigne la sagesse), a visiblement pour but de placer le recueil dans la tradition du genre, en écartant toute allusion à sa modernité. Je ne m'y attarderai pas. Enfin, l'épître dédicatoire, sans changer de destinataire, est entièrement différente: les octosyllabes de 1761-1773 deviennent des alexandrins et la protection réclamée par l'auteur encore proche de ses débuts se mue en un remerciement, à peine gâché par trop d'emphase reconnaissante (p. [III]) :

C'est toi qui leur prêtant un appui généreux,
De mes premiers essais rendis le sort heureux,
Et qui depuis treize ans soutenant leur faiblesse,
Leur a, par quatre fois, fait affronter la presse.
Ton nom les a sauvés de l'oubli dédaigneux...

Aubert compte bien: en comprenant l'édition où le texte prend place, c'est bien la quatrième fois qu'il dédie son recueil à Saint-Florentin, duc de La Vrillière depuis 1770.

J'en viens, enfin (enfin presque!), à ma préface voyageuse.

Que les tribulations d'une préface ne sont pas dépourvues de signification

Dans un ensemble liminaire (en avant et en arrière) de géométrie complexe et instable (tout bouge, comme on a vu, ou presque), très visiblement pensé en termes stratégiques, tout déplacement (même minuscule) fait sens. Je dirai quelques mots, en complément des remarques que j'ai déjà glissées dans ma description matérielle, de différents mouvements «secondaires», tout en m'interrogeant sur les voyages du *Discours sur la manière de lire les fables ou de les réciter*.

Dans le ballon d'essai de 1756, la présence de la «Table des fables par ordre alphabétique», à l'ouverture du volume, joue, si l'on veut, le même rôle que le menu d'un restaurant qui vient d'ouvrir: elle entend visiblement piquer la curiosité et mettre en appétit, l'amateur rompu à la lecture des fabulistes y repérant immédiatement des mets relativement rares dans les recueils traditionnels («La Main droite et la Main gauche», «Les Fleurs», «Le Cabriolet», «Tremblement de terre arrivé chez les

Fourmis¹⁹», « Les Rêves »), sauf à y inclure les novateurs audacieux que furent La Motte (1719) ou, avant lui, Furetière (1671). Cette première impression (que quelque chose de neuf va être proposé) est immédiatement confirmée par l'« Avant-propos », qui commence avec agressivité par discuter la notion d'« imitation », d'entrée accompagnée de l'épithète « servile » et liée au reproche de « médiocrité ». Une déclaration tonitruante donne le ton (1756, p. [1]) :

Il n'y a jamais eu de vraiment célèbres dans les arts, que ceux qui ont eu l'ambition de vouloir être originaux et le courage de le devenir.

Et aussitôt, en faisant mine de déprécier la cohorte servile de ses imitateurs malchanceux, le fabuliste nouveau prononce le nom de La Fontaine et insinue que le grand écrivain n'a pas vraiment réussi dans ses imitations « presque mot à mot » de Phèdre, si l'on doit concéder que, quand « il est inventeur », c'est un « auteur charmant ». N'insistons pas : même le compliment rabaisse le poète universellement révérend. Le suite enfonce le clou avec un sens de la provocation tout à fait remarquable : la « naïveté », la « gaité », la « délicatesse » (1756, p. 3) d'imagination de Bonhomme ne sont que des « ornements » et l'inventeur La Motte lui eût été infiniment supérieur, s'il avait su joindre à « la finesse de ses allégories » un peu plus de souplesse poétique. Et de se lancer dans une diatribe contre le goût paresseux du public, toujours attaché au « modèle » (1756, p. 4) que fournissent « les premiers chefs-d'œuvre » (1756, p. 5) dans un genre, toujours victime – on sera sensible à la modernité du mot – du « préjugé » et enclin à préférer « ces écrivains timides, qu'on voit ramper servilement sur les traces de ceux qui les ont précédés » (*ibid.*). Je vous passe les développements et les exemples pour citer la conclusion de cet « Avant-propos » (1756, p. 15-16) :

Dût-on m'accuser d'un peu de vanité, j'avouerais que les réflexions précédentes m'ont encouragé à donner mes fables. Non pas que j'aie conçu l'espérance ridicule et grossière, de faire jamais oublier même les moindres auteurs, qui, avant moi, ont composé de ces sortes d'ouvrage ; mais mon amour-propre s'est arrêté à la pensée flatteuse, que, si l'on me trouvait quelque chose d'original, soit dans l'invention des sujets, soit dans la manière dont je les traite, on voudrait bien convenir, malgré la force de la prévention, que nos prédécesseurs n'ont pas toujours épuisé les matières

19. À la date de 1756, difficile de ne pas songer au « Désastre de Lisbonne ».

auxquelles ils ont touché. J'oserais presque dire qu'ils ne les ont épuisées en aucun genre, parce que chaque genre est inépuisable.

Chacun aura compris que ce seuil est autre chose qu'une banale préface à un recueil de fables de plus: un vrai morceau de théorie littéraire audacieuse²⁰.

Le *Discours touchant la manière de lire les fables, ou de les réciter*, placé immédiatement à sa suite en 1756, constitue à bien des égards une sorte de surenchère «pratique» (ou même «pragmatique») sur les déclarations terroristes qui précèdent. Aubert part courageusement à l'assaut du Parnasse... S'il veut bien concéder que la poésie lyrique (odes ou théâtre chanté), l'épique et le poème épique sont justiciables d'une déclamation musicale, il affirme que ce type solennel de récitation est totalement incongru dans les fables (1756, p. 17) :

Ce dernier genre est d'une si grande naïveté en soi, la mesure des vers y est tellement arbitraire, le ton y est si uni, si simple, si peu emphatique, qu'il ne semble pas exiger plus de déclamation qu'une lettre, un dialogue, ou tout autre ouvrage de cette espèce de prose.

Autrement dit: le sublime poète La Fontaine, qui n'utilise pas «une cadence marquée et régulière» (1756, p. 18), s'est exprimé, en somme, en prose améliorée²¹... Et le *Discours*, en multipliant les exemples paradoxaux empruntés aux fables du Bonhomme, va s'employer à étayer ce paradoxe²². Aubert envisage d'abord le cas des enfants – et par parenthèse, le Rousseau de *l'Émile* ne pouvait pas ne pas avoir lu le morceau dont nous parlons, d'autant que l'auteur avait polémique contre lui dans la Querelle – auxquels on fait réciter des apologues: c'est «le bon ton de la conversation» qu'il faut leur enseigner, en l'appuyant sur l'analyse syntaxique du sens des énoncés, plutôt

20. Une thèse allemande a été consacrée, il y a une vingtaine d'années, à la poétique de la fable des Lumières, notamment à partir des discours préliminaires: Friederike Hassauer, *Die Philosophie der Fabeltiere*, München, Günter Narr, 1986.

21. On pourra se reporter, dans «De quelques stratégies préfacielles», à ce que je dis du liminaire des *Fables* de Jauffret (1815), qui apprécie fort bien, *a contrario*, la «révolution poétique» causée par la versification de La Fontaine.

22. Je me souviens qu'une anthologie des textes critiques de La Motte, par B. Jullien (très antérieure à celle publiée chez Champion en 2001 par une savante équipe toulousaine, dirigée par F. Gevrey et B. Guion) était intitulée *Les Paradoxes littéraires ou Discours écrits par cet académicien sur les principaux genres de poèmes* (Bordeaux, 1859).

que le respect du patron métrique et des règles du vers (1756, p. 21-22) :

Encore une fois, qu'ils sachent articuler les mots, et distinguer le sens de chaque phrase, suivant les repos qui y sont ménagés, et non pas seulement suivant la mesure des vers ou la chute des rimes...

Et de prôner l'effacement, dans la récitation, de tous les phénomènes enjambants, avec exemples à l'appui. Je vous en cite un, très caractéristique (1756, p. 23) : il s'agit de la fable « Le Chat, la Belette et le petit Lapin ». Souvenez vous du début, avec le rejet du verbe d'action au troisième vers, si fontainien²³ :

Du palais d'un jeune Lapin,
Dame Belette un beau matin
S'empara.

L'important, insiste crânement Aubert, c'est de marquer ce point, pas de faire sentir que le texte est en vers ! Bref, il faut couper d'une « manière intelligente » (1756, p. 27), selon le sens, en se fichant éperdument des mètres, plutôt que de « faire à tous moments des contre-sens par [la] déclamation » (*ibid.*).

On a l'impression, assez déstabilisante à vrai dire, que notre bon abbé s'acharne à déprimer le rapport complexe et magique entre la forme et le sens que La Fontaine, à nos yeux, a mis tant de soin à tisser. Il surenchérit encore sur cette attaque paradoxale en envisageant ensuite le cas d'un lecteur ou d'un récitant qui est parvenu au bout de ses études de rhétorique : son seul guide doit être « le goût » (1756, p. 28), qui lui imposera un ton généralement uni et simple, en accord parfait avec le message développé dans les énoncés, sauf si des figures particulières, aisément repérables, justifient qu'on les fasse « paraître dans toute leur énergie » (1756, p. 32). Et d'entrer dans une liste développée d'exemples (gradation, disjonction, apostrophe, interrogation, métaphore, description, correction, antithèse, antéoccupation) qui tous tendent à présenter le texte fontainien comme un discours oratoire, et non pas comme un discours poétique. Pour Aubert, la fable en vers est de la prose oratoire ! C'est, plus précisément, un récit en prose oratoire,

23. Esprit-Jean de Rome d'Ardène, auteur d'un *Recueil de fables nouvelles* (Paris, Lottin et Butard, 1747) accompagné d'un important *Discours sur ce genre de poésie*, où il analyse avec beaucoup de finesse la rhéto-stylistique des *Fables* de La Fontaine, fait d'intéressantes remarques sur l'usage des formules enjambantes par le Bonhomme.

qui comporte de la narration et des paroles rapportées (des dialogues, notamment, qu'il faut rendre avec le plus de naturel possible), parfois agrémentées par des expressions hardies, sublimes, fines, brillantes ou naïves. Je vous passe les exemples, fort nombreux.

Que penser alors de la conclusion, à la fois pédante et ironique, du *Discours* ? Le fabuliste nouveau avoue assez ingénument que c'est une rhétorique et une stylistique de La Fontaine, qu'il vient de donner sous le prétexte d'une série de remarques sur « la manière de lire les fables », et même une tentative pour approcher le secret de la fameuse « naïveté » du Bonhomme, que personne n'a saisi avant lui. Mais, de façon tout aussi ostensible, il reconnaît que les procédures qu'il a énumérées sont celles qu'il a entendu utiliser dans ses propres apologues, et donne à son *Discours* une fonction programmatique sans équivoque, un vrai rôle de préface, fonctionnant d'une manière dialectique et serrée avec l'« Avant-propos ». Je cite largement (1756, p. 43) :

Ce ton naïf a été le désespoir de tous ceux qui, après [La Fontaine], ont travaillé dans le même genre. [...] On en a peu vu qui aient réussi. À Dieu ne plaise, qu'on m'accuse de donner tacitement à mes fables ce que je refuse aux leurs. Ce serait une surprise de l'amour propre, que le succès²⁴ pourrait me forcer de désavouer. Bien loin de croire que ce recueil, qu'il n'a tenu qu'à moi de grossir davantage, soit assez goûté du public pour concevoir l'espérance d'oser l'augmenter, j'avoue, malgré l'orgueil que beaucoup de gens pourront me prêter charitablement en lisant mon Avant-propos, que je sens tout le danger d'une entreprise où tant d'autres ont échoué avant moi ; et je promets au lecteur de lui épargner l'ennui d'un plus grand nombre de fables de ma façon, s'il ne reçoit pas celles-ci favorablement.

Tout est clair : je cours le risque d'échouer, nous dit Aubert, à mettre en œuvre ce secret que je crois avoir découvert (c'est-à-dire que La Fontaine est un rhéteur habile qui fait semblant d'écrire en vers), mais je vais essayer (et d'ailleurs je viens d'exhiber des compétences incontestables d'analyste rhétorique). Le paradoxe, en somme, est la modalité fondamentale de l'audace créatrice, que prônait l'« Avant-propos ».

Dans ces conditions, pourquoi le *Discours* se met-il à voyager ? pourquoi, en 1761, la préface devient-elle postface ? Dès l'épître dédicatoire, on remarque un hommage appuyé à La Fontaine (1761, p. [V]) :

24. À tout hasard : un succès peut être bon ou mauvais...

Le rival de Phèdre est mon guide.
 La Fontaine, d'un vol rapide,
 Osa s'élever jusqu'aux cieux.
 Ce fabuliste ingénieux
 Fut dans sa brillante carrière,
 Caressé par des demi-dieux.

La thématique et l'expression ont beau être tout à fait convenues – et la réticence perceptible dans la réutilisation, un peu plus bas, de l'expression « charmant auteur » issue de l'« Avant-propos » de 1756²⁵ –, on perçoit comme l'amorce d'un certain revirement. La nouvelle rédaction de l'« Avant-propos » confirme cette suspicion : certes, l'attaque brutale sur le thème de l'imitation est conservée, mais des adjonctions significatives changent, aussitôt après, la signification des développements sur La Fontaine. L'idée que le Bonhomme n'est intéressant que quand il s'écarte de l'adaptation servile des modèles est développée avec insistance. Des citations sont utilisées pour montrer, en touchant au passage la question de savoir si les fables sont d'abord destinées aux enfants, que le modèle des fabulistes a vu croître peu à peu ses ambitions philosophiques, tandis que parallèlement le traducteur de Phèdre se muait en orateur de plus en plus éloquent. Aubert en tire qu'il y a « dans La Fontaine lui-même deux espèces de fables » (1761, p. XII), celles qui sont traditionnelles et celles qui sont philosophiques. Je traduis : les mauvaises et les bonnes. Et voilà, par une pirouette habile, le signataire de l'*Épître à Huet* devenu, malgré qu'il en ait, un héraut des Modernes. Autre changement en forme d'addition : la fin de l'« Avant-propos » initial, que j'ai citée longuement plus haut et où l'auteur débutant embouchait la trompette de la théorie triomphante, est tempérée par une adresse au public, remercié pour ses bontés et ses encouragements et assuré que le bon abbé a fait tous les efforts possibles pour se montrer digne de « l'accueil favorable » (1761, p. XXVI). Le résultat incontestable est une édulcoration de l'agressivité de ce morceau critique, rempli de concessions à l'égard de l'opinion majoritaire à propos de La Fontaine et soucieux de capter la bienveillance du lecteur par d'autres moyens que la provocation.

Ou plutôt par un déplacement de celle-ci. L'« Avertissement qui suit, après avoir indiqué pourquoi et comment le fabuliste moderne a endossé l'habit du pédagogue et mis des notes au

25. Et conservée en 1761 (p. VII).

ped de ses textes, annonce que les apologues²⁶ qu'il donne comportent des « traits lancés de temps en temps contre la fausse philosophie » (1761, p. XXIX). Avec une rouerie consommée, il prend soin d'excepter de la tourbe philosophique les grands noms de l'époque: Montesquieu, Voltaire, d'Alembert. Plus: il utilise habilement un fragment des *Mélanges de littérature* du dernier pour stigmatiser les élucubrations métaphysiques des pyrrhoniens du temps et leur désir insatiable d'expliquer l'inexplicable. Bref, il se pose en défenseur de la religion. Je cite un peu longuement (1761, p. XXXI-XXXII) :

S'il est du devoir d'un fabuliste de comprendre dans le plan de ses critiques les vices et les ridicules les plus frappants du siècle pour lequel il écrit, l'abus de la philosophie, qui participe des uns et des autres, étant passé en mode, on conviendra qu'il ne m'était guère possible de n'en rien dire, surtout si l'on fait attention aux maux que cet abus entraîne après soi relativement à la morale, qui ne peut jamais manquer d'être altérée, dès qu'aux opinions généralement reçues dans la société, on en veut substituer de nouvelles. Quand j'entends déclamer contre la Providence, critiquer les lois que sa sagesse a établies, condamner les sacrifices qu'elle exige de nous pour notre propre bonheur et pour le repos public, je me rappelle le discours de ce villageois de la fable... (suit la citation attendue de la réflexion de Garo, dans « Le Gland et la Citrouille »).

L'audacieux moderne qu'était Aubert dans le paratexte inaugural de son recueil de 1756, devient, même s'il le nie et s'il s'inspire parfois de leurs écrits²⁷, un ennemi des philosophes. Je crois, pour des raisons qu'il serait trop long d'expliquer, que ce choix n'est pas uniquement stratégique: il est dicté par des convictions religieuses sincères²⁸ qui, du reste, rencontrent celles de la majorité de son lectorat²⁹, nous le savons bien.

26. J'ai montré ailleurs (« L'Âne, l'Ours et les Choux », art. cité) que l'inflexion anti-philosophique résidait tout autant dans les remaniements apportés à des textes du recueil de 1756 que dans l'adjonction de pièces nouvelles spécifiquement ciblées.

27. Plusieurs fables politiques sont versifiées dans les marges de Montesquieu.

28. Et aussi, sans doute, par le désir de plaire à Saint-Florentin: les lecteurs de Voltaire n'ont pas besoin que je m'en explique.

29. Et, même si Aubert s'exprime avec moins de virulence enflammée, celles de Jean-Jacques Lefranc de Pompignan (1709-1784), qui vient de se mettre à dos Voltaire et tout le parti philosophique en pourfendant les philosophes dans son discours de réception à l'Académie, où il a succédé à Maupertuis, mort en 1759. L'épisode et les polémiques qui s'y rattachent sont bien connus.

Consciemment ou pas, le bon abbé devient donc un auteur du juste milieu : respectueux de la religion révélée dominante, et de moins en moins agressif dans sa critique envers La Fontaine et même dans ses options théoriques générales. Dans ces circonstances, le *Discours sur la manière de lire les fables* n'a plus sa place au seuil ultime du recueil, occupé par la brève approbation de Sainte-Albine. En revanche, il peut sans grand dommage être rejeté en postface, comme une sorte d'appendice pédagogique en parfaite conformité avec la nouvelle stratégie du fabuliste. Il suffit de remplacer l'invitation ironique à la lecture de la version princeps, que j'ai citée plus haut, par une conclusion dans laquelle on déclare avoir une conception tout à fait banalement traditionnelle de la fable (1761, p. 290) :

Ce serait une surprise de l'amour propre, que le succès de cette édition pourrait me forcer de désavouer. Si le sort de la première a surpassé mes espérances, je le dois aux bontés du public, qui m'a peut-être su gré des efforts que j'ai faits pour conserver à l'apologue un de ses plus beaux privilèges, celui de servir aussi avantageusement à l'instruction des personnes avancées en âge, en raison et en science, qu'à l'éducation des jeunes gens.

On en pensera ce qu'on voudra, mais au moins on ne pourra pas accuser l'abbé Aubert de manquer d'aplomb : en peu de lignes, grâce à quelques adjonctions habilement placées, en faisant voyager sa préface paradoxale, il est parvenu à bouleverser du tout au tout la programmation de la lecture de son ouvrage.

Que se passe-t-il en 1773 et 1774 ? J'ai déjà été plus long qu'il ne faut, j'irai donc aussi vite que possible. La fin de l'« Avant-propos » est changée. Le fragment agressif, cité plus haut, du texte initial de 1756, disparaît totalement et l'édulcoration, déjà relevée en 1761, est encore plus nette, même si le fabuliste se vante d'avoir conservé « les réflexions qu'[il avait] ébauchées » (1773, p. XXIII) dès l'origine, ainsi que l'« Avertissement » de son édition de 1761. Celui-ci ne contient qu'une nouveauté, la note qui annonce la publication, « à la fin du volume » (1773, p. XXXI), des deux « Lettres de M. de Voltaire », dont j'ai déjà parlé : le lecteur est invité à les considérer comme une caution philosophique de l'ouvrage antiphilosophique qu'il va lire... Il s'agit donc, alors qu'en 1761, malgré les contorsions que j'ai commentées, l'option en faveur des ennemis des philosophes était assez nette, d'introduire maintenant un doute, de brouiller quelque peu les pistes. Désormais, d'Alembert, bras séculier de

Voltaire, règne en maître à l'Académie française, où il a succédé – en 1772 – à Charles Pinot-Duclos au secrétariat perpétuel.

Or justement, l'« Avertissement » est suivi, comme liminaire ultime avant les huit livres de fables, d'une « Épître adressée par l'auteur à l'Académie française, en lui présentant l'édition de 1760 ». J'ai montré, plus haut, comment elle pouvait s'interpréter en termes de stratégie de carrière, à la veille du moment où Aubert va atteindre le point culminant de sa réussite. De toute évidence, l'insertion de ce texte déjà ancien, prudemment gardé sous le boisseau à la date de sa confection, à cet endroit, signale, comme la caution revendiquée de Voltaire, un objectif assez simple : le fabuliste veut se concilier l'appui de la nouvelle majorité philosophique, sans perdre bien entendu (il ne retire rien du propos contre « l'abus de la philosophie » [1773, p. XXIX]) le bénéfice, auprès de son public conservateur, de ses positions conservatrices en matière de religion et de morale.

Dans ce contexte, le *Discours sur la manière de lire les fables* n'a plus d'autre place possible que celle que son voyage de 1761 lui a fait gagner. Il n'y a même plus à hésiter, désormais, sur l'étiquette à lui attribuer : il n'a presque plus rien d'une postface, même s'il en conserve, la conclusion étant inchangée³⁰, la rhétorique à l'endroit de la péroraison ; il n'est, au même titre que la longue « Épître sur l'apologue » – qui, par parenthèse, insiste beaucoup sur la saine philosophie, respectueuse des mystères de la religion, du bon La Fontaine, un vrai philosophe, celui-là ! – placée à ses côtés, qu'un appendice documentaire et pédagogique. Il conserve seul ce statut dans l'édition luxueuse de 1774, l'« Épître » ayant été placée dans une section « Poésies diverses » du second volume.

Que l'habitude de voyager est incorrigible et qu'il est impossible de conclure

L'histoire de notre préface voyageuse et de la géométrie instable des seuils du recueil de l'abbé Aubert pourrait s'arrêter là, puisque les *Fables nouvelles* ne connaîtront plus d'éditions « augmentées », une fois leur auteur installé dans son poste magistral au Collège Royal et, de plus en plus, accaparé par ses

30. Il y a tout de même une variante d'importance dans la version de 1773 du *Discours* (p. 375) : Aubert cite en note la formule de l'*Émile* que tout le monde connaît : « On fait apprendre les fables de La Fontaine à tous les enfants, et il n'y en a pas un seul qui les entende ».

responsabilités de journaliste officiel. En fait, il n'en est rien. L'autonomie que lui ont donnée les tergiversations tactiques du fabuliste, son glissement du statut de provocation liminaire à celui de postface, puis d'appendice pédagogique, l'autorisent, si l'on peut dire, à voler de ses propres ailes. Je ne suis pas du tout sûr de l'exhaustivité de mon enquête, mais, au fil de mes errances à travers la production des successeurs de La Fontaine et à travers l'histoire de la rhétorique et de la littérature de la période postérieure à 1750, je l'ai retrouvée un certain nombre de fois...

Elle figure, par exemple, à la fin du siècle, dans la compilation du pédagogue et libraire genevois Jean-Pierre Bonnant (1731-1805), intitulée *Abrégé de prosodie latine suivi des Éléments de la versification française à l'usage du collège* (Genève, Bonnant, 1797), avec l'indication précise de sa provenance. Paradoxe ajouté à un paradoxe, ce morceau qui martèle que le vers fontainien n'est en somme que de la prose, vient appuyer un cours de versification latine et française. Pire: il voisine, dans l'ouvrage, avec le plus récent *Discours sur la manière de lire les vers*, de Nicolas-Louis François de Neufchâteau (1750-1828) – qui n'est pas encore fabuliste à cette date, mais le deviendra plus tard³¹ –, dont l'objectif est au contraire de pourfendre ceux qui massacrent les vers par une lecture trop prosaïque. Je ne résiste pas au plaisir de citer quelques alexandrins du célèbre dignitaire de l'Empire:

Arrête-toi, lecteur, dont la triste manie
 Détruit de nos accords la savante harmonie;
 Arrête, par pitié! quel funeste travers,
 En dépit d'Apollon, te fait lire des vers? [...]
 C'est peu d'aimer les vers, il les faut savoir lire;
 Il faut avoir appris cet art mélodieux
 De parler dignement le langage des dieux;
 Cet art qui, par les tons des phrases cadencées,
 Donne de l'harmonie et du nombre aux pensées:
 Cet art de déclamer, dont le charme vainqueur
 Assujettit l'oreille et subjugué le cœur³².

31. *Fables et contes en vers*, Paris, Didot l'aîné, 1815, 2 volumes. Je signale que François de Neufchâteau a aussi donné un curieux poème didactique sur *Les Tropes ou les Figures de mots* (Paris, Delaunay, 1817).

32. Je cite d'après *l'Album poétique de la jeunesse ou Nouveaux Ornaments de la mémoire*, Paris, Hachette, 1835, p. 1-2. Mais le texte en était déjà à sa sixième édition en 1775, quand il paraissait en brochure (Paris, Valade). Il se pourrait qu'il ait figuré dès 1768 dans les *Poésies diverses* (cela demande

On aura compris que la thèse défendue ici est l'exact opposé de celle de l'abbé Aubert, ce qui est plutôt drôle.

À quelque temps de là, d'une façon beaucoup moins paradoxale, le *Discours sur la manière de lire les fables* ou de les réciter se trouve en tête d'une des premiers «fabliers» anthologiques d'importance, compilé par le poète et professeur Laurent-Pierre Bérenger (1749-1822) sous le titre de *Fablier en vers à l'usage de l'enfance et de la jeunesse* (Lyon, Bruyset aîné, et Paris, Le Clère, 18 Brumaire [sic] an X). Notre préface voyageuse, évidemment privée des différentes variantes de sa conclusion, suit immédiatement la préface du compilateur, sans aucune indication de provenance ni d'auteur, attitude intellectuellement et moralement suspecte qui ne surprendra pas les utilisateurs du volume, dans lequel de nombreux apologues sont ainsi reproduits sans attribution à leurs auteurs, parfois pourtant très connus. Quoi qu'il en soit, il est clair que Bérenger, s'adressant au jeune public, épouse les thèses de l'abbé Aubert en ce qui concerne le primat du sens syntaxique sur la diction poétique, dans la mesure notamment où il pense son anthologie comme un manuel de morale, et non pas comme un choix de poésies.

Beaucoup plus tard, sous la Troisième République, ce qui témoigne d'une étonnante renommée posthume, notre préface voyageuse se trouve en tête du *Panthéon de la fable* (Paris, Auguste Boyer³³, [1878]) compilé par un obscur «professeur de langues et de littérature» nommé J.-Alexandre Abrant qui, dans un «Simple avis» introductif, déplore que les jeunes gens de son temps n'aient plus que «des réminiscences isolées de La Fontaine, de Florian, rarement de quelques fabulistes étrangers». Le compilateur ne publie pas le *Discours*, qu'il attribue à l'abbé Aubert à la fin, de manière complète et littérale, mais il en suit pour l'essentiel la marche générale et en systématise l'esprit. Je cite (p. 9) :

Règle générale, c'est le sens qu'il faut consulter dans les coupures qu'on fait aux vers, dans les repos qu'on observe, et non l'hémistiche ou la rime, bien que l'homme rompu aux difficultés de la déclamation sache faire ressortir adroitement ces deux caractères de la versification française.

vérification) de l'enfant prodige que fut François de Neufchâteau et que, dans ce cas, il soit vraiment une réponse au *Discours* de l'abbé Aubert.

33. Par parenthèse, Boyer est l'un des associés du grand Pierre Larousse, qui est l'imprimeur du *Panthéon de la fable*.

Et de prôner, sans oublier, souvenons-nous, «Le Chat, la Belette et le petit Lapin», la syntaxe et le «bon sens» plutôt que la métrique ou le rythme...

*
* *

Je m'arrêterai ici dans cette promenade finalement plus longue et erratique que prévu. Curieux destin tout de même que celui de ce texte liminaire audacieux: déplacé par son auteur qui, sans le renier tout à fait, s'est employé à en limiter le caractère provocateur, il finit là où il a commencé, en lieu et place de préface, dans une anthologie à usage pédagogique. Le «professeur royal» – c'était le titre, alors, que valait la place au Collège Royal – n'avait probablement pas imaginé, malgré ses efforts pour déguiser le morceau terroriste en anodines considérations pédagogiques, que le *Discours* survivrait ainsi, parmi les *Corbeilles de l'écolier* et *Les Vierges du foyer*³⁴, à ses fables immortelles, si vite oubliées. Fin du voyage: Aubert est bien entré au Panthéon, mais on a vu lequel.

34. Titres du catalogue de l'éditeur Auguste Boyer, en tête du *Panthéon de la fable*.

II

XIX^e siècle





Pierre Glaudes

« PENSER PAR SOI-MÊME » :
L'ENJEU HERMÉNEUTIQUE
DE LA PRÉFACE
DANS LA *CHRONIQUE DU RÈGNE DE
CHARLES IX DE MÉRIMÉE*¹

Mérimée, dans la *Chronique du règne de Charles IX*, fait un usage atypique de la préface. Dès la parution de ce roman historique, en effet, on a remarqué la contradiction manifeste qui crée un étrange décalage entre le péri-texte auctorial et le récit lui-même. Loin de remplir sa mission habituelle et sans doute la plus importante, c'est-à-dire de proposer au lecteur une interprétation cautionnée par l'auteur qui soit en cohérence avec son texte, la théorie défendue en tête de la *Chronique*, si elle vaut pour une « déclaration d'intention² », est démentie par la fiction qui la suit. Ainsi, Charles Magnin, dans *Le Globe* du 25 avril 1829, s'étonne avec raison que la préface présente la Saint-Barthélemy non pas comme « la conjuration d'un roi contre une partie de ses sujets », mais comme « le résultat d'une émeute populaire »,

Pierre Glaudes, université de Toulouse-Le Mirail.

1. Cette communication est la transcription d'un exposé présenté au cours d'un séminaire de l'équipe « Littérature et Herméneutique » sur « Les textes préfaciels », état préparatoire d'un article paru depuis dans la *Revue des sciences humaines* sous le titre « Les duperies de l'histoire dans la *Chronique du règne de Charles IX* » (*RSH*, n° 270: *Mérimée écrivain*, avril-juin 2003, p. 105-129).
2. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 205.



alors que cette thèse est contredite par la fiction où « tout semble partir du Louvre et de la volonté de Charles IX³ ».

On aurait tort de croire à une négligence de l'écrivain. Non seulement Mérimée n'a pas gommé ce hiatus dans les nouvelles éditions du roman qu'il a pu contrôler, mais sa correspondance témoigne, vingt-huit ans plus tard, de la persistance de l'opinion défendue dans la préface originale : « J'ai écrit en mes jeunes ans sans l'avoir trop étudié que la Saint-Barthélemy avait été un accident, comme la révolution de Février. C'est en 1829 que je disais ces belles paroles. Plus j'étudie ce temps, et plus je me confirme dans mon opinion⁴. »

La tension entre le discours préfaciel, où Mérimée défend le point de vue de l'historien, et le texte fictionnel où il laisse libre cours à l'invention romanesque, loin d'être une donnée accidentelle ou contingente, est un fait structurel auquel il faut accorder un rôle de premier plan. Inhabituelle, cette contradiction mérite qu'on s'y arrête, car c'est l'un des traits essentiels du roman, l'une de ses clés herméneutiques.

La contradiction entre préface et récit

Il faut donc examiner de plus près les données du problème. Revenons plus en détail sur les termes de la contradiction, en nous intéressant d'abord à la thèse défendue dans la préface de la *Chronique*. Celle-ci retient d'emblée l'attention, mais pour d'autres raisons : la présentation de la Saint-Barthélemy qu'elle propose rompt avec la vulgate historique.

L'interprétation consacrée

Dès le début du XVII^e siècle, les événements du 24 août 1572 font l'objet d'interprétations qui, sans être parfaitement concordantes, se rejoignent sur un certain nombre de points. « Un

3. Cité dans la Notice de la *Chronique* déjà mentionnée (p. 1227). Les références données entre parenthèses renvoient à l'édition de la *Chronique* procurée par Jean Mallion et Pierre Salomon, dans la Bibliothèque de la Pléiade (*Théâtre, Romans et Nouvelles*, Paris, Gallimard, 1978).
4. Lettre du 9 juin 1857 à Mme de La Rochejaquelein, *Correspondance générale*, t. VIII, éd. Maurice Parturier, avec la collaboration de Pierre Josserand et Jean Mallion, Paris, Le Divan, 1941-1947 (t. I-VI), puis Toulouse, Privat, 1953-1964 (t. VII-XVII), p. 313 (la référence à cet ouvrage sera désormais abrégée en C.G.).

consensus au moins partiel » existe, au sujet du massacre, entre les historiens, consensus que nul mieux que Mézeray n'a fixé dans son *Histoire de France* (1643-1651) et *l'Abrégé chronologique* (1668) qu'il en a donné. Plusieurs faits, vivement controversés à l'origine, sont ainsi peu à peu considérés comme recevables par ces historiens. Parmi ceux-ci retenons au premier chef la préméditation du massacre; les avances extrêmement nombreuses et de toute nature, faites à Coligny par la Cour; le grave avertissement donné par l'attentat du 22 août contre l'Amiral; la prédominance du rôle de la reine (Catherine de Médicis) sur celui du roi (Charles IX); le déferlement des fureurs une fois l'exemple venu d'en haut; enfin l'affreux spectacle offert par les rues de Paris.

On voit ainsi se fixer un « certain nombre de configurations historiques, psychologiques, dramatiques », qui ne subissent, au cours des siècles, que des « variations restreintes⁵ ». La plupart des historiens s'accordent en particulier sur le fait que « la décision d'ordonner un massacre général ne fut prise que deux jours avant la Saint-Barthélemy, après l'attentat manqué contre la vie de Coligny. Elle aurait été le résultat des menaces imprudemment proférées par les seigneurs protestants et des pressions exercées sur le roi par sa mère et son frère, le duc d'Anjou⁶ ». Charles IX, « transformé en fourbe sanguinaire par sa mère italienne, accepta l'idée d'un massacre général qui préviendrait toute idée de vengeance de la part des huguenots »: « Une fois décidé, le massacre fut rendu possible par la furie du peuple, indigné par les sacrilèges, les meurtres et les séditions des protestants, et par la carence de l'autorité publique débordée par la colère populaire⁷. »

L'image de la Saint-Barthélemy dans les années 1820

Sous la Restauration, « la tradition fixée par Mézeray » subsiste « avec quelques corrections voltairiennes⁸ ». Rappelons en effet, même brièvement, l'importante contribution de Voltaire à la constitution d'une sorte de « mythe » autour de la Saint-

5. René Pintard et Hubert Carrier, « Renseignements de la Saint-Barthélemy au XVII^e siècle », *RHLF*, n° 5, sept.-oct. 1973, p. 820.
6. Voir O.R. Taylor, « Voltaire et la Saint-Barthélemy », *RHLF*, n° 5, sept.-oct. 1973, p. 832-833.
7. René Pintard et Hubert Carrier, *loc. cit.*, p. 820.
8. Claude Duchet, « La Saint-Barthélemy : de la "scène historique" au drame romantique », *RHLF*, n° 5, sept.-oct. 1973, p. 844.

Barthélemy, événement qui, dans *La Ligue* (1723) puis dans *La Henriade* (1728), devient « le plus grand crime de l'histoire de France⁹ » : « Par contraste avec Henri de Navarre, roi idéal, Charles IX, corrompu par sa mère, est féroce et profondément dissimulé. À la fois incrédule et superstitieuse, Catherine de Médicis sacrifie tout à la soif du pouvoir et à l'avenir de sa dynastie. Italienne, elle se soucie aussi peu que les Guises, qui sont Lorrains, des véritables intérêts de la France. Comme Mézeray, Voltaire croit que c'est elle qui a ordonné froidement, avec une cruauté inouïe, le massacre général des huguenots, lesquels sont les innocentes victimes de sa politique machiavélique¹⁰. »

Sous la Restauration, où l'on réédite encore en 1824-1826, dans les *Ceuvres complètes* de Marie-Joseph Chénier, sa tragédie *Charles IX*, directement inspirée de *La Henriade* et jouée pour la première fois en novembre 1789, la tradition relayée et amplifiée par Voltaire subsiste. La Saint-Barthélemy fait l'objet d'« une utilisation idéologique [...] dont les éléments sont en place depuis longtemps¹¹ ». Le sujet inspire des littérateurs dont les sources d'information reprennent en général la tradition fixée par Mézeray : la « criminelle Médicis », l'arquebuse du roi sont devenus des lieux communs (Charles IX, « exercé à la dissimulation », « enclin à la cruauté » seconde les desseins de sa perfide mère et le jour de « l'horrible massacre » il tire « avec une longue arquebuse sur les malheureux qui prenaient la fuite¹² »).

Rien d'étonnant à ce que cette lecture de la Saint-Barthélemy, qui est passée dans le discours social, figure dans « l'arsenal idéologique de l'époque¹³ » : elle est largement reprise par les groupes libéraux et les milieux protestants (ce sont souvent les mêmes), qui en font une arme contre le régime des Bourbons.

La thèse de Mérimée dans sa Préface

Cette thèse, qui s'écarte du *topos* de la préméditation royale, est développée en deux temps par Mérimée : celui-ci commence par montrer la fragilité des arguments de ceux qui soutiennent

9. O.R. Taylor, *loc. cit.*, p. 838.

10. *Ibid.*, p. 832-833.

11. Claude Duchet, *loc. cit.*, p. 844.

12. Charles-Constant Le Tellier, *Instruction sur l'Histoire de France à l'usage des Maisons d'éducation* (12^e éd., 1826), cité par Claude Duchet, *ibid.*, p. 846.

13. Claude Duchet, *ibid.*, p. 847.

que le massacre a été prémédité, puis avance sa propre interprétation de l'événement.

Arrêtons-nous sur le premier temps de son argumentation. Accumulant dates, noms, arguments politiques (l'inutilité de l'opération), psychologiques (le peu de fanatisme de Charles IX) et preuves matérielles (l'anarchie de l'exécution), il réfute l'hypothèse chère aux libéraux d'une préméditation royale de la tuerie au profit de celle, beaucoup plus moderne, d'un déchaînement populaire que Charles, faute de le contrôler, aurait dû entériner.

Reprenons dans le détail. Contre ceux qui, à l'image de Jacques-Auguste de Thou et d'Agrippa d'Aubigné, soutiennent que le massacre a fait l'objet de longues préparations, dont l'origine doit être recherchée environ un an avant l'événement, il souligne en premier lieu l'«extravagance» du «plan de massacre» (p. 39) que ces historiens prêtent aux comploteurs: l'histoire de la tour de bois installée au Pré-aux-Clercs, où l'on devait cacher des «gentilshommes et des soldats catholiques» et contre laquelle, sur ordre du roi et pour lui donner «le spectacle d'un siège» (p. 39), les protestants devaient simuler une attaque. Mérimée objecte à cette invraisemblable histoire que de tels préparatifs, s'ils avaient réellement eu lieu, auraient certainement éveillé les soupçons des huguenots, et il fait observer de surcroît qu'il n'était guère efficace, dans la perspective d'une tuerie collective, de les «réunir en troupe et de les armer» (p. 40).

Mérimée conteste surtout l'utilité politique de la Saint-Barthélemy pour le roi et son entourage. Charles IX, dont le pouvoir était menacé autant par les Guise que par les protestants, devait «chercher à conserver son autorité en tenant ces deux factions aux prises» (p. 41): il avait donc intérêt à «diviser pour régner» (p. 41). L'écrivain repousse en outre l'idée que cette décision contraire à la logique de l'intérêt ait pu être dictée au roi par «une dévotion excessive» (p. 41): il peint Charles IX comme «un homme fort indifférent en matière de religion» (p. 41) qui, sans être «un esprit fort», n'a rien d'un fanatique. Eût-il été emporté par son zèle indiscret, le roi, ajoute Mérimée, aurait été tempéré par sa mère, laquelle avait plus de sens politique que de scrupules religieux.

Enfin, Mérimée relève l'impropriété des moyens mis en œuvre pour parvenir à exterminer les protestants français. Non seulement, remarque-t-il, on n'a pas massacré partout,

au même moment, en obéissant à un signal donné, mais on ne s'est pas emparé des « places de sûreté » (p. 42), tenues par les huguenots dans le midi ou à La Rochelle, dont on pouvait pourtant redouter la menace qu'elles constitueraient pour l'autorité royale par suite du massacre. La tuerie fut au contraire « exécuté avec tant de maladresse » (p. 40) qu'elle ne semble rien devoir à une méticuleuse organisation préalable, ce que confirme, du reste, l'assassinat de Coligny deux jours auparavant. Cet assassinat, dans l'hypothèse d'un complot, ne se justifie guère – « pourquoi tuer le chef avant le massacre général ? » (p. 43) – et paraît même mal venu, dans la mesure où il est de nature à accroître la méfiance des huguenots et à les mettre « sur leurs gardes » (p. 43).

D'où l'explication que Mérimée propose du massacre. S'il concède la responsabilité de Charles IX dans l'assassinat de Coligny, il avance l'idée que la Saint-Barthélemy est « une insurrection populaire [...] improvisée » (p. 43-44). L'implication du roi dans la disparition de l'Amiral lui paraît en effet plausible : il l'impute tout à la fois à la passion – la haine du monarque pour un homme qui a prétendu traiter avec lui « de puissance à puissance » (p. 44) – mais aussi à des motifs politiques, l'élimination de l'Amiral offrant l'avantage de renforcer le pouvoir royal, en privant le parti huguenot du seul chef en âge de le conduire. Mais la sanglante boucherie de la Saint-Barthélemy est selon lui l'œuvre du duc de Guise. C'est la conséquence de son bannissement de la cour par le souverain désireux de lui faire porter l'entière responsabilité de la mort de Coligny. Mérimée soutient donc que le duc de Guise, tirant parti de sa popularité, attisa, entre le 22 et le 24 août, le fanatisme de la populace parisienne, et que Charles IX, faute de pouvoir arrêter la fureur populaire, « fut obligé de se laisser entraîner par un torrent qui le dominait » (p. 46).

Le hiatus romanesque

Or le roman, sans contredire cette thèse par un discours argumenté ou des « preuves » manifestes telles que, par exemple, la mise en scène des commanditaires du massacre au moment de leurs préparatifs, lui apporte un démenti en déployant un faisceau d'indices qui jalonnent le récit et accréditent au contraire l'implication de Charles IX dans la Saint-Barthélemy. Tout l'art de Mérimée consiste, à cet égard, à faire naître le soupçon dans l'esprit du lecteur, qu'il incite à nouer les fils d'une causalité

secrète, ignorée des personnages sur qui se focalise l'action dans le récit (le capitaine George et son frère Bernard), mais de plus en plus discernable pour un regard extérieur.

L'un des premiers indices perceptibles est sans aucun doute la partie de chasse relatée au chapitre X. Au moment de l'hallali, le roi, qui s'est avancé « le couteau de chasse à la main » vers le cerf acculé « contre un gros chêne », plonge sa lame dans le flanc de l'animal et la tourne « dans la plaie pour l'agrandir », en s'écriant : « Tiens, *parpailot!* » (p. 161). Le sang jaillit alors « avec force » et couvre « la figure, les mains et les habits du roi » (p. 161). Cette image du roi éclaboussé du sang d'une bête dont il a fait lui-même la métaphore des protestants, prend une signification allégorique. Le tableau, tout en dévoilant la vraie nature de Charles IX et peut-être même ses projets, figure au plan moral sa responsabilité criminelle.

Le lecteur est d'autant plus enclin à le croire que le narrateur a recours, une nouvelle fois, aux analogies cynégétiques lorsque, dans son récit de la Saint-Barthélemy, il emprunte à d'Aubigné la célèbre anecdote qui peint le roi tirant du Louvre sur les huguenots : « Cependant, à l'une des fenêtres de son palais, on voyait, dit-on, Charles IX armé d'une longue arquebuse, qui *giboyait* aux pauvres passants » (p. 274). De même, lors de « l'audience particulière » au cours de laquelle Charles IX tente en vain de convaincre l'aîné des Mergy d'assassiner Coligny, l'ordre, que le roi donne à son capitaine, de faire venir à Paris sa troupe stationnée à Meaux (p. 228) laisse supposer qu'il a déjà prévu la concentration de soldats dans la capitale en vue du massacre.

La présomption du lecteur est encore renforcée par les recouplements troublants qu'il est conduit à établir au fil du récit. Au chapitre XVI (« L'Aveu »), il a vu Charles IX, prendre congé de Coligny en des termes inquiétants – « Je sais que vous êtes à moi corps et âme, tripes et boyaux », discours que le roi a accompagné d'« un grand éclat de rire » (p. 218) –, puis « s'enfermer avec le maréchal de Retz », non sans avoir préalablement jeté « un regard presque inquiet vers la porte » (p. 219) par où l'Amiral est sorti. Le double sens du discours du monarque, où affleure sous le sens manifeste de sa formule d'adieu – sa confiance dans la fidélité de son sujet – un autre sens moins convenu – la cruelle ironie du prédateur ou du boucher, qui mystifie sa future victime, en lui annonçant à mots couverts l'imminence de sa perte –, mais aussi la multiplication des

indices extra-verbaux – le rire, le regard inquiet – ont déjà pu mettre l'attention du lecteur en éveil.

Or, au chapitre XX (« Les Cheveau-légers »), lorsque George, au soir du 24 août, reçoit de Maurevel, l'assassin même de Coligny, l'ordre écrit de le suivre avec sa troupe pour prendre part au massacre des protestants, ce même lecteur peut constater une nouvelle fois que les noms de Charles IX et du maréchal de Retz sont étroitement associés dans le crime : « [...] reconnaissez-vous Charles IX pour votre roi ? » – demande Maurevel – « Connaissez-vous la signature du maréchal de Retz, à qui vous devez obéissance ? » (p. 251). Comment, dès lors, le lecteur ne serait-il pas conduit à supposer avec quelque vraisemblance que, contrairement à la thèse soutenue dans la préface, le massacre de la Saint-Barthélemy, comme l'assassinat de Coligny, ont été préparés dans un plan global par le roi et par le maréchal ?

Parmi tous les procédés qu'il met en œuvre, il faut souligner le parti que tire le narrateur de la focalisation interne, notamment de l'aveuglement de Bernard de Mergy le soir même du massacre. Malgré la multiplication des avertissements inquiétants, le jeune homme se rend à son rendez-vous galant au cœur de Paris, sans prêter plus d'attention au « mouvement extraordinaire » (p. 256) qui se fait alors dans les rues de la capitale. Pourtant, les crocheteurs se dirigeant vers le Louvre « des faisceaux de piques » sur les épaules, les détachements de soldats silencieux, marchant « les armes hautes et les mèches allumées » (p. 256) vers le même point de rendez-vous, tout indique de sanglants préparatifs dont la résidence royale est le foyer. Le contraste entre la lisibilité des signes avant-coureurs de l'événement et la cécité du personnage attise, par une réaction contraire, la sensibilité vigilante du lecteur au moindre indice.

En outre, plusieurs personnages, par leurs confidences, laissent entendre l'implication du roi dans la tuerie. C'est notamment le cas de Diane de Turgis lors de la conversation où elle tente de mettre en garde son amant, tout en le pressant de se convertir. Nombreuses, ses allusions au futur massacre se fondent sur des informations qu'elle a rapportées de la cour, où elle a vu la reine. Jusqu'au moment où son propos se fait plus explicite : « Cette nuit on égorge tous les huguenots ; le roi l'a ordonné » (p. 268). On pourrait certes mettre en doute la véracité de telles allégations – un personnage étant toujours susceptible d'avoir été trompé ou d'avoir déformé, intentionnellement ou

non, l'information qu'il rapporte – si le narrateur lui-même, à maintes reprises, n'affirmait la responsabilité du roi.

Ainsi, lorsqu'il évoque l'attitude de Charles IX à l'égard du duc de Guise auquel la rumeur a attribué l'assassinat de Coligny, ses propos, par l'effet du modalisateur (« paraissait ») et de la litote (« ne s'opposa point »), donnent à entendre la duplicité du monarque qui, trompant les apparences, se comporte moins en juge impartial qu'en machiavélique orchestrateur du carnage : « Le roi paraissait vouloir le poursuivre avec la dernière rigueur, mais il ne s'opposa point à son retour, qui allait être signalé par l'horrible massacre du 24 août » (p. 237-238). Du reste, une fois le massacre commencé, le narrateur brosse du roi le portrait d'un assassin sanguinaire dont il est vain, voire dangereux « d'implorer la pitié [...] à un moment où, échauffé par le carnage », il ne pens[e] qu'à faire de nouvelles victimes » (p. 278). Tout, dans le récit, suggère la « prévoyance infernale » (p. 274) du monarque.

Pour mieux s'assurer de l'extermination des huguenots, la possibilité de fuir par voie fluviale leur a été ôtée, car les bateaux « d'ordinaire [...] amarrés le long du Louvre » – sous les fenêtres royales – ont été conduits sur l'autre rive de la Seine. En outre, pour empêcher qu'on essaie de le fléchir, le roi s'est « renfermé dans son palais » où, précise le narrateur, il est « inaccessible pour tous autres que les chefs des massacreurs » (p. 278). D'où les commentaires ironiques que lui inspire la nomination de La Noue comme négociateur auprès des Rochelais : « Depuis, et lorsque tant de sang versé eut excité quelques remords, Charles IX le réclama, et, contre toute attente, le reçut avec la plus grande affabilité. Ce prince, extrême en tout, accablait de caresses un protestant, et venait d'en faire égorger cent mille » (p. 301-302).

Il n'est pas jusqu'à l'objection de ceux qui disculpent le roi en mettant la Saint-Barthélemy sur le compte de son entourage qui ne tombe sous le coup de la critique du narrateur. D'une part, il faut souligner la surprenante absence, dans son récit, de Catherine de Médicis, alors que son rôle dans le massacre est habituellement mis en relief par les historiens. Et, d'autre part, il faut relever cet autre commentaire du narrateur, qui survient au moment où les Rochelais refusent de traiter avec le monarque au motif qu'il est « captif des Guises » (p. 301) : cette thèse, qui tend à absoudre le roi de ses crimes, est nettement présentée comme une « fiction, depuis souvent répétée » (p. 301), à laquelle on ne saurait accorder trop de crédit.

Comment interpréter cette discordance majeure entre la préface et le récit? Les critiques ont maintes fois tenté d'en proposer une interprétation. R.J.B. Clark, par exemple, soutient que «les différences entre ces deux explications du massacre proviendraient du fait que celle de la préface est le point de vue de l'historien au XIX^e siècle, et celle du roman est celui d'un témoin contemporain trop proche des événements pour pouvoir les comprendre en profondeur¹⁴». P.W.M. Cogman, quant à lui, formule l'hypothèse selon laquelle «le roman est surtout construit pour inspirer l'horreur du fanatisme religieux, et, pour que ce message sorte plus clairement, Mérimée y a délibérément laissé de côté les considérations politiques, sociales et économiques relatives au massacre, les réservant pour la préface¹⁵».

Pour Roger Mathé, c'est «une certaine désinvolture» qui est la cause des «deux explications différentes du drame central¹⁶»: le roman de Mérimée ne respecte pas «la vérité historique [...] dans son mécanisme et ses perspectives¹⁷», il n'a pas «la prétention d'établir un document sur [...] la Saint Barthélemy¹⁸», il cherche à prendre le lecteur à l'illusion romanesque en recréant «le climat d'une époque¹⁹», à transformer ce lecteur «en un contemporain anonyme de Coligny, qui ignore les ressorts secrets de la politique, enregistre des faits fragmentaires, retient les plus singuliers²⁰».

Claudie Bernard impute ce décalage à une «équivoque délibérée» qu'il convient de rapporter à «la dualité structurelle du roman historique²¹», lequel conjoint «fiction et science; d'un côté les droits de l'imagination et les pouvoirs de l'écriture, de l'autre le sérieux de la recherche et la sobriété du style, les contraintes de la vérification et de la vérification²²». La *Chronique* attesterait ainsi, «sur le mode du jeu et du double jeu,

-
14. Roger J. B. Clark, dans son édition du roman (Londres, Harrap, 1969, p. 38).
 15. P. W. M. Cogman, «Historical and moral perspective in Mérimée's 1572», *Forum for Modern Language Studies*, vol. IX, n° 4, 1974, p. 313-322.
 16. Roger Mathé «L'illusion historique dans la *Chronique du règne de Charles IX*», *Europe*, n° 557, sept. 1975, p. 40.
 17. *Ibid.*
 18. *Ibid.*, p. 38.
 19. *Ibid.*, p. 41.
 20. *Ibid.*, p. 49.
 21. Claudie Bernard, «Roman historique et double jeu romanesque: la *Chronique du règne de Charles IX* de Mérimée», *Romantisme*, n° 69, 1990, p. 107.
 22. *Ibid.*

les tendances à la dislocation de l'Histoire (événements) et des existences dans l'Histoire, ainsi que le caractère lacunaire des discours (Histoire et histoires) chargés de leur faire sens²³ ».

Alan Raitt enfin pense que Mérimée « a sa théorie sur les circonstances de la Saint-Barthélemy, mais il a aussi une vision des événements qui donnera lieu à un récit plus passionnant et plus apte à susciter l'horreur du fanatisme religieux, et loin de se soucier de les faire coïncider, il prend plaisir à laisser subsister ouvertement la contradiction. Ce procédé est évidemment paradoxal, mais on sait que Mérimée était grand amateur de paradoxes²⁴ ». Le critique britannique met donc la contradiction sur le compte de l'« esprit de taquinerie²⁵ » de Mérimée : « Il prévient le lecteur dès la préface qu'il va lui donner une certaine explication des événements de 1572, puis dans le roman il fournit une interprétation diamétralement opposée. En opposant aussi ouvertement la vérité de l'Histoire et l'invention libre de la fiction, il utilise le roman historique pour subvertir et discréditer le genre tout entier²⁶. »

Aucune de ces hypothèses, aussi ingénieuses soient-elles, ne s'impose avec la force de l'évidence. En réalité, il est difficile de s'arrêter à une interprétation, Mérimée s'étant soigneusement abstenu de clarifier ses intentions, en s'expliquant sur ce qui motive la contradiction entre ses deux discours sur la Saint-Barthélemy, celui de l'historiographe et celui de l'auteur de roman historique, qui se succèdent dans l'ouvrage. Pour comprendre les enjeux d'un tel dispositif textuel, nul doute qu'il ne faille examiner plus avant l'attitude adoptée par l'écrivain face à l'écriture de l'histoire.

Écrire l'histoire selon Mérimée

La préface de la *Chronique* dessine une conception de l'historiographie qui s'accomplira, quelques années plus tard (*La Guerre Sociale* et *La Conjuration de Catilina*, regroupés et publiés sous le titre d'*Études sur l'Histoire romaine* en 1843; *Histoire de Don Pèdre I^{er}, roi de Castille*, paru en 1848; *Les Faux Démétrius*, paru en 1852). Certes, en 1828 et 1829, Mérimée n'est pas encore

23. *Ibid.*, p. 97.

24. Alan Raitt, dans « La *Chronique* du règne de Charles IX comme anti-roman historique », *L'Ull crític*, n° 4-5, 1999, p. 82.

25. *Ibid.*

26. *Ibid.*, p. 83.

l'historien de profession qu'il sera par la suite, mais on discerne déjà dans ses premiers écrits les linéaments de cette conception qu'il convient de dégager rapidement.

La critique des sources

Mérimée donne « dans une historiographie doublement constative, en ce sens qu'il ne fait que rassembler et trier d'autres descriptions ayant précédé la sienne²⁷ ». Cependant, selon la pente naturelle de son esprit, il se méfie des « vérités » consacrées par le temps, que l'opinion a souvent la paresse d'adopter sans examen préalable. Refusant de les tenir d'emblée pour fiables, il soumet à une critique salutaire les documents et les témoignages sur lesquels les historiens s'appuient habituellement pour établir des faits : pour juger de leur validité, il procède à une enquête méticuleuse – recoupements, vérifications – qui prend en compte l'intérêt ou les préjugés du témoin, de sorte qu'on soit en état d'apprécier le degré de véracité de ce qu'il rapporte (c'est-à-dire son degré d'exactitude, son éventuelle partialité, etc.).

L'historien, tel que Mérimée le conçoit, est l'ennemi des légendes. Ainsi fait-il preuve dans la *Chronique* d'une attitude critique à l'égard des témoignages de première main comme des compilations historiques sur la Saint-Barthélemy : « A-t-on bien compris les causes qui ont amené ce massacre ? A-t-il été longuement médité, ou bien est-il le résultat d'une détermination soudaine ou même du hasard ? / À toutes ces questions, aucun historien ne me donne de réponse satisfaisante. Ils admettent comme preuves des bruits de ville et de prétendues conversations, qui ont bien peu de poids quand il s'agit de décider un point historique de cette importance » (p. 38-39).

La circonspection, la prudence s'expliquent chez un écrivain, qui a le souci de la vérité au plus au point. Or tout indique que, dans l'esprit de cet homme qui prolonge « en plein romantisme l'esprit de Voltaire et des Encyclopédistes²⁸ », les faits sont extrêmement difficiles à reconstituer. À ses yeux, l'Histoire est rien moins que limpide. Ce n'est pas, tant s'en faut, un objet sans mystère. Il ne suffit pas en effet d'établir avec certitude les

27. Scott Carpenter, « *Les Faux Démétrius* : les ratés de l'histoire », in Antonio Fonyi, *Prosper Mérimée, écrivain, archéologue, historien*, Genève, Droz, 1999, p. 64.

28. Roger Mahé, *loc. cit.*, p. 39.

faits, ce qui déjà n'est pas chose si aisée, il faut encore parvenir à les expliquer : l'historien ne saurait se contenter de ranger des événements sur l'axe chronologique ; il lui faut de surcroît en démêler les causes.

La recherche des causes et le relativisme

Il est enclin à chercher celles-ci dans l'action « des individus isolés ou groupés, chacun situé à un nœud spécifique de la société²⁹ ». L'Histoire, à ses yeux, n'est jamais que le résultat des conflits d'intérêts entre des énergies individuelles, de l'entrelacs de leurs relations réciproques et des rapports de force qui s'instaurent au sein des espaces sociaux où elles se concentrent. L'historiographie, à cet égard, consiste essentiellement à découvrir des caractères, à connaître les motivations profondes des individus énergiques, dont la force du désir, la puissance des passions et de la volonté modifie sans cesse l'équilibre universel. Parmi tous les facteurs à l'origine des initiatives individuelles qui, par leur dynamisme, font se mouvoir les sociétés, Mérimée retient essentiellement les passions, les croyances religieuses et « les intérêts positifs et égoïstes³⁰ », qu'ils touchent au pouvoir ou à la richesse.

Encore ne faut-il pas, lorsqu'on examine le passé, considérer ces facteurs avec les préjugés d'un homme de son siècle. L'historien, qui gagne toujours à avoir conscience de son ignorance des mœurs particulières à une société éloignée, doit prendre en compte les usages de l'époque qu'il étudie, sans leur superposer les représentations et les valeurs de la sienne. Il doit être capable de se dégager « un instant des idées de moralité modernes³¹ » pour entrer dans la logique d'une société organisée selon d'autres codes, d'autres références, d'autres hiérarchies de valeurs. Car si « les passions elles-mêmes n'ont rien d'historique », si « les ressorts du cœur humain [...] demeurent identiques³² », les mœurs changent et le jugement que l'on porte sur les actions engendrées par ces passions varie en fonction des époques et des climats.

29. Jean Molino, « Qu'est-ce que le roman historique ? », *RHLF*, n° 2-3, mars-juin 1975, p. 208.

30. *La Conjuración de Catilina*, Les Belles Lettres, « Eux et eux », 2000, p. 84.

31. *Ibid.*, p. 83.

32. Jean Molino, *loc. cit.*, p. 212.

De là le relativisme historique dont Mérimée fait preuve. Il ne perd pas une occasion de souligner la contingence des usages, leur variabilité selon le temps et l'espace. L'historien est celui qui parvient à situer les événements auxquels il s'attache dans la logique socio-culturelle dont ils procèdent. Cela est vrai, en particulier, de la France des guerres de religion. « Il me paraît [...] évident que les actions des hommes du XVI^e siècle ne doivent pas être jugées avec nos idées du XIX^e. Ce qui est crime dans un état de civilisation perfectionné n'est que trait d'audace dans un état de civilisation moins avancé, et peut-être est-ce une action louable dans un temps de barbarie. Le jugement qu'il convient/ de porter de la *même action* doit, on le sent, varier aussi *suivant les pays*, car entre un peuple et un peuple il y a autant de différence qu'entre un siècle et un autre siècle » (p. 36-37).

Toute la préface de la *Chronique* vise ainsi à démontrer que les mots *crime* et *cruauté* n'ont pas le même sens au XVI^e et au XIX^e siècle.

Un double horizon de vraisemblance et d'étrangeté

Cependant, le travail d'élucidation causale auquel on peut ainsi se livrer se heurte constamment à un nouvel obstacle : les apories rencontrées par l'historien, que suggère, dans l'œuvre historique de Mérimée, la fréquence sous sa plume de formules telles que « ces questions demeureront toujours sans réponse³³ », « c'est pour l'histoire une question impossible à résoudre³⁴ », etc.

Pour triompher de ces difficultés, l'historien, en effet, effectuer un périlleux travail d'interprétation, voire d'extrapolation, avec sa part de reconstitution aléatoire, qui implique l'imagination autant que la raison. C'est ainsi que l'historien, à défaut de toujours disposer de certitudes sur les faits, peut tenter de « resserrer les limites de [ses] hypothèses » par « la connaissance des caractères et des intérêts politiques³⁵ ».

Mais alors – et Mérimée, en toute rigueur, est bien forcé de le reconnaître – l'horizon de l'historien, faute de mieux, n'est pas le vrai, mais le vraisemblable. C'est pourquoi, à certains égards, il n'y a pas, selon lui, de différence de nature, mais plutôt de degré, entre l'écriture du roman et celle de l'Histoire.

33. *La Conjuración de Catilina*, op. cit., p. 92.

34. *Ibid.*, p. 94.

35. *Ibid.*, p. 256.

Le roman est encore plus faux, ce qui le conduira peu à peu à abandonner l'écriture romanesque pour se tourner de plus en plus vers l'écriture historique.

Mérimée, face à l'écriture de l'histoire et plus encore face au roman historique, ne se départit pas d'une attitude ironique, conscient qu'il est de la fragilité de tout effort de rationalisation visant à faire entrer dans l'ordre factuel un récit dont de larges pans restent une fiction incertaine. La réalité historique, son magma événementiel ne se laissent pas facilement soumettre à un principe d'intelligibilité, sinon au prix d'une série d'opérations dont l'écrivain n'ignore pas les torsions (par rapport à la vérité) et les pertes (par rapport à la réalité) qu'elles impliquent.

De là son intérêt pour la forme mixte de l'anecdote. « Je n'aime dans l'histoire que les anecdotes, et parmi les anecdotes je préfère celles où j'imagine trouver une peinture vraie des mœurs et des caractères d'une époque » (p. 36). « Dès lors que l'ambition de l'historien n'est pas seulement d'établir avec exactitude des faits mais qu'elle vise surtout à comprendre les raisons psychologiques et morales qui motivent les événements, les anecdotes [...] permettent, à mi chemin du roman et de l'histoire, de connaître les motivations profondes des grands hommes : elles nous révèlent directement – note Jean Molino – à quoi jouent, à quoi rêvent les sujets de l'histoire, c'est-à-dire les grands hommes³⁶. »

Ces « miettes de biographie » riches d'obscurités virtualités plaisent à ceux qui, comme l'auteur de la *Chronique*, sont les précurseurs d'une nouvelle histoire, qui s'intéresse aux mentalités, à la vie privée, aux mœurs. Cependant la révélation que ces formes de récit apportent comporte toujours une peu d'incertitude et d'étrangeté. Le passé, malgré les efforts des savants pour entretenir avec lui une familiarité, reste plein d'un inquiétant mystère, il recèle une part d'incompréhensible.

Sans doute est-ce parce que l'Histoire, dans son principe, met en jeu des énergies archaïques que Mérimée, faute de pouvoir en rien savoir directement, est réduit à considérer à travers ses symptômes culturels : violence destructrice, cruauté, terreur sacrée, etc. Écrire l'Histoire au plus juste, pour l'écrivain, c'est donc écrire un récit d'où se dégage une puissante impression d'*Unheimliche*. La barbarie n'est jamais complètement

36. Jean Molino, *loc. cit.*, p. 208.

dépassée par l'homme, car «elle n'est pas seulement un état du monde, historiquement datable, mais un état de la psyché, dont Thanatos est le souverain³⁷».

Hypothèses

Résumons : l'histoire est essentiellement obscure ; elle nous parvient sous forme de traces où il faut savoir discerner la part du faux, de l'idéologie, du fantasme ; le sujet lui-même, au lieu de porter *a priori*, à partir des références de son temps, un jugement moral, doit se dégager de ses préjugés pour parvenir à entrer dans un ordre socio-culturel souvent marqué par une altérité radicale ; la connaissance de ce qui a été se heurte, dans tous les cas, à des limites infranchissables ; la vérité historique est un horizon inaccessible et il faut souvent se contenter de déductions et de supputations vraisemblables. Il y a dans toute écriture de l'histoire et *a fortiori* dans le roman historique une part de mensonge, d'artifice : une fable.

C'est sous l'éclairage de cette conception de l'histoire qu'il faut placer toute tentative d'interprétation de la contradiction qui est au centre de la *Chronique*. On proposera ici deux hypothèses : l'une tournée contre l'idéalisme historique ; l'autre contre la prétention rationnelle à une clarté logique.

Contre l'idéalisme historique

«La *Chronique* est un roman historique orthodoxe (avec des personnages et des scènes types, l'implication des éléments historiques et des éléments fictifs, une trame documentaire, un point de vue moral et relativiste à la fois sur les faits) ; mais c'est aussi un roman dirigé contre le genre historique : au beau milieu, le narrateur se met à dialoguer avec le lecteur sous prétexte de décrire ou de ne pas décrire la cour : il refuse les conventions du genre, le portrait d'histoire, tout ce qui pour le lecteur rend l'histoire reconnaissable et conforme à elle-même³⁸. »

37. Claude Millet, «Le Légendaire de Mérimée : le Mémorial de la Barbarie», in Antonia Fonyi (éd.), *Prosper Mérimée, écrivain, archéologue, historien, op. cit.*, p. 97.

38. Michel Crouzet, «Mérimée, ethnologue et mythographe romantique», introduction aux *Nouvelles de Mérimée*, t. I, Paris, Imprimerie nationale, «Lettres françaises», 1987, p. 13.

Pour ce faire il a recours aux procédés de l'antiroman, qui permet de saper l'illusion référentielle et de miner la cohérence du récit. Récapitulons quelques-uns de ces procédés, les plus voyants. Certains apparaissent dans le paratexte. C'est le cas des épigraphes comiques (ont plusieurs sont empruntés à Rabelais et à Molière). On sait que cette « pratique un peu tardive [...], qui se substitue à l'épître dédicatoire » gagne le genre romanesque lors de l'apparition du roman gothique: « Les *Mystères d'Udolpho* (1794), *Le Moine* (1795) et *Melmoth* (1820) comportent une épigraphe à chaque chapitre³⁹. » « Walter Scott emboîte le pas, avec la même fréquence: épigraphes généralement attribuées à un auteur réel, ce qui ne garantit pas automatiquement leur exactitude ou leur authenticité⁴⁰. » « Cette mode anglaise de l'épigraphe passe en France au début du XIX^e siècle, via Nodier et autres tenants du genre noir, "frénétique" ou fantaisiste⁴¹. »

Un autre trait marquant est la mise en place, dans le premier chapitre, de procédés spéculaires. Le premier se trouve dans l'incipit. On y apprend que la Madone de pierre qui ornait l'auberge qui sert de cadre au début de la *Chronique* a été remplacée par une Vierge de plâtre qui « au moyen de quelques lambeaux de soie et de quelques grains de verre, représente encore assez bien » (p. 259). On peut voir dans ce détail descriptif une figure du travail du temps et des falsifications de l'art: il est mensonge. Au lieu de la présence réelle (de Dieu) il offre une représentation qui a de plus en plus de mal à cacher qu'elle est fondamentalement fautive (au lieu de la pierre, du plâtre, couvert de chiffons et de verroterie pour paraître précieux). Le procédé de mise en abyme, au début du récit, vaut un code de lecture: il invite à penser que le roman est à l'histoire ce que la copie de la statue est à l'original. Une supercherie plus ou moins habile, de la fausse monnaie.

Le deuxième procédé spéculaire est situé un peu plus loin dans ce premier chapitre, c'est la légende de l'Homme aux rats que conte la bohémienne Mila. Il s'agit du conte du *Preneur de rats et des enfants de Hameln* est fort connu. Les frères Grimm en ont donné une version en 1816; on le rencontre également dans les *Ballades* de Goethe ou chez Arnim et Brentano. Au dire de la conteuse, ce récit est authentifié comme historique par de nombreuses preuves (témoignages, iconographie), alors qu'il est

39. Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 136

40. *Ibid.*

41. *Ibid.*, p. 137.

manifestement fabuleux (l'on a affaire à un conte merveilleux issu du folklore). Pourtant, les allégations de la Bohémienne sont confirmées par plusieurs personnages qui corroborent ses « preuves », qui inspirent au narrateur des réflexions ironiques, lesquelles ont pour effet de souligner *a contrario* combien ces témoignages sont sujets à caution. L'histoire du magicien qui ensorcelle les rats et les enfants permet ainsi à Mérimée de suggérer les falsifications du roman historique : face à l'illusion référentielle et aux procédures d'authentification testimoniale des légendes, qui sont une mystification héritée des âges poétiques, cet esprit fort opère une démystification libératrice.

L'introduction des procédés de l'antiroman et d'un dispositif spéculaire n'est pas un simple jeu, mais une manière, pour Mérimée, de prendre ses distances par rapport à deux figures dominantes, deux conceptions du genre historique. Pour le comprendre, il faut situer l'œuvre dans son contexte. Il faut en effet garder en tête le récent succès de Vigny avec la première édition de *Cinq-Mars*, parue en avril 1826, qui a été bien accueillie et a connu le succès. La préface intitulée « Réflexions sur la vérité dans l'art », que Vigny ajoute lors de la publication de la quatrième édition, en 1829, a fait elle-même un certain bruit. Vigny, bien qu'il se démarque de son modèle écossais, est alors salué comme le Walter Scott français, à une époque où l'auteur des *Waverley Novels* jouit encore d'un prestige qui dure depuis le succès prodigieux ses premiers romans dont la publication en traduction a commencé au début des années 1820. Le roman de Mérimée entend se démarquer de ces deux modèles.

Dans ses « Réflexions sur la vérité dans l'art », Vigny défend une conception idéaliste du roman historique. Distinguant « la vérité de l'Art et le vrai du Fait », il plaide en faveur de « la liberté que doit avoir l'imagination [...] de faire céder parfois la réalité des faits à l'idée que chacun d'eux doit représenter aux yeux de la postérité⁴² ». « L'humanité entière a besoin que ses destinées soient pour elle-même une suite de leçons ; plus indifférente qu'on ne pense sur la réalité des faits, elle cherche à perfectionner l'événement pour lui donner une grande signification morale⁴³. » Pour atteindre cette « représentation morale de la vie », la recherche de l'exactitude documentaire, dans l'ensemble comme dans les détails, n'est qu'un « pauvre mérite d'attention, de patience et

42. Vigny, *Cinq-Mars*, éd. Annie Picherot, Paris, Gallimard, « Folio », 1980, p. 22.

43. *Ibid.*, p. 27.

de mémoire» : ce n'est pas l'essentiel, qui consiste à « choisir et grouper autour d'un centre inventé⁴⁴ ».

Le romancier, lorsqu'il raconte les aventures d'un personnage historique, est donc fondé à recomposer les événements qu'il a vécus, à voiler « les disparates de sa vie » et à lui rendre « cette unité parfaite de conduite⁴⁵ » dont la représentation plaît à l'homme : « L'art ne doit jamais être considéré que dans ses rapports avec sa *beauté idéale*. Il faut le dire, ce qu'il y a de *vrai* n'est que secondaire⁴⁶. [...] » On le voit, pour Vigny « l'exigence esthétique transcende [...] la matérialité du fait⁴⁷ ». C'est ainsi que Vigny peut soutenir la supériorité du roman sur l'Histoire. Refusant que les Arts soient « le redoublement et la contre-épreuve de l'existence », il entend que la Muse « recompose » les événements qui constituent l'aventure réelle d'un personnage « selon la plus grande idée de vice ou de vertu que l'on puisse concevoir de lui⁴⁸ ».

Quant à Scott, il se plaît dans son historicisme, « à souligner cette continuité qui existe entre passé et présent⁴⁹ ». Le roman veut nous rendre sensible cette perpétuelle présence du passé dans le présent. « Il est inséparable, à ses origines, d'une philosophie traditionaliste de l'histoire⁵⁰. » C'est ce que suggère en particulier le regard que Walter Scott jette sur le passé : « Il adore le passé [...] mais un passé toujours vivant qui [...] fait la solidité du présent et une part de sa noblesse, un passé que menacent les réformateurs à outrance et qu'il faut défendre contre eux⁵¹. » Ainsi, les romans de W. Scott permettent de « toucher du doigt la survivance du passé dans le présent, la continuité bien-faisante de l'histoire, l'indestructible chaîne qui relie nos existences à celles d'autrefois⁵² ». La leçon qui se dégage de l'œuvre du romancier écossais est donc « réactionnaire » : « Il cultive en nous une imagination et une sensibilité rétrogrades⁵³. »

44. *Ibid.*, p. 24.

45. *Ibid.*, p. 27.

46. *Ibid.*, p. 28-29.

47. *Ibid.*

48. *Ibid.*

49. Jean Molino, *loc. cit.*, p. 217.

50. *Ibid.*

51. Henri Bremond, « Walter Scott », in *Le Correspondant*, 25 juin 1914. Repris dans *Pour le romantisme*, Paris, Bloud et Gay, 1923 et, plus récemment, en annexe de Walter Scott, *Le Cœur du Mid-Lothian*, éd. de Sylvere Monod, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1998, p. 880.

52. *Ibid.*

53. *Ibid.*, p. 889.

Marquée par la pensée politique de Burke (un libéralisme conservateur qui promeut l'homme réel, les traditions ancestrales, les institutions concrètes contre les systèmes abstraits et totalitaires des jacobins), la philosophie historique de Scott procède d'un besoin de continuité. Ce que dit le roman historique, tel que l'entend cet écrivain, c'est que «le progrès, à moins d'être pensé en termes de ruptures, de cataclysmes, de nouveauté absolue et de négativité, ce qui le rend invivable» doit aller son train en ayant le souci de «renouer entre passé et présent pour limiter la destruction⁵⁴». Tout roman de Scott aboutit, à cet égard, à une restauration.

Dès lors la contradiction qui nous occupe (qui oppose le roman et la préface de Mérimée) peut être placée parmi les autres procédés de l'antiroman, qui rompent les codes du roman historique. À l'idée, chère à Vigny, selon laquelle l'unité symbolique de la fable contient une vérité supérieure aux faits, Mérimée oppose la diversité énigmatique du réel historique, qui se dérobe à une lecture univoque et claire; à la rêverie, propre à Scott, qui cherche dans l'histoire une «permanence sociale et nationale⁵⁵», Mérimée oppose une vision relativiste, qui pose la radicale altérité du passé et durcit les ruptures dont l'évolution des sociétés est ponctuée. Une idée qui se dégage de tout cela: contre les faiseurs de système, Mérimée prend le parti de l'«inattendu», de l'«inacceptable», de l'«inconcevable»: le passé est «sans règles, sans marques, sans visage⁵⁶», tout effort pour le ramener au cliché, au stéréotype culturel, pour le styliser est un artifice qui le mutile et qui le rate.

L'incompréhensible

Cependant cette révélation comporte toujours une peu d'incertitude et d'étrangeté. Le passé, malgré les efforts des savants pour entretenir avec lui une forme de familiarité, reste plein d'un inquiétant mystère, il recèle une part d'incompréhensible.

Sans doute est-ce parce que l'Histoire, dans son principe, met en jeu des énergies archaïques que Mérimée, faute de

54. Michel Crouzet, «Walter Scott et la réinvention du roman», préface de de *Waverley, Rob-Roy, La Fiancée de Lamermoor*, Paris, Éd. Robert Laffont, «Bouquins», 1981, p. 21.

55. *Ibid.*, p. 38.

56. Michel Crouzet, «Mérimée, ethnologue et mythographe romantique», *loc. cit.*, p. 13.

pouvoir en rien savoir directement, est réduit à considérer à travers ses symptômes culturels : violence destructrice, cruauté, terreur sacrée, etc. Écrire l'Histoire au plus juste, pour l'écrivain, c'est donc écrire un récit d'où se dégage une puissante impression d'*Unheimliche*.

C'est sous cet angle qu'il convient de regarder *in fine* les décalages, les retournements et les surprises de la *Chronique*. Ainsi de la contradiction que nous avons relevée, après tant d'autres, entre le discours savant de la préface et le récit de Mérimée. Car le texte préfaciel pousse le plus loin possible l'examen du sujet, pour aboutir, après une série d'analyses et de supputations, à une formule plausible, qui satisfait pleinement la raison. Le démenti que lui inflige la fiction oblige le lecteur à un changement de perspective, qui crée le doute ou le soupçon : si Charles IX, contre toute logique, a donné l'ordre du massacre de la Saint-Barthélemy, c'est donc que l'histoire, loin d'obéir à une causalité rationnelle, est peut-être régie par d'obscures pulsions archaïques, dont la violence et la cruauté passent l'entendement.

Dès qu'il entre dans le domaine des motivations premières – celles qui, au fond, décident de l'événement –, l'historien présente l'existence de causes indiscernables, qui prennent en défaut son savoir. C'est ce constat de relative impuissance, qui prévaut dans la *Chronique*, dont les discordances voulues ont une valeur propédeutique : elles répondent ironiquement à l'outrecuidance de tous ceux qui, parmi les romantiques, prétendent apercevoir le sens de l'histoire, ou son unité. Dans sa légèreté étudiée, le roman offre une leçon de modestie, qui découle d'un certain scepticisme et d'une sombre vision de la nature humaine.

Destiné aux *happy few*, il appelle de ses vœux, sans trop y croire, un lecteur « intelligent », qui partage les valeurs dont il procède : une précision sans facilité, une acceptation des contradictions, un refus de l'intolérance et de l'esprit de système.





Mikaël Lugan

LE « LIMINAIRE » DES *REPOSOIRS*
DE LA PROCESSION DE SAINT-POL-ROUX
LA PRÉFACE-MANIFESTE COMME
DISCOURS INITIATIQUE

En 1893, lorsque paraît le premier tome des *Reposoirs de la Procession*, le mouvement symboliste compte sept années d'existence. Deux ans auparavant, le banquet offert à Moréas, réunissant maîtres, disciples et critiques éminents, afin de célébrer la parution du *Pèlerin passionné*, et l'enquête de Jules Huret sur l'évolution littéraire, ont officialisé son entrée dans la République des Lettres et consacré sa progressive victoire sur le naturalisme et le parnasse. Cette reconnaissance cache cependant assez difficilement un manque d'unité doctrinale au sein même de la nouvelle école : disputes autour de la paternité du vers libre, difficultés à fournir une définition consensuelle de la notion de symbole, auxquelles s'ajoute l'apparition de théories nouvelles qui s'offrent comme dépassement du symbolisme. René Ghil, après un reniement de Mallarmé, fonde l'école évolutive-instrumentiste ; Jean Moréas, l'auteur du manifeste de 1886, défend un retour à la tradition et annonce à Jules Huret la création de l'école romane ; quant à Saint-Pol-Roux, dont le nom est alors inconnu du public et d'une grande partie de la presse, il s'offre le luxe de donner à l'Enquête sur l'évolution littéraire sa plus longue réponse, et non pas comme attendu, lors d'un entretien avec le journaliste de *l'Echo de Paris*, mais dans une lettre-manifeste, postée de Provence, qui proclame l'entrée

Mikaël Lugan, université de Toulouse-Le Mirail.



de la poésie dans l'ère du Magnificisme. Cette réponse sera complétée l'année suivante d'un article, «De l'Art Magnifique», commandé par Alfred Vallette pour le *Mercure de France*, qui ne sera pas mieux accueillie par une critique, moquant cette nouvelle école sans autre défenseur que son fondateur, et ironisant sur une théorie qui ne s'appuie sur aucune œuvre. En effet, en dehors de poèmes donnés dans les pages des jeunes revues à dominance symboliste, et d'articles, pour la plupart, à vocation manifestaire, Saint-Pol-Roux n'a jusqu'alors publié aucun recueil, aucune pièce de théâtre permettant de confirmer la nouveauté du Magnificisme par rapport au symbolisme.

C'est probablement ce qui conduit le poète à choisir, en 1893, la préface de son premier recueil de poèmes en prose, *Les Reposeurs de la Procession*¹, comme lieu d'un troisième exposé de sa théorie poétique, convertie en «idéoréalisme», néologisme moins clinquant et moins orgueilleusement connoté que le précédent. Inscrire le discours manifestaire dans le discours préfaciel permet à l'auteur de jouer sur une ambiguïté générique; le premier se présente comme une parole essentielle, quand le second est une parole annexe, subordonnée à un texte qu'il est chargé de présenter et/ou de commenter; un manifeste possède une relative autonomie: ses supports éditoriaux, on l'a vu, sont multiples; il peut procéder d'une démarche déductive, somme théorique déduite de pratiques antérieures, ou inductive, annonçant alors des œuvres qui seront élaborées selon les principes qui y sont édictés; une préface est hétéronome; ou comme l'écrit Jean-Marie Gleizes²: «Le préfaciel est par définition un discours qui va vers son annulation (l'œuvre), une préface est toujours en trop [...]. La préface se mime et se mine et peut dire son impossibilité parce qu'elle sait qu'elle n'est jamais absolument nécessaire. Le manifeste, au contraire, discours par définition nécessaire, ne peut se découvrir impossible.» Et autre différence, d'ordre génétique celle-ci: si la préface est écrite après que l'œuvre est constituée, la rédaction du manifeste peut très bien précéder la composition du roman, ou ici du recueil. Dès lors, faire le choix de la préface comme lieu du discours manifestaire, c'est créer une relation ambiguë entre le texte et

1. *Les Reposeurs de la Procession*, tome I, Mercure de France, Paris, 1893. Le «liminaire» a été recueilli dans *Tablettes (1885-1895)*, Rougerie, Mortemart, 1986, p. 146-156.
2. Jean-Marie Gleizes, «Manifestes, Préfaces/Sur quelques aspects du prescriptif», *Littérature*, n° 39, octobre 1980, p. 16.

son pré-texte, une interdépendance où il paraît bien difficile de démêler lequel, de la préface ou du recueil prime sur l'autre.

Il convient tout d'abord de remarquer que le « liminaire » des *Reposoirs de la Procession*, ouvrage tiré à 537 exemplaires à compte d'auteur avec une participation minimale du *Mercur de France*, témoignant donc d'une maîtrise auctoriale complète, s'inscrit dans un dispositif péritextuel particulièrement dense et complexe, dont certains des éléments font sens avec le discours préfaciel. Le titre, à la fois thématique et rhématique, présente le recueil comme un ensemble de pauses ou de stations, reposoirs, effectuées au cours d'un itinéraire sacré, la procession, qui oblige le lecteur à lire les poèmes dans l'ordre donné et à parcourir à son tour le chemin processionnel. Sous le titre, l'indication « tome premier » présente le recueil comme appartenant à une série dont *Les Reposoirs de la Procession* constituent le titre général. Aussi, la préface intitulée « Liminaire des Reposoirs de la Procession » doit être considérée non pas comme celle, particulière, de ce premier tome, mais comme la préface générale d'un ensemble. Le « liminaire » ne fera donc entièrement sens qu'en regard de l'œuvre intégrale, ainsi que le laisse entendre une lettre de l'auteur à Jehan Rictus, datée de la fin 1893, où il précise : « J'attaque à peine le second volume, et rien n'est possible avant de connaître absolument tout. » Entre la liste des ouvrages du même auteur où est annoncée la parution prochaine des tomes suivants et la page de titre, Saint-Pol-Roux insère un portrait photographique, mise en avant physique du poète qui contribue à fortement personnaliser un recueil dont les poèmes sont tous écrits à la première personne et qui, dans la préface, sera présenté comme une sorte d'autobiographie poétique. Vient ensuite une dédicace, « À mon père », nouvelle marque de personnalisation qui s'appuie sur le lien familial, en même temps qu'elle rappelle peut-être Hugo dédiant son *Cromwell* de 1827 à son père. Il est, par ailleurs, probable que l'ouvrage du premier maître reconnu de Saint-Pol-Roux, précédé de sa monumentale préface, lui ait servi de modèle, le Magnifique espérant à son tour révolutionner le champ littéraire de la fin du XIX^e siècle. À cette référence implicite, s'ajoutent cinq épigraphes allographes ; la première, isolée, s'appliquant probablement au recueil entier, est une citation de La Bruyère qui sonne comme une anticipation des critiques : « Celui qui n'a égard, peut-on lire, en écrivant, qu'au goût de son siècle, songe plus à sa personne qu'à ses écrits : il faut toujours tendre à la perfection, et alors cette justice qui nous

est quelquefois refusée par nos contemporains, la postérité sait nous la rendre.» Les quatre épigraphes suivantes font face à la page de titre du «liminaire». Elles fonctionnent donc comme discours d'autorité sur lesquels s'appuie l'exposé idéoréaliste, soit sur l'idéalisme platonicien avec Platon et Plotin et sur une tradition ésotérique de la poésie, avec le *Second Faust* de Goethe et l'inscription du temple de Delphes. On le voit, à l'intérieur du péri-texte général du recueil, apparaît un autre péri-texte, propre à la préface, qui par sa fonction de commentaire, isole le discours préfaciel et lui confère une certaine autonomie: autonomie du propos argumentatif et didactique par rapport au recueil de poèmes mais qui marque sa dépendance par rapport aux manifestes précédents et notamment, «De l'Art Magnifique», l'article de 1892, dans lequel Saint-Pol-Roux citait déjà les définitions platoniciennes et plotiniennes du «Beau», y écrivant que l'art magnifique «s'autorise de la splendeur du vrai de Platon et de la beauté, c'est l'idée visible de Plotin³». Le «liminaire des *Reposoirs de la Procession*» poursuit alors la réflexion théorique entamée deux ans plus tôt et s'insère dans un corpus de textes, au moins trois, qui présentent une unité discursive, thématique et formelle apparemment plus forte que celle, constituée dans le livre, entre le recueil et sa préface. Certains commentateurs contemporains souligneront, par ailleurs, dans leur compte-rendu l'étrangeté de ce «liminaire»: «Le Liminaire des *Reposoirs* est un seuil obscur⁴», observera Lucien Muhlfeld dans la *Revue Blanche*; «On démêle mal, peut-être, tout ce que renferme de postulats esthétiques ou métaphysiques son "liminaire"», complètera Marc Legrand dans *L'Ermitage*, ajoutant: «Ainsi jadis a-t-on critiqué la brillante redondance et l'obscurité des préfaces de Hugo⁵»; et Edmond Coutances, dans les *Essais d'Art Libre*: «Entassez préfaces et liminaires, vous ne parviendrez pas à donner l'unité à ce livre, parure sertie de multiples pierreries qui, prises séparément, peuvent être de pureté et d'éclat merveilleux, mais qui, réunies, choquent par le contraste brutal de leurs multicolores reflets⁶.»

3. «De l'Art Magnifique», *Mercur de France*, février 1892.

4. Lucien Muhlfeld, «Chronique de la Littérature», *La Revue Blanche*, n° 28, février 1894, p. 180-181.

5. Marc Legrand, «Les Reposoirs de la Procession, par Saint-Pol-Roux», *L'Ermitage*, V, n° 6, juin 1894, p. 371-373.

6. Edmond Coutances, «Les Livres: Les Reposoirs de la Procession – tome I – par Saint-Pol-Roux», *Essais d'Art Libre*, t. V, n° 21, juin-juillet 1894, p. 119-120.

En réalité, le lien entre préface et recueil est bien moins artificiel qu'il n'y paraît. Dès le titre, Saint-Pol-Roux cherche à marquer syntaxiquement la relation entre le texte préfaciel et le corps du recueil. Là où il aurait pu se contenter d'indiquer « liminaire », il tient à dire sa dépendance en lui adjoignant un complément de nom qui en réduit la portée. Il s'agit bien d'un discours concernant un ensemble poétique qui s'intitule *Les Reposoirs de la Procession*. En même temps, le terme « liminaire » est typographiquement mis en valeur ; ses lettres sont sensiblement plus grosses que celles du titre du recueil en position de complément du nom, comme pour attirer l'attention du lecteur sur ce mot de « liminaire » et pour signifier que le texte qu'il désigne recèle plus d'importance qu'il est traditionnellement convenu de lui donner. Il faut, en effet, rappeler que « liminaire » est un adjectif issu du latin « *liminaris* » (« qui concerne le seuil »), qualifiant presque systématiquement une épître placée en tête d'ouvrage. La substantivation ici le donne comme l'équivalent non plus de l'adjectif mais du nom latin « *limen* », et fait littéralement du liminaire, un seuil, c'est-à-dire un texte limite, indiquant l'entrée de l'ouvrage, et participant à son architecture, formant une partie, non plus annexe ou superflue, mais constitutive du recueil.

En amputer *Les Reposoirs de la Procession* reviendrait, par ailleurs, d'un point de vue purement comptable, à amputer le tome I de plus d'un neuvième de son volume, le liminaire couvrant 26 pages sur 226. Texte monumental donc, à la Hugo, qui à la fois constitue un tout et entre dans l'économie générale de l'ouvrage, qui sert de préface et dépasse le simple statut préfaciel. J'ai dit que Saint-Pol-Roux investissait le lieu de la préface pour y inscrire un discours de type « manifeste ». À lire le « liminaire », on retrouve assez aisément les éléments d'une préface auctoriale canonique, en début et en fin de texte. Il suffirait de sauter une vingtaine de pages pour retrouver un discours préfaciel classique, composé des deux premiers paragraphes et des quatre derniers à partir de la répétition du titre. Ce qui donnerait le texte suivant :

Le pas de ma vie – la vie, ce pèlerinage de la mort! – s'avance vers l'Idée à travers la Nature, et mon âme en extase d'aube ou de soleil ou de nuit s'arrête à la moindre occasion dont Celle-ci pare Celle-là.

L'idée, naïve ou merveilleuse ou triste, j'en courtise toute signification d'apparence et, l'heure mûre, je la fais Mienne, malgré cette épanouie vigilance des choses qui fascine, éblouit, distrait,

fige l'audace corporelle, mais que sait outrepasser la témérité spirituelle.

LES REPOSOIRS DE LA PROCESSION

Les livres relevant de ce titre collectif réunissent les tablettes où sont consignées les variées impressions de la route étrange (en renvoi, une note sur l'organisation du recueil).

Sorte de *Mémoires des sens, du cœur et de l'esprit*, ces miscellanées sans date où j'ai commenté l'intimité de Dieu, les mobiles des spectacles inertes et les drames de la chair et de l'âme.

J'espère, dorés et déjà, qu'on pardonnera à certaines confessions leur sincérité.

La louable ambition du poète est de faire œuvre de dieu par le front mais on ne peut le mépriser de rester homme par le pied.

Ma récompense serait que cette orchestration de litanies et de lamentations, d'heurs et de tourments, d'humilités et d'orgueils, de réticences et d'aveux, mît en clair relief mon âme, – ma pauvre âme inquiète de meilleur.

Un discours à la première personne commentant et annonçant tout naturellement le texte qu'il précède; avec un premier paragraphe qui explicite le titre, un second qui révèle au lecteur la manière du poète et l'objet de sa poésie, un troisième qui traite de la composition d'ensemble, avec le rappel de la dialectique propre au recueil poétique entre unité du livre et diversité des poèmes, un quatrième qui tente d'apporter une définition générique («sorte de *Mémoires des sens, du cœur et de l'esprit*») pour le moins inattendue, les trois paragraphes suivants cherchant à prévenir la critique en avouant les faiblesses de l'auteur. Rien n'empêche, par conséquent, de penser qu'un tel texte pût constituer à l'origine le premier état de la préface, préface que Saint-Pol-Roux aurait par la suite scindée pour y insérer un autre texte, *a priori* indépendant; collage que dissimulent difficilement les astérisques d'une part et l'énoncé déclaratif, «Que je dise, d'abord» d'autre part, rompant le déroulement normal de la préface sur plus de vingt pages, et introduisant une longue digression, présentée comme nécessaire. Evidemment, il ne s'agit pas de placer là n'importe quel texte; tout manifeste en position de préface se rattache d'une manière ou d'une autre, par ce qu'il dit du genre, des thèmes, de la forme choisie, à ce qui reste pour le lecteur l'essentiel, l'œuvre proprement dite. On imagine mal Hugo intervertir les préfaces de *Cromwell* et des *Odes et Ballades*. Ainsi, en exhibant aussi ostensiblement les points de colle, Saint-Pol-Roux veut-il attirer l'attention de son lecteur sur l'étrangeté d'un discours, conçu antérieurement au recueil, et qui néanmoins s'impose dans son économie. Plusieurs

indices viennent corroborer l'idée du collage. Je l'ai dit, les éléments du péri-texte permettent d'isoler le texte et de lui attribuer un degré d'autonomie plus élevé. Or, le discours intercalé dans la préface s'accompagne d'un conséquent appareil de notes, pas moins de vingt et une, paraphrases ou commentaires de certaines parties, voire extraits de poèmes. Parmi celles-ci, près de la moitié sont des citations autographes tirées d'articles ou d'ouvrages, dont, d'après la bibliographie du poète, un seul, le plus cité, a paru : « De l'Art Magnifique ». Les autres, intitulés *Notes*, *De l'Idéoréalisme*, *Rôle de Magnus: litanies de Dieu*, *Cocilian* et *Lazare*, projets ou livres abandonnés dans le tiroir du poète, ne correspondent évidemment à rien dans l'esprit du lecteur. Nous ignorons totalement ce qu'ils sont ; aussi, ces titres ne valent que par leur abondance, d'autant plus que dans le corps du recueil, 12 poèmes sur 25 seront précédés d'épigraphes auctoriales issues de textes, pour la plupart publiés, qui viennent grossir la liste. En effet, l'abondance des titres fait reposer le discours manifestaire, non plus sur un corpus virtuel, à construire, mais sur une réflexion déjà entamée et sur une pratique poétique ; elle donne le sentiment qu'une œuvre préexiste et, de fait, légitime la parole du poète, qui apparaît, dès lors, expérimenté. Le liminaire se présente donc comme une somme, résultant d'une évolution théorique et de sa mise en application. Il est un discours d'autorité.

On retrouve bien là une des caractéristiques essentielles du manifeste dont la fonction est de dénoncer une crise, ici idéologique et littéraire, et d'y remédier par l'apport d'un savoir⁷. Les auteurs de manifestes possèdent une connaissance du monde dans lequel ils évoluent ; détenteurs de vérités, ils tentent d'imposer leur voix comme la seule à suivre, comme voix du salut. Dans sa réponse à *l'Enquête sur l'évolution littéraire*, Saint-Pol-Roux présentait les différents mouvements qui précédaient l'avènement du Magnificisme comme de simples étapes, considérant que le Symbolisme « est le bout du bâton dont l'autre bout est le Naturalisme », au risque de se retrouver isolé – ce qui arriva – sur le champ de bataille littéraire. Dans le liminaire, le propos est bien moins polémique ; une simple note rappelle l'opposition à l'école de Zola : « D'aucuns nous bernent de parfois citer Jésus, y est-il dit. Ne fût-il pas compagnon de sagesse et poète de charme ? Il devrait être licite de le préférer

7. Sur les caractéristiques du discours manifestaire je renvoie à l'ouvrage de Marcel Burger, *Les manifestes : paroles de combat (De Marx à Breton)*, coll. « Sciences des discours », Delachaux et Niestlé, Paris, 2002.

à Rougonmacquart»; et seul le récit qui y est fait, quelques lignes plus loin, de la révélation idéoréaliste laisse implicitement entendre une critique du symbolisme. En gommant les éléments d'une polémique, aux traces désormais discrètes, il s'agit de rompre l'isolement, et de donner le sentiment d'une communauté possible réunie autour de l'idéoréalisme, communauté encore toute virtuelle, mais dont certaines dédicaces placées en tête de 24 des 25 poèmes pourraient fournir la liste idéale, avec les noms de Henri de Régner, Francis Vielé-Griffin, François Coulon, Remy de Gourmont, Bernard Lazare, Henri Mazel, Jules Renard, Louis Denise, Lucien Muhlfeld, Joris-Karl Huysmans, Jean Lorrain, Charles-Henri Hirsch, Stuart Merrill et Camille Mauclair. Pour s'imposer, un manifeste, bien que composé par un seul auteur, doit en effet fédérer, autour du constat et de la doctrine qu'il expose, un certain nombre d'individus dont les œuvres passées ou futures pourront apparaître comme exemplaires de la théorie nouvelle. Le rédacteur du manifeste n'en est alors que le porte-parole officiel, même si ce rôle lui attribue, *de facto*, la place du fondateur.

Qu'en est-il dans le liminaire? Le passage du discours préfaciel au discours manifestaire s'effectue tout d'abord sur le plan de l'énonciation. Jean-Marie Gleizes y voit naturellement une des différences majeures qui permet de distinguer ces deux types de textes prescriptifs: «La préface, dit-il, est tendanciellement, un discours à la première personne du singulier: l'auteur s'y expose et s'y propose, et s'y impose, comme auteur, et comme tel type d'auteur. [...] le manifeste est tendanciellement, un discours à la première personne du pluriel: le "nous" qu'il inscrit n'est ni l'affaiblissement modeste ni le gonflement glorieux d'un "je", c'est vraiment, en principe, une instance collective⁸.» La partie préfacielle, proprement dite, du liminaire répond tout à fait à la première définition de Jean-Marie Gleizes. La partie «collée», manifestaire, semble plus complexe. L'énonciation individuelle reste première et se trouve même mise en valeur par le ton déclaratif: «Que je dise, d'abord.» Suit alors l'exposé d'une connaissance empirique du monde dont l'auteur souligne la relativité toute subjective: «Le monde des choses [...] *me semble* l'enseignement inadéquate du monde des idées; l'homme *me paraît* n'habiter qu'une féerie d'indices vagues [...] *Croyant* à des idées subtiles sinon avarès qu'un déguisement protège, *je vois* le saisissable en miséricordieux et

8. *Op. cit.*, p. 14.

joli mensonge de la Beauté. » Expérience toute individuelle donc mais qui sert seulement de préalable à un discours de révélation (« Et voici l'univers sensible: bénigne aumône de l'apocalypse latente », lit-on au paragraphe suivant), discours de révélation dans lequel le « je » disparaît et laisse place à une énonciation catégorielle, impersonnelle, puis collective. De relative, la connaissance devient évidente, elle s'impose, dans une parole sentencielle qui montre plus qu'elle ne démontre. Saint-Pol-Roux met alors en place un dispositif définitionnel à tiroir, suite d'aphorismes découlant les uns des autres qui fonctionnent moins comme arguments que comme révélateurs successifs de vérité. On peut ainsi distinguer six ensembles construits sur ce modèle, chacun aboutissant à une définition du poète (sous-entendu : idéoréaliste). Il s'agit, grâce aux tournures impersonnelles et à l'effacement du sujet particulier, d'élaborer un savoir commun à partir duquel justifier une conception de la poésie et y faire adhérer le lecteur. Le premier ensemble, délimité par les astérisques, se fonde sur des généralités identifiables par tous, « le monde des choses », « la Beauté », « l'univers sensible », « vivre » que l'auteur se charge de définir, se situant ainsi parmi les autres hommes, et soumis aux mêmes lois: « Vivre, dit-il, c'est donc assister à la Comédie des Secrets », cette Comédie est un « spectacle acroamatique dont *il sied* de hardiment rechercher les clefs » et « *il sera sage* de n'y voir qu'un prologue aussi bref qu'un appel de trompette ». L'énonciation impersonnelle permettant d'édicter un certain nombre de vérités générales et de régler la conduite des hommes autorise alors le passage à l'énonciation collective qui dessine, dans un premier temps, une large communauté, l'humanité entière, communauté qui ira, au cours du liminaire, en s'écrémant ou en se précisant. Ainsi, les « nous » qui apparaissent dans cet ensemble initial (« Toutes les sciences incubant en nous à l'état potentiel et divinatoire, nous pouvons savoir tout par nous-même ») réunissent la totalité des hommes, tous possibles lecteurs des *Reposoirs de la Procession*, et que le discours de l'auteur, en leur proposant une conception originale, doit conduire sur une voie nouvelle. C'est dire combien le propos manifestaire, prescriptif et didactique, se confond pour Saint-Pol-Roux avec un enseignement à prodiguer, et fait entrer le lecteur dans un processus initiatique.

On comprend, maintenant, la raison qui a pu pousser le poète à insérer un tel texte au sein de sa préface. « Sorte de *Mémoires des sens, du cœur et de l'esprit* », *Les Reposoirs de la Procession* forment le récit d'une expérience individuelle,

présenté comme autobiographique et constitué autour de la figure centrale du poète. Les « tablettes », titre générique que Saint-Pol-Roux préfère à celui de poèmes en prose, fixent les étapes d'un pèlerinage, du lever du jour à la tombée de la nuit, au cours duquel le pèlerin acquiert une connaissance du monde, ou plutôt, au cours duquel le spectacle ésotérique du monde lui est révélé. Ce premier tome représente donc une initiation poétique personnelle offerte au lecteur comme exemplaire. Et le « liminaire » des *Reposoirs de la Procession* se charge alors de rassembler à son usage la somme des connaissances acquises par le poète tout au long de son « pèlerinage à travers la nature ». C'est ainsi qu'il faut sans doute interpréter le sonnet-épigraphe, dont je n'ai pas encore parlé, reproduit en regard des premières phrases du liminaire :

Pèlerin magnifique en palmes de mémoire
 (O tes pieds nus sur le blasphème des rouliers !)
 Néglige les crachats épars dans le grimoire
 Injuste des crapauds qui te sont des souliers.

Enlinceulant ta rose horloge d'existence,
 Evoque ton fantôme à la table des fols
 Et partage son aigle aux ailes de distance
 Afin d'appivoiser la foi des tournesols.

De là, miséricorde aux bons plis de chaumière
 Avec un front de treille et la bouche trémière,
 Adopte les vieux loups qui bêlent par les champs

Et régénère leur prunelle douloureuse
 Au diamant qui rit dans la houille des temps
 Comme l'agate en fleur d'une chatte amoureuse.

Intitulé « Message au poète adolescent », c'est-à-dire au poète en formation, en voie d'initiation, le sonnet remplit la fonction d'une épître dédicatoire, et d'une certaine manière, redouble la préface, reprenant l'identification du poète au pèlerin dont ici l'adjectif qualificatif rappelle le Magnificisme théorisé les années précédentes ; pèlerin auquel l'auteur prescrit un certain nombre d'actes à accomplir, sorte de mode d'emploi poétique et itinéraire de lecture. Le sonnet justifie, par ailleurs, la composition du recueil. Le huitième vers, à partir duquel se dessine une réorientation, fait en effet explicitement référence à « la religion du tournesol », poème pivot des *Reposoirs de la Procession*. Ce « Message au poète adolescent », destinataire indéfini, s'adresse, dès lors, tout aussi bien au lecteur lui-même

qu'il convient de transformer progressivement en poète. Il s'agit par conséquent de révéler à l'homme lisant le recueil l'insuffisance du monde dans lequel il vit et le rendant à une pleine conscience de lui-même de le révéler en tant que poète. Tel était le sens de l'inscription du temple de Delphes mise en épigraphe au liminaire, le « connais-toi toi-même » aboutissant à une prise de conscience poétique.

La composition du texte, en ses six ensembles séparés par des astérisques, rend compte de la progression initiatique. On l'a vu, le premier réalise un constat général et donne les définitions du monde, de la Beauté, des possibilités de l'homme, et s'achève sur une première révélation, celle de la double-nature, humaine et divine, du poète. Le second développe en quatre sous-ensembles des considérations sur l'œuvre conçue comme l'expression individuelle et artistique de la Beauté; chaque homme en possède une part qu'il lui revient d'exprimer: « Aussi variée que ses miroirs inconscients ou conscients, l'une Beauté est conséquemment plusieurs, puisqu'une *idée* singulière d'elle hante chaque homme »; cette œuvre doit s'imposer comme nouvelle, originale, et ne s'appuyer sur aucun modèle: « On honore justement la victoire d'un génie, néanmoins conseiller la dictature de tel chef-d'œuvre et l'ériger en exemple obligatoire et dogmatique constituerait une erreur d'esclave » – on retrouve ici le discours de rupture propre aux manifestes; d'où la définition de la nouvelle esthétique: « L'Art nôtre, on le voit, est pardessus tout *l'Art de l'homme*. / Art de l'avènement de toutes les intelligences! art d'initiative et de spontanéité! art ipséiste par excellence! idéalarchie! religion prométhéenne! », nouvelle esthétique ouverte à tous, puisque ne dépendant d'aucun modèle préalable mais uniquement de la volonté et de l'imagination de l'individu – « art nôtre, art de l'homme », c'est-à-dire autant le mien, auteur des *Reposoirs de la Procession*, que le tien, lecteur; à sa manière, Saint-Pol-Roux réaffirme la prescription de Lautréamont selon laquelle « la poésie doit être faite par tous, non par un »: « Il suffit, ajoute-t-il, à l'esprit humain de secouer les chaînes de la crainte et d'avoir fermement conscience de sa valeur. » Le troisième ensemble met l'accent sur la nécessaire et orgueilleuse individualité de toute œuvre: « Que l'un après l'autre et dans les délais naturels plusieurs mâles fécondent la même femelle, chaque mâle en obtiendra un rejeton à son image. / De même pour la Beauté, le poète, l'œuvre. » Alors que les précédents se construisaient sur le passage d'une énonciation impersonnelle à une énonciation collective, réunissant poète(s)

et lecteur, l'ensemble suivant repose sur un récit à la première personne, relation d'une expérience déceptive :

Mon vœu premier fut, écartant le relatif, de dévisager l'absolu.
Mainte fois, hélas! succomba ma hardiesse qui s'acharnait à
préciser l'imprécis, à définir l'infini narquois derrière les vitraux
du fini.

S'il advint que mon « roseau pensant » se complut aux superficialités de l'idole, c'est que les bagatelles de la morphe parurent suffisantes au roseau de telle heure oisive, c'est encore que la prudence conseillait au pâle pensant de s'en tenir au seuil de tel monstre.

Non pas que je récuse le service des matériaux affranchis et purs!

Le récit, écrit sur le mode mythique, sans indications spatio-temporelles précises, apparaît comme une étape de l'initiation de l'auteur, le transportant dans un temps où il n'était encore qu'un poète adolescent, apprenant son métier, un temps où la seule alternative était de choisir entre pratique symboliste et pratique parnassienne. L'image « les vitraux du fini » peut en effet renvoyer à la poésie mallarméenne et à celle des épigones du maître de la rue de Rome, fuyant le réel pour un ailleurs improbable, moyenâgeux ou mythologique; quand les « superficialités de l'idole » et « les bagatelles de la morphe » réfèrent probablement à la poésie descriptive de certains parnassiens. Le récit de cette hésitation, de cette errance initiatique, fonctionnant comme une mise en garde à destination de cet autre « poète adolescent » qu'est le lecteur, légitime alors l'énoncé salutaire d'une troisième voie qui réduit la contradiction énoncée plus haut puisque l'absolu ne se trouve plus dans un au-delà, mais ici-bas, au cœur même du réel, de la matière. Cette troisième voie, résolution dialectique, c'est l'idéoréalisme que Saint-Pol-Roux peut désormais définir, dans la pure tradition des manifestes: « La règle première du poète est de *dématérialiser* le sensible pour pénétrer l'intelligible et percevoir l'idée; la règle seconde est, cette essence une fois connue, d'en *immatérialiser*, au gré de son idiosyncrasie, les concepts. Ce renouvellement intégral ou partiel de la face du monde caractérise l'œuvre du poète. »

Parti du constat de l'insuffisance du monde matériel et de son inadéquation au monde des idées, Saint-Pol-Roux amène progressivement son lecteur, par révélations successives, les aphorismes et définitions, à refaire un cheminement identique afin d'enregistrer son adhésion aux principes idéoréalistes. Et le lecteur, changé, puisque initié, en confrère potentiel – et c'est

sous ce titre que l'auteur s'adressera désormais à lui, comme l'indique une phrase du cinquième ensemble (« Notre existence, poètes, est à la merci de notre œuvre ») – ne peut que souscrire à la définition qu'élabore la préface du recueil, définition du poète qui, une fois les règles de l'idéoréalisme édictées, en devient le sujet principal. Aussi, en dernière instance, le liminaire, par son action sur le lecteur, pourrait bien apparaître comme une réhabilitation de cette figure marginale. Le symbolisme, ou en tout cas un certain symbolisme déformé par sa réception, aura contribué à faire du poète un être inaccessible, tout entier tourné vers son rêve et peu soucieux des affaires de ce monde, presque évanescents. Devançant la théorie naturiste, le poète selon Saint-Pol-Roux, tel que conçu dans le liminaire et dans le recueil des *Reposoirs de la Procession*, appartient au monde, et, loin de le fuir, agit sur lui. Il est un homme parmi les hommes ayant, comme le dit notre texte, « pris conscience de sa valeur ». Dans un des premiers paragraphes du « liminaire », l'auteur affirmait que « chaque être est durant sa vie le centre de l'Éternité » ; et à la fin, on peut lire cette nouvelle caractérisation du poète, figurant « l'entière humanité dans un seul homme : synthèse humaine que ce centre de l'éternité ». La reprise d'un même syntagme définissant initialement l'homme, en général, puis, dans les dernières lignes du raisonnement, cet humain particulier qu'est le poète, permet de mesurer le chemin initiatique parcouru. Aussi, le lecteur, considéré comme « poète adolescent », non plus extérieur au texte qu'il lit, mais intégré au discours, par l'énoncé de vérités générales auxquelles il ne peut qu'adhérer, et par l'énonciation collective qui l'assujettit au « Je » surplombant du rédacteur de la préface, se voit-il contraint à partager une valorisation inhabituelle du poète pour un genre où une rhétorique de l'effacement et de la modestie auctoriale est généralement de mise. Gérard Genette, à propos de la fonction des préfaces, écrit, dans *Seuils* qu'il faut « valoriser le texte sans indisposer le lecteur par une valorisation trop immodeste, ou simplement trop visible, de son auteur », ajoutant que « d'une façon plus générale, le mot talent est tabou. Le mot génie aussi, bien sûr⁹ ». Le « liminaire » des *Reposoirs de la Procession* fait exactement l'inverse, puisque l'image du poète y est exhibée et qu'orgueil et génie sont donnés comme caractéristiques nécessaires du poète, le présentant comme concurrent de Dieu. Je me contenterai de citer deux passages où l'hérésie préfatielle est manifeste : p. 7 « L'orgueil de l'homme est sans doute pour les pusillanimes

9. Gérard Genette, *Seuils*, Éditions du Seuil, Paris, 1987, p. 184.

traditionnaires la fin de la sagesse, mais pour nous il est à coup sûr le commencement du génie » et p. 16 : « Le poète continue Dieu, et la poésie n'est que le renouveau de l'archaïque pensée divine. Additionnées ces paroles aux déjà dites, on obtient : tout poète est une nouvelle édition corrigée et augmentée de Dieu. » Certes, les tournures impersonnelles, les énonciations catégorielles et les premières personnes du pluriel tendent à dissimuler un « Je » potentiellement gênant ; cependant le récit d'expériences personnelles et les deux énoncés déclaratifs (« Que je dise, d'abord » et « Je le répète : au poète de condescendre »), chargés d'initier le discours ou de le relancer, placent tout ce qui y est dit sous la seule responsabilité, la seule maîtrise d'un « Je » qui n'est plus simplement l'auteur-signataire du recueil des *Reposoirs de la Procession*, mais le poète, c'est-à-dire celui-là même dont on parle : poète adulte, ayant achevé son initiation et naturellement devenu maître. Les notes du « liminaire », avec leurs citations tirées d'articles ou d'œuvres de l'auteur, sont par ailleurs là pour confirmer qu'il s'agit bien des propos d'un individu unique ; et le portrait photographique inséré au début de l'ouvrage vient donner une image physique de ce poète, défini dans le texte.

Le dernier ensemble du « liminaire », avant la reprise du cours normal de la préface, achève de confondre l'auteur avec sa définition, par le retour de la première personne (« Je m'arrêterais si le scrupule d'avoir offensé les Choses ne m'obligeait à leur faire une amende honorable »). Il est possible de diviser cet ultime ensemble en deux mouvements : le premier constitué par une définition en forme de question-réponse impersonnelle (« Et n'est-ce pas le mérite du poète de posséder une âme multiple [...] d'être le héros des sept couleurs de l'arc-en-ciel ? » / « le poète figure l'entière humanité dans un seul homme. ») qui encadre un paragraphe à la première personne, dans lequel l'auteur illustre lui-même cette définition (« Toutes les opinions éparses m'habitent tour à tour [...] Je m'avoue légion comme les religions et les hérésies, etc. ») ; le second mouvement se développe sur le mode lyrique, composé d'une adresse aux Choses puis d'une litanie, annonçant celles du recueil, et qui s'achève sur la seule coïncidence explicite du texte, identifiant le « je » au poète : « O Choses, jeunes, vieilles, petites, grandes, minces, grosses, légères, lourdes, opaques, diaphanes, terrestres, aériennes, marines, mâles, femelles, saintes, profanes, laides, belles, douces, terribles, – pardonnez au poète qui parmi vous passa ravi... »

Finalement, Saint-Pol-Roux semble avoir pris à la lettre les critiques adressées à ses manifestes précédents en faisant de l'idéoréalisme, non une école nouvelle, regroupant autour de principes esthétiques un certain nombre d'artistes et de poètes, mais le point de départ d'une généralisation de la poésie – *faite par tous*, allant de pair avec son individualisation. La définition du Symbolisme comme étant l'expression de « l'individualisme en art » se trouve ici radicalisée.

Ainsi, le « liminaire » des *Reposirs de la Procession*, texte étrange, composite, dans lequel un manifeste, poursuivant une réflexion entamée deux ans auparavant, semble cousu sur une préface assez conventionnelle, apparaît-il non plus comme un texte subordonné au recueil, ou comme privilégiant d'une autonomie relative, mais comme partie intégrante du projet des *Reposirs de la Procession*. En effet, quand le recueil se lit comme le récit poétique d'une initiation personnelle, le « liminaire » rassemble les connaissances acquises par le héros dudit récit en un discours, relevant d'une pragmatique qui invite le lecteur à suivre, à son tour, l'itinéraire initiatique, à se faire poète.

J'ignore quel supplément de sens, les tomes qui n'ont jamais paru auraient pu lui donner. Lorsque Saint-Pol-Roux, en 1901, 1904, 1907, publiera trois nouveaux recueils de « tablettes » sous le titre général des *Reposirs*, le projet aura changé. Le « liminaire » ne sera pas repris; quelques citations serviront, néanmoins, à illustrer le propos des « avertissements »; d'autres, plus longues, seront insérées dans les « poèmes » eux-mêmes, inversant le procédé qui, dans le liminaire, didactique, introduisait une litanie des Choses, et rendant textuellement inséparable théorie et pratique de la poésie. Et la frontière disparaîtra complètement, au début des années trente, avec la parution de cet autre seuil, le « liminaire » lyrique de *La Répoétique*, la grande œuvre mutilée de Saint-Pol-Roux.



III

XX^e siècle



Jean-Claude Larrat

PAGES LIMINAIRES DANS
L'ÂGE D'HOMME DE MICHEL LEIRIS
ET ANTIMÉMOIRES D'ANDRÉ MALRAUX.
ÉNONCIATION ET TOTALISATION

Notre propos, en étudiant les pages liminaires de *L'Âge d'homme* et des *Antimémoires*, est de nous demander à quelles conditions peut être écrite une autobiographie qui refuse le modèle biographique (ou narratif). Le problème des limites et de la cohérence particulières d'une telle autobiographie se pose en effet d'emblée, c'est pourquoi il est abordé dans les pages liminaires de nos deux ouvrages: pour Leiris, dans «De la littérature considérée comme une tauromachie», mais aussi dans le fameux chapitre «zéro» de *L'Âge d'homme*; pour Malraux, dans le premier chapitre des *Antimémoires*, qui, en fait, tient lieu de préface à l'ouvrage.

Dans «De la littérature considérée comme une tauromachie», Leiris éclaire ainsi les intentions qui auraient présidé à l'écriture de sa première œuvre autobiographique:

[...] tentant de ramasser ma vie en un seul bloc solide (objet que je pourrais toucher comme pour m'assurer contre la mort, alors même que, paradoxalement, je prétendais tout risquer) [...] (*LT*, 19. Je souligne)

L'ambition par ailleurs affichée de Leiris dans *L'Âge d'homme* est de «tout dire». «Tout dire», c'est ne rien cacher,

Jean-Claude Larrat, université de Caen.

mais c'est aussi faire de sa vie un tout. Comment, donc, tout dire de sa propre vie et comment la totaliser? Telle semble être la question principale que se pose Leiris en entreprenant *L'Âge d'homme*. Malraux, quant à lui, ne s'intéresse pas à ce qu'il cache (le fameux « misérable petit tas de secrets »), mais il rejoint Leiris dans l'interrogation sur la représentation totalisante de la vie.

Trois parties, donc, dans cette étude: l'autobiographie et le refus du modèle biographique (la totalisation traditionnelle) ; l'acte d'appropriation autobiographique (celui qui est censé opérer la totalisation de la vie) et la désorientation du sujet de l'autobiographie; l'échec de l'œuvre autobiographique (une autobiographie peut-elle être une œuvre?), lié, dans nos deux exemples, à la question de la sortie de l'enfance et/ou de la fiction (cette sortie étant nécessaire à la naissance d'une œuvre).

L'autobiographie et le refus du modèle biographique

Dans une biographie traditionnelle, c'est le récit de vie, de la naissance à la mort, qui se donne pour la forme apte à totaliser cette vie. Ecrire soi-même le récit de sa propre vie ne pourrait en être une totalisation que par appel à une extrapolation, puisque je ne peux pas écrire d'outre-tombe. C'est pourtant une tentation de maint autobiographe. Un indice minimal d'une semblable tentation serait, par exemple, de prendre soin de situer aussi précisément que possible le présent de l'énonciation par rapport au passé déjà vécu d'un côté et à l'avenir de l'autre. À première vue, bien que Leiris, comme le remarque Philippe Lejeune, soit un des premiers à tirer toutes les conséquences du constat que le modèle biographique ne peut convenir à l'autobiographie, il n'a pas vraiment renoncé à cette pseudo-totalisation narrative, puisqu'il ouvre *L'Âge d'homme* par cette phrase :

Je viens d'avoir 34 ans, la moitié de la vie. (AH, 23)

Le récit de la seconde moitié reste à faire mais la forme totalisante est déjà là, il n'y aura plus qu'à la remplir.

Malraux lui aussi récuse expressément le modèle biographique dans ses bien nommés *Antimémoires*, les Mémoires étant sans doute le genre autobiographique où la prégnance du

modèle biographique est la plus fréquente et la plus forte. Lui aussi, pourtant se soumet à l'obligation de situer sur l'axe du temps le présent de son énonciation: il annonce qu'il écrit au moment où il «repre[n]d, par ordre des médecins» (sur la fin de sa vie, donc) une lente pénétration de l'Asie afin de pouvoir regarder en arrière, vers «le bouleversement qui a empli [s]a vie sanglante et vaine» (A, 7). «C'est le temps où mes contemporains commencent à raconter leurs petites histoires» (A, 7), ajoute-t-il, un peu méprisant.

À l'opposé cependant de cette tentation «biographique», ce que nous dit, chez Leiris, la fameuse métaphore de la corrida, c'est qu'il faudrait que l'autobiographie engage toute la vie de celui qui l'écrit, de même façon que, dans l'arène, le torero engage toute sa vie, en la risquant entièrement, en jouant le tout pour le tout. Par une autre métaphore, leirisienne elle aussi, on pourrait dire que c'est sa tête qu'il faut jouer, comme le remarque Denis Hollier dans «À l'en-tête d'Holopherne¹»:

L'autobiographie produit le même effet que Judith: elle détache la tête du corps, éloigne de lui-même celui qui entreprend de se représenter (art. cit., p. 149).

Il faudrait donc que l'écriture autobiographique devienne non plus une narration mais un acte totalisant, permettant d'embrasser la vie comme la tient embrassée dans son cercle la scène de la corrida. Puisque c'est à une appropriation complète de sa vie qu'il s'agit de parvenir, les métaphores spatiales semblent alors s'imposer:

Écrire le récit de ma vie *sous l'angle* de l'érotisme (*angle privilégié*, puisque la sexualité m'apparaissait alors comme la *Pierre angulaire* dans l'*édifice* de ma personnalité) [...] (AH, 18; je souligne).

Bien que Leiris affirme vouloir «écrire le récit» de sa vie, c'est évidemment la «personnalité» qui remplace la vie comme objet de l'autobiographie. La vie, c'est le corps, la «personnalité», la tête. Or la personnalité n'est pas le parcours d'un itinéraire, mais un édifice dont il convient de repérer la «Pierre angulaire» si l'on veut se donner des chances de se le représenter. Le passage d'une perspective temporelle à une perspective spatiale ne saurait être dit plus clairement. Ce que

1. Denis Hollier, «À l'en-tête d'Holopherne», dans D. Hollier, *Les Dépossédés* (Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre), Paris, Les Éditions de Minuit, 1993, p. 139-152.

va précisément montrer *L'Âge d'homme*, c'est que la « pierre angulaire » de la sexualité ne peut être considérée comme un moment de la vie (comme on pourrait être tenté de le faire en appelant, comme le propose à certains moment Leiris, « âge viril » l'atteinte de la maturité sexuelle, ou encore en se focalisant sur les premiers émois sexuels) puisqu'elle est présente à tous les âges de la vie.

Malraux, lui, laisse entendre d'emblée qu'on ne peut prendre en considération le déploiement temporel de la vie. D'une part, en effet, il se propose de

Réfléchir sur la vie – sur la vie en face de la mort – [...] (A, 5)

c'est-à-dire sur la vie non pas en tant qu'elle a la mort pour fin, mais sur ce que la vie peut signifier *en face de* la mort. L'interrogation et la réflexion sur cette signification, sur le « tu ne sauras jamais ce que tout cela voulait dire » (A, 6), supposent, elles aussi, d'adopter un angle de vue autre que celui qui permettrait seulement de raconter une vie. Le « je » de l'énonciateur ne se reconnaîtra autorisé à cette réflexion que lorsqu'il aura pu situer son présent, ou plutôt son ici, par rapport à une certaine *expérience* de la vie, celle de « [l'affleurement de la mort] dans tout ce qui est plus fort que l'homme. » (A, 6). Cette expérience – celle-là même dont un des personnages de *L'Espoir* dit qu'elle doit être « transformée en conscience » – ne se confond nullement avec le simple *passé* de l'énonciateur (le passé biographique, celui qui a la mort pour fin), mais demande aussi à être repérée et rassemblée, pour trouver sa cohérence dans l'espace d'une représentation spécifique. Le modèle de cette expérience serait « l'acte exemplaire » des anarchistes espagnols dans *L'Espoir*, et cet acte paraît finalement très proche du vécu que Leiris prête au torero dans l'arène.

D'autre part, l'idée d'un déploiement progressif de la vie, de la naissance à la mort en passant par « l'âge d'homme » ressemble fort à une illusion pour Malraux, puisqu'« il n'y a pas de grandes personnes ». Et la métaphore spatiale ne se fait pas attendre, puisque, à la page suivante des *Antimémoires*, on trouve l'image (assez étrange au demeurant) de « cette auberge sans routes qui s'appelle la vie » (A, 6) – image qui défait tout particulièrement les notions de parcours ou d'itinéraire chères aux biographies narratives.

Avec ce début se trouve aussi posée la question de ce seuil à partir duquel il deviendrait possible et légitime de désirer

représenter sa vie. Contrairement à ce qui se passe chez Leiris, Malraux ne parle nullement d'« âge d'homme », d'« âge mûr », ou d'« âge viril ». Comment, en effet, parler d'un tel seuil si l'on ne sort jamais de l'enfance ? Si l'enfance n'est pas une étape de la vie mais l'espace dans lequel toute la vie se déroule ? L'enfance semble précisément être le *lieu* où l'on ne peut pas se retourner pour regarder en arrière ou pour se concevoir en quelque manière. Comment pourrait-elle donc autoriser l'effort qui est nécessaire pour concevoir sa vie, pour « transformer une expérience en conscience » ?

Il faut donc s'efforcer de définir aussi précisément que possible l'acte totalisant – exposition de soi (Leiris) ou acte exemplaire (Malraux) – par lequel on pourra s'appropriier sa vie.

L'acte d'appropriation autobiographique et la désorientation du sujet de l'autobiographie

Chez Malraux comme chez Leiris, cette appropriation de la vie personnelle n'est pas celle que certains ont pu demander au suicide (voir le Kirilov de Dostoïevski, objet de tant d'attention dans ces années-là). Le suicide, en effet, se contente de mimer le mouvement naturel qui porte un individu vers la mort en pratiquant une simple ellipse, un raccourci dans une narration linéaire. Par la métaphore de l'art tauromachique, Leiris montre au contraire que le vrai désir d'appropriation est le désir de cerner la vie dans une forme qui la représente, l'expose. Le torero ne se suicide pas, il n'affronte pas non plus le danger n'importe comment, poussé par l'instinct de conservation, nature contre nature, il l'affronte en pliant son corps, sa gestuelle et aussi, finalement, son âme (ou sa volonté) aux règles d'un art (avec tout ce que ces règles peuvent avoir de conventionnel, d'arbitraire et, donc, de proprement humain). Bien plus, c'est par le respect de ces règles qu'il met réellement sa vie en danger et qu'il se l'approprie, aux yeux de tous, dans sa totalité.

La métaphore tauromachique serait donc finalement un bon révélateur de ce fantasme d'auto-engendrement que certains croient pouvoir discerner derrière toute entreprise autobiographique. Elle suggère sans doute aussi, comme nous le verrons plus loin, l'idée d'une rédemption de toutes les fautes, déficiences, faiblesses ou humiliations de la vie passée – thème que Malraux développe de son côté, dans *L'Espoir*, en le rattachant à « l'illusion lyrique » des anarchistes espagnols.

En posant ainsi la question de l'appropriation de sa vie par un art, Leiris rencontre donc, en tout état de cause, le problème des limites de la vie. Vouloir « ramasser sa vie en un seul bloc solide », comme « un objet » que l'on pourrait « toucher », c'est vouloir, en effet, prendre sur cette vie un point de vue que l'on situe hors de ses limites – point de vue impossible, puisqu'il ne peut être que celui de Dieu, ou celui de l'artiste sur son œuvre. Il y a un avant et un après de la corrida, comme il y a un avant et un après de l'extase érotique, alors qu'il n'y a pas d'après de la mort naturelle ou du suicide et qu'il n'y a pas d'avant de la naissance « biographique ». Cette question des limites fait, par exemple, l'objet d'une réflexion souvent citée de *AH* :

Je ne puis dire à proprement parler que *je* meurs, puisque – mourant de mort violente ou non – je n'assiste qu'à une partie de l'événement. Et une grande partie de l'effroi que j'éprouve à l'idée de la mort tient peut-être à ceci : vertige de rester suspendu en plein milieu d'une crise dont ma disparition m'empêchera, au grand jamais, de connaître le dénouement. Cette espèce d'irréalité, d'absurdité de la mort est [...] son élément radicalement terrible [...] (*AH*, 85-86).

Sur cette question, cependant, Leiris reste dans une ambiguïté dont on peut dire qu'elle est fondatrice de *AH*.

L'une de ses intentions les plus souvent réaffirmées est, en effet, celle de réussir, par « la littérature dite "de confession" » (*LT*, 10), la « catharsis » ou la « liquidation » qui lui permettraient d'accéder à la « plénitude vitale ». L'appropriation de la vie se réduit alors à une simple opération de libération d'un passé dont le poids (car ce passé est ressenti comme une faute dont s'accuse et a, d'ailleurs, été tout entier vécu dans la culpabilité) interdirait d'être soi-même, de parvenir à « la vraie vie », à « l'authenticité », en un mot à « l'âge d'homme ». L'appropriation consiste seulement, alors, à mettre fin à l'aliénation de soi par le passé. Cela place l'écriture de confession dans une certaine analogie avec la cure psychanalytique ou avec la quête du salut par la rédemption des péchés (la confession, le repentir, etc.) dans un contexte chrétien. Mais Leiris pense-t-il avoir jamais atteint « l'âge d'homme », l'autonomie d'une vie désaliénée de son passé ? Il affirme le contraire à plusieurs reprises.

La métaphore tauromachique bouleverse ces données du problème (sans que Leiris paraisse en être tout à fait conscient). Il ne s'agit plus du tout alors de se retourner vers son passé pour tenter de s'en libérer ou de s'accorder avec lui. Toute théma-

tique de la catharsis semble alors avoir disparu. Il s'agit bien de jouer sa vie *toute entière* dans une action ou une œuvre. «L'âge d'homme» ne peut plus être ce moment où l'on espère parvenir pour avoir le droit de se retourner vers son passé et l'espoir de s'en libérer. L'affrontement du taureau et du torero revêt, dit Leiris (*LT*, 19) «un caractère sculptural»: il s'agirait donc alors, pour l'autobiographe, de donner à son texte la cohérence et l'autosuffisance d'une œuvre d'art, une œuvre d'où le «je» de l'énonciation aurait disparu, restant à distance, à l'extérieur. C'est de cette extériorité paradoxale que parlait Denis Hollier dans le passage de son article que nous avons cité plus haut. Il s'agit de décrire, non plus de raconter, et pour décrire un objet, il faut le considérer de l'extérieur (fût-ce dans un miroir), en choisissant le meilleur point de vue, celui qui permettra d'en dessiner toutes les limites et d'en faire apparaître la cohérence propre.

Le rapport que l'on retrouve alors n'est-il pas celui d'un romancier à ses personnages? Comment éviter, en effet, de faire du «je» mis en scène autre chose qu'un personnage de fiction ou, du moins, conçu sur le modèle d'un personnage de fiction? Les diverses tentatives d'appropriation de soi par les mythes que l'on observe dans *L'Âge d'homme* sont elles autre chose qu'une façon de «ramasser sa vie en un seul bloc solide», en d'autres termes, de concevoir sa vie comme un destin, une tragédie déjà écrite (même le mythe d'Œdipe est vu ainsi)?

Pourtant, ce que nous dit aussi la comparaison avec la corrida, c'est le refus de toute représentation de soi par une fiction: le torero – semblable en cela à l'acrobate ou aux sportifs (ou encore aux artistes de music-hall) tant admirés par ailleurs – est justement celui qui parvient à s'exposer, à se mettre en scène sans avoir à renoncer à lui-même au bénéfice d'une fiction, sans avoir à incarner un personnage. Il risque sa vie *en* la représentant, par le fait même qu'il la met en représentation; sa représentation, son «exposition», n'ont plus rien de fictif. Ce privilège peut-il être transposé chez celui qui ne s'expose qu'indirectement, par le truchement de signes (qui peuvent toujours être mensongers, métaphoriques, etc.)? On peut être sûr du contraire, et Leiris est bien obligé de reconnaître, dans «De la littérature considérée comme une tauromachie», tout ce que sa comparaison entre écriture autobiographique et corrida a de banal.

En tout état de cause, de l'incompatibilité apparente entre le projet cathartique de confession et le modèle tauromachique,

il faut tirer la conclusion que la vie «ramassée» tout entière dans le geste (ritualisé, réglé) qui la risque n'a rien de commun avec la vie «ramassée» comme on ramasse ce qu'on a laissé derrière soi dans le but de s'en débarrasser une bonne fois (la «catharsis»). L'échec de Leiris aura peut-être été de ne pas pouvoir trancher entre la tentation de l'œuvre d'art nécessairement a-biographique (sinon anti-biographique) et celle d'une «littérature de confession» à valeur curative ou salvatrice. Au lieu du journal intime qui vaudrait comme confession libératrice, le lecteur découvre donc un «je» proprement *désorienté*, qui cherche dans tous les sens l'expérience de son passé qu'il doit amener à sa conscience pour mettre fin à son aliénation. Que *L'Âge d'homme* se termine par des récits de rêves dit assez l'échec de ces tentatives et l'impossibilité de conclure à une authenticité enfin atteinte. On reste dans la désorientation, l'impossibilité d'accéder au point de vue à partir duquel une saisie, une appropriation de soi, d'un «moi» tout entier présent, serait possible.

Dans les *Antimémoires*, la question de la sortie de l'enfance, qui semblait pourtant être un préalable posé dès la première page, est provisoirement mise entre parenthèses; on la retrouvera plus loin. Malraux déplace très vite la question: il ne s'agit plus de savoir à partir de quand on a le droit d'écrire sa vie mais quelle(s) raison(s) on a de le faire:

Pourquoi me souvenir? (A, 6)

Et de même que Leiris ne parvenait pas à situer l'âge d'homme, Malraux ne parviendra guère à formuler clairement ses *raisons* d'écrire. Celles qu'il donne malgré tout ressemblent beaucoup à ces «épreuves» dont Leiris disait attendre une forme de maturité:

Parce que, ayant vécu dans le domaine incertain de l'esprit et de la fiction qui est celui des artistes, puis dans celui du combat et dans celui de l'histoire, ayant connu à vingt ans une Asie dont l'agonie mettait encore en lumière ce que signifiait l'Occident, j'ai rencontré maintes fois [...] ces moments où l'énigme fondamentale de la vie apparaît à chacun de nous [...] (A, 6).

L'expérience non pas de la vie mais de sa signification est donc bien là – et elle semble pouvoir autoriser l'écriture autobiographique; mais c'est l'expérience d'une énigme, et l'on ne voit pas bien comment «se souvenir» pourrait aider à l'éclaircir.

[...] la vie, semblable aux dieux des religions disparues m'apparaît parfois comme le livret d'une musique inconnue (A, 6).

Le souvenir pourrait-il remonter jusqu'à cette « musique inconnue » ? Tout indique le contraire.

Là encore on constate donc la *désorientation* du « je » qui cherche le point d'où il pourrait espérer comprendre (embrasser) et donc représenter sa vie. Malraux parlera plus loin du « sentiment violent d'une dérive arbitraire et irremplaçable comme celle des nuées » (A, 11) qu'il présente comme ce qui l'autorise à écrire sa vie. De même que le titre *L'Âge d'homme* indiquait ce qui devait autoriser (ouvrir, servir de seuil à) l'énonciation, de même le titre *Antimémoires* indique que Malraux cherche cette autorisation (cette ouverture) dans le contraire de ce qui autorise traditionnellement les Mémoires (c'est-à-dire leur contribution à l'Histoire).

Je crois toujours écrire pour des hommes qui me liront plus tard. Non par confiance dans ce livre, non par obsession de la mort ou de l'Histoire en tant que destin intelligible de l'humanité : par le sentiment violent d'une dérive arbitraire et irremplaçable comme celle des nuées (A, 11).

Dans cette logique d'anti-Mémoire, tout se passe donc comme si, faute de pouvoir souscrire aux justifications traditionnellement alléguées par les mémorialistes, Malraux cherchait dans la désorientation même de l'énonciation l'appui qu'il recherche pour son écriture. C'est cette désorientation qu'on retrouvera, plus proche encore du vécu, dans *Lazare* ; on peut ici renvoyer aux analyses de Michel Beaujour dans *Miroirs d'encre*.

Leiris doutait avoir jamais atteint l'âge d'homme (voir le prière d'insérer), Malraux doute de pouvoir résister à l'angoisse de la mort ou de pouvoir prendre place dans l'Histoire. Leiris ne croit plus à l'âge d'homme comme Malraux ne croit plus aux Mémoires (dans leur rapport à la mort et à l'Histoire – ce qui le rapproche de Leiris), et dans les deux cas cette désorientation est, paradoxalement, ce qui va permettre d'écrire – en quelque sorte désespérément, dans un contexte d'échec, la vie.

L'œuvre autobiographique mise en échec. La question de la sortie de l'enfance et/ou de la fiction

Placer ainsi l'écriture de la vie dans un contexte d'échec annoncé n'est évidemment pas innocent. La conséquence qui nous paraît le plus certaine a trait au rapport de cette écriture à la naissance et à la mort. Le parcours de la naissance à la mort est celui que se propose de suivre (ou de retracer) l'autobiographie «biographique». Mais ici, comme nous l'avons vu, c'est d'abord la naissance de l'écriture (ou de la représentation) qui fait problème.

Malraux et Leiris s'accorderaient pour dire que leur vraie naissance n'est pas celle de l'état civil. Pas plus que la mort, en effet, la naissance ne peut se dire au présent d'énonciation, ce présent sans lequel, comme nous l'avons vu, il ne saurait y avoir de représentation d'une vie. À la célèbre réflexion de *L'Âge d'homme*:

Je ne puis dire à proprement parler que je meurs, puisque – mourant de mort violente ou non – je n'assiste qu'à une partie de l'événement. (*AH*, 85),

fait écho le mouvement d'humeur de Philippe Lejeune contre les autobiographes traditionnels (biographes d'eux-mêmes) et en faveur de l'autobiographie leirisienne:

On a l'impression, à les lire, que leur naissance est comme une propriété qu'ils posséderaient à la campagne, ou comme un certificat d'études. Cela assoit tout leur récit sur un début irréfutable, une sorte de première pierre comme on en pose dans les inaugurations. Ne serait-ce que pour cela, le modèle de la biographie me semble inutilisable pour l'autobiographie. Je ne suis pas né. J'écris aujourd'hui et ma naissance est partout. Ma naissance ne deviendra un événement historique que quand je serai mort. On ne peut pas plus écrire «je suis né le...», que «je suis mort le...». Non que l'autobiographie doive s'interdire le récit: mais elle doit le remettre à sa place, et ne pas lui permettre de décider par un cliché d'une question indécidable, celle de l'origine². (.)

Ma vraie naissance, diraient en effet Malraux et Leiris, est le moment (ou plutôt l'ensemble indéfini des moments) où «je» parle de «moi» en faisant effort pour rassembler de manière

2. Ph. Lejeune, *Lire Leiris. Autobiographie et langage*, «Epilogue», p. 4, transposition électronique, <http://www.autopacte.org>, 2004.

cohérente tous les fragments et aspects divers de ce moi sous la responsabilité du «je-ici-maintenant».

C'est ici que surgit le problème du marécage de l'enfance et de ses frontières et c'est sans doute sur cette question que Leiris et Malraux se séparent et même s'opposent.

Pour Malraux, l'enfance est précisément le lieu où il ne peut y avoir ni seuil, ni passage, ni épreuves. C'est donc aussi le lieu où l'on ne trouve nul appui pour regarder en arrière ou, plus généralement, pour «transformer une expérience en conscience». Il n'y a ni fin ni (re)commencement possibles dans l'enfance; elle est précisément ce lieu où le désir de passage à un autre âge ou à un autre «moi» (celui d'une «grande personne») est perpétuellement *déçu*, l'illusion illimitée des rêveries se substituant aux vraies transformations de soi. Les propos que Malraux prête à l'un de ses personnages des *Noyers de l'Altenburg* éclairent le début des *Antimémoires*:

La vie... Tant que t'es jeune, tu crois qu'y a des grandes personnes. Alors t'attends. Puis après tu commences à vieillir. Tu t'aperçois que c'est pas vrai. Y a pas de grandes personnes. Y a jamais de grandes personnes... Jamais! (*Les Noyers de l'Altenburg*, Pléiade, t.2, p. 714).

Pour Malraux, il n'y a pas à chercher dans l'enfance le moment où l'on a pénétré dans les marches de l'âge adulte (de même qu'il n'y a pas à voir dans les arts dits primitifs ou dans l'art des cavernes, les ébauches de l'art véritable). Il n'y a pas non plus de compromis à passer avec l'enfance (à composer avec elle, à la séduire), il faut rompre avec elle, c'est-à-dire à rompre avec soi-même. Seule une telle rupture peut instaurer un présent d'énonciation sous l'angle duquel la vie pourra se dessiner (comme se dessinera l'œuvre pour l'artiste³). L'enfance, c'est la vie tout entière mais désœuvrée, réduite à l'état de nature, la vie que l'on ne peut pas écrire. Sartre enfant, écrivain, ne peut que s'enfermer dans d'illusoires reflets de lui-même; son autobiographie, loin d'être une conception de sa vie, est presque tout entière dans ce constat amer.

Lorsque Malraux, au début des *Antimémoires*, remarque que «presque tous les écrivains» qu'il connaît «aiment leur enfance» alors qu'il affirme «détester» la sienne, il leur reproche de chercher ainsi à «s'accommoder» de la vie. Plus précisément, il paraît leur reprocher d'avoir désiré ainsi «se créer» eux-mêmes,

3. sur ce point, cf. notre *André Malraux*, Le Livre de Poche, 2001, p. 7-10).

en mettant l'accent sur la tournure réfléchie. On ne peut créer qu'autre chose que soi-même, ce qui s'appelle, en général, une œuvre. Orienter son autobiographie vers la réappropriation de son enfance (comme l'ont fait Gide, ou Sartre), c'est vraiment céder au fantasme d'auto-engendrement, c'est croire, pour reprendre la problématique suggérée par Lejeune, qu'on peut être le biographe de soi-même. On peut penser à Foucault qui, dans son *Histoire de la folie à l'âge classique*, définit la folie comme « une absence d'œuvre ».

Qu'en est-il de Leiris ?

Au propos du personnage des *Noyers de l'Altenburg* semblent faire écho les lignes de *L'Âge d'homme* où Leiris évoque :

[...] cette progressive dégénérescence en quoi pourrait selon moi se traduire, pour une très large part, le passage de la jeunesse à l'âge mûr [...] (AH, 27).

On ne passe jamais de l'enfance à l'état adulte, on vieillit seulement, par l'effet de la nature en nous. D'un autre côté, pourtant, Leiris semble bien être de ceux qui ont cherché à devenir eux-mêmes, à rassembler une image cohérente de leur vie, dans une tentative de réappropriation de leur enfance. Comme on l'a souvent remarqué, Leiris, dans *L'Âge d'homme* (mais ce serait vrai aussi dans *La Règle du jeu*), recense les « premières fois » (découvertes : du théâtre, de l'opéra, des mythes de la castration ; révélations, prises de conscience, expériences fondatrices : première érection, dépucelage, blessures, etc.). Il explore son enfance pour y retrouver ces seuils, ces moments particuliers et privilégiés où sa personnalité aurait commencé à se former. Jamais, pourtant, ne s'affirme le sentiment d'être devenu autre (c'est-à-dire lui-même) après avoir franchi un seuil ou surmonté une épreuve. Comme nous l'avons déjà dit, le passage à « l'âge d'homme » reste plongé dans l'incertitude.

En fait, dans *L'Âge d'homme*, toutes les « premières fois » se présentent sur le modèle de la découverte de la couleur « méli-mélo » évoquée dans la partie que Leiris appelle justement : « Métaphysique de mon enfance. »

La case correspondant à la couleur « méli-mélo » (la première en haut et à gauche) était couverte d'un ton indéci, olivâtre ou violacé. [...] / Je m'inquiétais beaucoup de savoir si j'avais, oui ou non, dépassé l'âge du « méli-mélo ». J'interrogeais souvent mes frères à ce sujet ; pour me faire enrager ils me disaient bien entendu que non et j'étais à chaque fois affreusement mortifié. Je

n'aspirais pas aux stades les plus élevés; à proprement parler ils se fondaient avec la nuit des temps et je n'avais même aucune idée que l'un d'entre eux [...] pût figurer une apogée. Simplement, j'étais anxieux de passer de la phase « méli-mélo » à celle qui était représentée dans la case suivante, celle qui portait/la couleur rose ou de l'adolescence [...] (AH, 30-31).

Avec cette image et celles qui lui succèdent (ces dernières réunies dans un seul et même ensemble), l'enfant découvre à la fois le seuil auquel il lui faut parvenir, pour le franchir, et l'angoisse (qui confine au désespoir) de ne jamais pouvoir passer ce seuil. Le lecteur de *L'Âge d'homme* va constater ensuite que toutes les « premières fois » font, comme l'image « méli-mélo », signe vers un nouvel être, un autre « moi », mais que jamais le seuil ainsi signalé et vers lequel le sujet doit s'orienter pour changer (devenir adulte, mûr, viril, etc.) n'est franchi ni même atteint. Et lorsque, par exception, il paraît l'être, le nouvel état est immédiatement dénoncé comme une illusion, un semblant de réalité – c'est le cas du « mystère de Noël » (AH, p. 34).

L'exemple le plus clair est aussi le cas crucial: celui de l'entrée dans la sexualité dite adulte (en d'autres termes: de l'initiation amoureuse). C'est aux spectacles du théâtre et de l'Opéra vus dans son enfance que Leiris dit devoir son idée de l'amour et de la sexualité; ce sont leurs scènes qui lui indiquent la voie à suivre et le seuil à franchir:

Une grande partie de mon enfance s'est déroulée sous le signe de spectacles, opéras ou drames lyriques que m'emmenaient voir mes parents [...]. (AH, 42. Je souligne.)

Mais, précisément, sous ce signe-là, le passage de la fiction à la réalité n'aura jamais lieu et Leiris restera enfermé dans l'imaginaire de son enfance – comme tout un chacun, peut-être – mais avec la conviction supplémentaire, chez lui, que cet imaginaire lui barre la route – non pas de l'œuvre d'art, comme chez Malraux – mais de la réalité, de la vraie sexualité de la vraie vie. Comme avec l'image « méli-mélo », il a découvert à la fois le seuil et le désespoir de pouvoir le franchir pour passer à « l'âge d'homme ».

[...] je voyais tout comme au théâtre, à la lueur des spectacles qu'on me menait voir; toutes choses m'apparaissant sous un angle tragique, de cette lumière sanglante fut à tel point coloré ce qui germa dans mon cœur et ma tête à ce moment, que même encore maintenant il ne m'est pas possible d'aimer une femme sans me demander, par exemple, dans quel drame je serais capable

de me lancer pour elle, quel supplice je pourrais endurer [...] – question à laquelle je me réponds toujours avec une conscience si précise de ma terreur à l'endroit de la souffrance physique, que je puis jamais m'en tirer qu'écrasé par la honte, sentant tout mon être pourri par cette incurable lâcheté. (AH, 49. Je souligne.)

Que cet ancrage dans une enfance où la fiction tient lieu de vie interdise aussi à Leiris de trouver le point d'énonciation nécessaire à l'écriture de sa vie, cela est clairement formulé quelques pages plus haut :

[...] c'est peut-être à l'impression que me firent ces spectacles qu'est due cette habitude que j'ai toujours de procéder par allusions, par métaphores ou de me comporter comme si j'étais sur un théâtre (AH, 42).

L'écriture qui prétend dire la vie dans toute sa vérité ne pourra jamais se déployer pleinement car le seuil de sortie des fictions enfantines n'a jamais été franchi. L'exergue de ce chapitre I nous le rappelle : Faust ne rejoindra jamais Marguerite ; celle qu'il aperçoit n'est qu'« une figure magique, sans vie, une idole », dont le regard fixe « engourdit le sang de l'homme et le change presque en pierre », lui barrant la route de la vie (AH, 41). L'enfance, avec ses sortilèges, est une malédiction qui empêche Leiris à la fois de vivre et d'écrire sa vie.

Comme autre exemple d'une « première fois » qui signale et barre à la fois le chemin de la transformation de soi on peut citer le contact avec un nouveau né, la fille de sa sœur, qui provoque le dégoût d'engendrer. Là encore, le signe est retourné dans la direction inverse de celle qu'il est censé indiquer, vers la stérilité de l'enfance (les enfants, au moins, n'ont pas d'enfants), et non vers la procréation. Là encore, Leiris insiste sur la continuité entre son enfance et son âge d'homme :

[...] je ressentais une grande tristesse et un malaise – angoisse qui, depuis, n'a fait que s'accroître. / Adulte, je n'ai jamais pu supporter l'idée d'avoir un enfant [...] (AH, 26).

L'impossibilité de faire de ces « premières fois » de véritables seuils efficaces de passage d'un état à un autre se lit aussi, moins, peut-être, dans le désordre chronologique de leur présentation que dans l'incertitude dans laquelle est, presque toujours, plongée leur datation.

L'ordre chronologique est, en effet, *grosso modo*, respecté dans *L'Âge d'homme* : le lecteur est conduit de la petite enfance jusqu'à l'adolescence et la fin du livre, centrée sur l'aventure

amoureuse qui a marqué cette adolescence (la liaison avec «Kay»), est un récit suivi. Cette pente chronologique souvent perturbée cependant montre bien que, malgré les efforts du narrateur, le foyer énonciatif nouveau – celui qui ne se définit pas par sa simple situation entre passé et avenir –, ne parvient pas à s'établir. À l'ordre chronologique perturbé ne se substitue en effet aucun autre ordre perceptible. Leiris renonce à donner à son texte la cohérence de ce qui eût été, au sens fort, une œuvre : il se contente, dans «De la littérature considérée comme une tauromachie», de parler de «photo-montage» ou de «collage surréaliste» – notions qui, l'une comme l'autre, se sont définies par opposition à la notion traditionnelles d'œuvre.

Mais ce qui nous semble plus important pour notre propos, c'est que toutes ces «premières fois», ou presque, sont entourées d'une relative incertitude, comme méthodiquement estompées dans une sorte de brouillage temporel. On pourrait multiplier les citations :

Quand ma sœur accoucha d'une fille, j'avais *quelque chose comme* neuf ans... (AH, 26)

Il m'est *impossible de découvrir à partir de quel moment* j'ai eu connaissance de la mort... (AH, 28)

[...] cette première notion de l'infini, acquise *vers l'âge de dix ans* (?), [...] / [...] *Un peu plus tard*, [...] j'eus de l'âme la représentation suivante [...] (AH, 35)

Agé de *six ou sept ans* [la première érection]... (AH, 37)

Bien avant d'être en âge d'aller au théâtre... (AH, 43. L'âge du théâtre n'est pas précisé.)

En 1927, [...] / Dans un passé *plus lointain*, [...] / En remontant *très haut* dans mon passé, jusqu'à *deux ou trois ans avant* que j'eusse atteint l'âge de raison [...] (AH, 57-58. Il va sans dire que cette atteinte de «l'âge de raison» n'est aucunement datée...)

Etc.

Le lecteur se trouve ainsi plongé dans une chronologie à la fois désordonnée et approximative, où les jalons renvoient souvent à d'autres jalons dont la situation précise reste inconnue. Leiris ne pouvait plus clairement donner l'impression de la désorientation radicale de l'enfance où manquent les points d'appui qui permettraient d'en sortir ou, seulement, de progresser. Ces «premières fois» se trouvent ainsi systématiquement dépouillées du rôle qu'on pourrait s'attendre à leur voir jouer dans la vie de Leiris.

Ces « premières fois » qui n'en sont pas, cette impossibilité de trouver de vrais *points de départ*, les appuis indispensables qui permettraient de commencer à vivre aussi bien que de commencer à écrire font irrésistiblement penser à Samuel Beckett et à son univers tant romanesque que théâtral où rien ne commence parce que rien ne peut finir et où rien ne finit parce que rien n'a pu commencer. À l'angoisse de commencer à vivre répond évidemment une angoisse de la mort, qui, comme l'ont bien vu un critique comme Blanchot ou un philosophe comme Clément Rosset, n'est pas la peur de mourir, mais la peur de ne pas parvenir à mourir vraiment.

Deux remarques, à ce sujet, chez Leiris.

L'écriture de son autobiographie « de confession » et le rapport particulier qu'elle suppose avec le lecteur sont mis en abyme dans le livre, au chapitre VII (« Amours d'Holopherne ») :

Tous mes amis le savent : je suis un spécialiste, un maniaque de la confession ; or, ce qui me pousse – surtout avec les femmes – aux confidences, c'est la timidité. (AH, 155)

Et Leiris explique ensuite que c'est « faute d'un autre sujet » qu'il se met à parler de lui-même

d'une manière angoissée, appuyant longuement sur cette sensation de solitude, de séparation d'avec le monde extérieur, et finissant par ignorer si cette tragédie par moi décrite correspond à la réalité permanente de ce que je suis ou n'est qu'expression imagée de cette angoisse momentanée que je subis sitôt entré en contact avec un être humain et mis, en quelque manière, en demeure de parler. (AH, 155-156)

Le commencement de la confession (c'est-à-dire du texte de *L'Âge d'homme*, rangé par Leiris dans la « littérature de confession », dans « De la littérature considérée comme une tauromachie ») ne relève donc pas d'une décision délibérée (contrairement à ce qu'on peut lire dans le *Journal* de Leiris), mais d'une « mise en demeure de parler » et de l'angoisse de n'avoir rien à dire. C'est involontairement que nous sommes entrés dans la vie, c'est sans le savoir que nous avons commencé à vivre (cf. AH, 182-183), et l'écriture de notre vie devrait nous permettre de rattraper ce manque en embrassant notre vie comme une totalité, en la concevant (dans tous les sens du terme). Mais ce désir de ré-appropriation chez Leiris, se heurte à l'angoisse du commencement et c'est seulement par une « mise

en demeure» non désirée et dans une sorte de précipitation et d'affolement que l'écriture de la vie peut advenir. Comment une écriture ainsi poussée en avant dans l'urgence et la nécessité pourrait-elle s'arrêter et se retourner pour ménager l'espace indispensable à une construction ? La naissance de la parole ne parvient qu'à répéter la naissance naturelle, comme réponse à une « mise en demeure ». L'écriture est aussi impuissante que la vie à se concevoir elle-même, elle est marquée par le même manque ; elle parvient tout juste à mimer l'angoisse de vivre, pas à la dominer.

C'est là un point commun avec Malraux qui présente ses souvenirs – l'équivalent chez lui de la confession – comme s'ils étaient appelés en lui par une nécessité étrangère à sa volonté. Comme nous l'avons vu plus haut, à la question : « Pourquoi me souvenir ? », l'auteur des *Antimémoires* ne répond pas par une déclaration d'intentions mais par un constat : « Parce que j'ai rencontré maintes fois [...] l'énigme de la vie... » (A, 6). Ce que sa mémoire lui fait retrouver est sans doute « le livret d'une musique inconnue » (A, 6), mais la musique elle-même, c'est-à-dire ce qui aurait pu être l'architecture, le facteur de cohérence de la vie retrouvée, reste absente, tout comme chez Leiris.

Chez Malraux, cependant, la poussée de la mémoire – et dans le cas de Malraux, il vaudrait mieux parler de « dérive » plutôt que de poussée – n'est plus, comme chez Leiris, la répétition de la poussée de la vie. C'est une dérive qui joue, en fait, contre la dérive à laquelle l'enfance est livrée, emportée qu'elle est dans son imaginaire fait de possibles indéfiniment malléables et inconsistants. La mémoire de l'auteur des *Antimémoires* ne risque pas de retrouver les fantasmes de l'enfance (ce qui serait, pour Malraux, la pire des angoisses, celle dont il fait tout pour se protéger car c'est l'angoisse de la folie, comme le suggère Michel Foucault), ni le « moi » qu'ils ont habité. C'est la dérive à laquelle peut s'abandonner celui qui a rompu avec son enfance et qui ne trouve plus sa vie en lui-même et dans sa « comédie » (A, 9), mais dans quelque chose comme une œuvre, qu'il soit devenu artiste ou qu'il ait seulement été arraché à lui-même par l'action ou l'histoire.

L'erreur de Leiris, aux yeux de Malraux, serait peut-être d'avoir cru pouvoir atteindre « l'âge d'homme », et d'avoir attendu ce moment – inaccessible, en fait – pour pouvoir écrire sa vie, alors qu'il aurait dû rompre avec son enfance en acceptant d'être *métamorphosé* par l'histoire (et l'occasion manquée de cette métamorphose aura peut-être été l'aventure africaine).

Leiris, au fond, ne pouvait que retrouver l'imaginaire de son enfance. Quel que soit le mode de son effort de ré-appropriation (le langage, diront certains, surtout à partir de *La Règle du jeu*), il aura le goût de l'échec.

On sait l'importance pour Malraux de cette notion de *métamorphose*, dont nous venons de parler.

Malraux veut croire à la métamorphose. Son personnage de Clappique, qui, tout droit sorti de *La Condition humaine*, réapparaît dans les *Antimémoires*, en fait une façon de refuser l'épreuve de la mort comme celle de la naissance, en un mot l'ordre de la Nature. Mais, en dehors des personnages de roman, seules les œuvres d'art se métamorphosent, non les êtres humains. C'est pourquoi Malraux n'accepte de se reconnaître que dans ce qui, au cours de sa vie, aura été un arrachement à lui-même aussi fort que celui que connaît l'artiste dans son œuvre. Il refuse de s'intéresser à sa genèse d'individu et de partir à la recherche des secrets d'enfance qui, aux yeux, de beaucoup d'autobiographes, sont pris comme une sorte de compensation au mystère de leur naissance. Il parlera donc de ses quelques rencontres avec l'Histoire et avec des «hommes de l'Histoire»: Nehru, De Gaulle, Mao... Ainsi, son autobiographie sera une anti-biographie, une écriture placée sous le signe non de l'échec, comme celle de Leiris, mais du refus de qu'il appelle le destin et qu'on pourrait aussi bien appeler la Nature.

Ce qui nous a guidé dans cette étude (approximativement) comparative de *L'Âge d'homme* et des *Antimémoires*, c'est l'idée que ces deux livres ont participé, l'un comme l'autre, à une transformation profonde du genre autobiographique (comme le souligne Lejeune, mais à propos du seul Leiris...). On lit souvent que les causes profondes de ce renouvellement doivent être cherchées dans le bouleversement de notre conception du sujet (du «je-moi») induit par la psychanalyse et l'ethnologie. C'est peu contestable – et l'on peut rappeler, à cette occasion, que Malraux s'étend longuement, dans l'*incipit* des *Antimémoires*, sur le défi lancé par la psychanalyse aux genres traditionnels des Mémoires et des confessions. Mais il nous a semblé que les parentés profondes qui unissent des œuvres comme celle de Leiris, de Malraux ou de Beckett (pour ne citer que trois écrivains du XX^e siècle parmi les plus dissemblables *a priori*), pouvaient s'apercevoir dans des angoisses que l'on peut, globalement, rattacher à l'individualisme contemporain. Désirer s'approprier son être individuel, c'est, en effet, oser désirer se soustraire à l'ordre de la Nature qui règle notre entrée

et notre sortie de la scène du monde. Les questions: «Suis-je né?», «Vais-je vraiment mourir?» sont de celles que l'écriture a prises en charge. On ne croit plus, en effet, que l'écriture puisse représenter la vie en une image fidèle. Sa fonction est de faire advenir, *mais aussi de faire disparaître* (on l'oublie trop souvent et Blanchot est l'un des rares à avoir affronté la question), l'être de langage par lequel nous avons remplacé l'être de la Nature. «Le langage, disait Barthes, cette nature de l'homme moderne.» Commencer et finir, naître et mourir, est devenu, pour Leiris, un problème d'écriture de soi; Malraux le déplacera en proposant de se délivrer de soi-même pour se confier aux métamorphoses du monde.



Lydie Parisse

JEAN TARDIEU :
PARADOXES DE LA PRÉFACE
À LA SECONDE ÉDITION DU
PROFESSEUR FROEPPEL

Il faudrait d'abord souligner à quel point la préface à la seconde édition du Professeur Froeppel est à la fois un genre d'écriture et un mode relationnel caractéristique de l'œuvre de Jean Tardieu, préfacier de sa propre œuvre, et qui multiplie partout les avant-propos, les préfaces, les introductions, les préambules, les notes d'entrée en matière, se dédoublant en lecteur virtuel de sa propre œuvre, tout en instaurant un intermédiaire entre ses textes et leurs lecteurs. Ce qui est frappant dans la préface à la seconde édition du Professeur Froeppel, c'est qu'elle s'assortit, 29 ans après la première édition du recueil, d'une réécriture intégrale des textes qu'elle est censée préfacier, et dont elle souligne, par la mise en relief qu'elle implique, le nécessaire inachèvement, tout en affirmant la nécessité de cet inachèvement. Tardieu, dans cette préface, nous fournit en effet, à travers un raccourci saisissant où il se met en scène en commentateur de ses textes, une clé de lecture pour lire, rétrospectivement, toute son œuvre. Si la figure imposée est celle du double langage et du double jeu, nous n'en sommes pas dupes, et le personnage du professeur Froeppel, qui hante un certain nombre de textes de Tardieu hors des limites strictes

Lydie Parisse, université de Toulouse-Le Mirail.

imposées par le titre éponyme, prend en charge, sur le mode ironique, les interrogations fondamentales de l'écrivain. Nous verrons d'abord en quoi cette préface est parodique, en quoi elle inaugure un double mode de lecture, proposant les clés d'une relecture de l'œuvre, enfin, quelle forme de folie elle prétend exposer et défendre.

Parodie des préfaces et des préfaciers

Cette préface est parodique à plus d'un titre : parce qu'elle tente d'établir, sur le mode de la dérision, l'unité d'une œuvre marquée par l'éparpillement et qui dépasse les limites strictes du recueil qu'elle se propose d'introduire ; parce qu'elle met en scène un discours de préfacier, discours savant qui vise à produire de la continuité et qui n'est autre que celui de Tardieu se dédoublant en figure de lecteur averti, ou de critique. Enfin, cette préface est autoparodique, parce qu'elle offre, à travers le personnage du Professeur Froeppel, la figure d'un écrivain succombant à ses démons et mis à distance par le jeu du préfacier.

Tout d'abord, ce texte apparaît comme une préface à une non-œuvre, placée sous le signe de la discontinuité, de l'inachèvement et de l'éparpillement. Le premier *Professeur Froeppel* (publié en 1951) apparaissait comme une collection de textes pseudo-autobiographiques et de témoignages de disciples, assemblés sous formes de notes et finissant par constituer une sorte de pastiche d'hagiographie. On pouvait y lire les dernières notes du professeur, le récit de sa guérison et de sa mort, ses œuvres posthumes et son tombeau, l'ensemble placé sous le signe d'un pathétique et d'une solennité burlesques, comme l'indiquaient les titres :

Dernières notes du journal intime
 Le Professeur Froeppel guéri et sauvé
 Mort héroïque du Professeur Froeppel
 Œuvres posthumes du Professeur Froeppel
 Tombeau du Professeur Froeppel
 Petits problèmes et travaux pratiques

Alors que cette première édition tournait en dérision la posture de l'écrivain inspiré et des rapports avec son public, la seconde édition – celle de 1978 – recentre ses préoccupations, non plus sur la posture de l'écrivain, mais sur la forme. De figure de l'extériorité, le Professeur Froeppel devient une figure

de l'intériorité, celle du processus créateur s'observant en train de s'inscrire dans des formes et des genres variés car toujours insatisfaisants, toujours accidentels par rapport à l'absolu que le personnage se propose d'atteindre. Le recueil apparaît comme un ensemble de variations sur un thème – celui du génie – en jouant avec diverses formes de discours : celui de la poésie, de la pédagogie, des arts plastiques, comme l'illustrent les titres :

La Comédie du langage: 2 comédies: Un mot pour un autre. De quoi s'agit-il?
 Prose et poésie
 Œuvres pédagogiques
 L'œuvre plastique du Professeur Froeppel

Ce changement de regard sur le recueil, qui ajoute d'autres textes aux fragments antérieurs, opère un déplacement de la mise en scène de la figure de l'écrivain vers une mise en scène de son langage, prioritairement théâtral, puisque le recueil s'ouvre sur deux comédies.

C'est ainsi que la préface à la seconde édition du *Professeur Froeppel* apparaît comme une tentative pour rétablir un discours d'autorité et une unité factice à l'intérieur d'un ensemble de textes qui s'organisent en une combinatoire échappant aux limites strictes d'un recueil. Non seulement, l'œuvre intitulée *Professeur Froeppel* est double, mais en plus, ce personnage inventé se promène hors des limites infligées par son ouvrage éponyme. On le trouve par exemple dans le *Théâtre de chambre*, dans la pièce intitulée *Ce que parler veut dire*, qui porte pour titre une réplique de Mme Poutre dans *De quoi s'agit-il ?*, pièce appartenant à la seconde version du *Professeur Froeppel*¹.

Cette préface apparaît donc comme la préface à une non-œuvre – réécrite, inachevée, en chantier – et en même temps comme une post-face à un pré-texte – la notion d'avant et d'après devenant caduque puisque d'autres textes sont disséminés ailleurs que dans l'ouvrage censé être préfacé. La préface est là pour produire de l'unité, nous inviter à la relecture d'une œuvre inscrite dans la durée et dont les débuts remontent à l'après-guerre, ainsi qu'à un décloisonnement de notre approche – décloisonnement des genres, des époques.

1. *Ce que parler veut dire* présente un cours du Professeur Froeppel devant ses étudiants. Dans *De quoi s'agit-il ?* Madame Poutre dit: «Je ne suis pas plus bête qu'une autre, va! Je sais ce que parler veut dire!» (*Œuvres de Jean Tardieu, op. cit.*, p. 1203.

En effet, loin d'établir une rupture entre les deux versions du *Professeur Froeppel*, cette préface à une œuvre «*revue et corrigée*» invite à une lecture paradoxale: elle est chargée de produire du continu à l'intérieur du discontinu, du réel dans le fictif, de la clarté dans l'ambiguïté, du mystère dans la limpidité, de la profondeur dans la frivolité et de la légèreté dans le sérieux. Elle institue un espace de jeu, une dynamique paradoxale faite de voilements et de dévoilements, de masques et de vérité, bref elle met en perspective le principe de l'union des contraires si cher à Jean Tardieu.

Plusieurs clés apparaissent nettement: tout d'abord, malgré le déplacement apparent de perspective, la figure de l'écrivain reste au centre de cette rêverie burlesque, puisque le nom du Professeur, précédemment sous-titre du recueil *Un mot pour un autre*, est devenu le titre principal de l'ouvrage, et parce que la préface exhibe comme une curiosité, comme un monstre de foire, une figure d'écrivain impossible, celle du «*précurseur absolu*²». Or, la structure du double-registre autorisée par la mise à distance parodique – parodie de préface, mais aussi parodie des discours savants des préfaciers – révèle, par divers jeux de masques, non pas une identification de l'auteur et de son personnage, mais un art du détour pour dire l'obsession intime. C'est par le procédé indirect, celui que Roland Barthes évoque dans une autre préface, celle des *Essais critiques*³, que l'écrivain se dit de manière biaisée, tout comme c'est dans les digressions, dans les parenthèses que l'on parvient chez lui au noyau le plus intime de l'œuvre. Comme le Monsieur Teste de Valéry, comme le Plume de Michaux, le Professeur Froeppel apparaît comme un avatar de la figure de l'écrivain Tardieu⁴. Si l'auteur, singeant les préfaciers, singeant le public averti des disciples de son personnage, revendique la paternité de sa préface, c'est qu'il a abandonné toutes les identités d'emprunt des avant-propos et notes d'introduction aux textes de la première version pour ne plus mettre en scène qu'une adhésion à son personnage, mais sans l'ambiguïté du «*je*» autobiographique: une relation de sympathie mais distanciée, impersonnelle propre au commen-

2. *Le Professeur Froeppel*, 1978. Préface à la seconde édition, *op. cit.*, p. 1195.

3. Roland Barthes, Préface aux *Essais critiques*, Paris, Seuil, Points, 1964, p. 15.

4. Dans «*Images de Monsieur Teste*», Tardieu présente l'invention du double, ici le personnage de Monsieur Teste, comme une manière d'accéder à l'Un sous «*le Multiple*», à la permanence derrière l'impermanence, *op. cit.*, 1173.

tateur. Cette posture de lecteur averti, de critique érudit, est ici parodique car elle se moque des gardiens du temple littéraire et des poncifs du poète génial ainsi que de la fétichisation de la littérature.

C'est pourquoi, chez le Professeur Froeppel la littérature sera instrumentalisée, rendue à la simple fonction d'un terrain d'expérimentation concrète soumise à une recherche plus vaste. Il y a le refus d'une posture de l'écrivain chez Tardieu, mais cette anti-posture est elle-même une posture, parce qu'elle prend place dans la distance propre au jeu théâtral. Cette distance peut être appelée « *ambiguïté* », comme le souligne la courte épigraphe de la première version du *Professeur Froeppel* :

L'ambiguïté est partout: dans l'apparence futile, mais ce qu'il y a de plus frivole peut être le masque du sérieux. Maurice Blanchot⁵.

Cette ambiguïté instaure un double registre dans le discours, et la nécessité d'une médiation: médiation entre l'écrivain et son public, entre l'acte créateur et l'œuvre achevée, entre l'écrivain et le langage, entre le particulier et l'universel, entre l'un et l'autre. Cet ouvrage met en scène une parole indirecte, qui a besoin de passer par le comique pour aborder des interrogations sérieuses, besoin d'inventer une figure d'écrivain-chercheur génial pour inventer une autre figure du lecteur, mais aussi une autre image de la littérature.

Ce qui frappe, dans la préface à la seconde édition du *Professeur Froeppel*, c'est que la parodie est un moyen indirect d'affirmer les motifs qui parcourent la totalité de l'œuvre et appartiennent à la recherche de toute une vie.

Un raccourci pour lire l'œuvre

La préface à la seconde édition du *Professeur Froeppel* agit comme un raccourci parce qu'elle résume en quelques mots la quête qui préside au geste d'écrire, lui donne sa cohérence et son unité. Si l'écriture de Tardieu est vouée à la fragmentation, à la répétition, c'est qu'elle gravite autour d'un noyau, d'un centre. Traduire l'Unité du Multiple, tel semble bien être le tour de force d'un texte surprenant qui, au-delà de l'intention paro-

5. Première version du *Professeur Froeppel*, dans *Un mot pour un autre*, op. cit., p. 373.

dique, agit comme un inventaire précis des hantises présentes dans toute l'œuvre, et qui s'exprime sans détours dans les ouvrages de poésie.

En feignant d'embrasser le point de vue de tout le monde, Tardieu affirme résolument un point de vue singulier qui est celui de son double dont les dates de l'œuvre coïncident exactement avec la sienne et dont il avoue plus loin – dans *Poésie usuelle* – être le «disciple» et le plagiaire :

À cette occasion, il nous importe, une fois de plus, de restituer à son véritable auteur l'un de ces textes : «Le commissaire-priseur», faussement attribué au même disciple (décidément un récidiviste du plagiat), j'ai nommé le poète Jean Tardieu⁶.

Tardieu assume donc pleinement son identification avec une autre figure de lui-même chargée de le représenter partiellement en tant que «poète», c'est-à-dire qu'au sens large, il est chargé d'illustrer sa démarche créatrice, ou la pensée – le «contenu» des «idées» – qui préside au mouvement de l'écriture. Or, cette pensée est une pensée de rupture qui vise à l'intemporalité et à l'universalité :

Quant au contenu même de ses idées, il est manifestement étranger aux divers courants de la philologie moderne. Que ce soit son fameux «retour au balbutiement primitif des sociétés», ses observations courageuses sur la fréquence croissante des monosyllabes onomatopéiques et des mots à répétition bêtiante dans l'argot secret des familles, l'utilisation systématique de la Faute de Frappe, la langue Moi (la seule qui soit intégrale et irréductible) ou encore la Signification Universelle (chaque être, chaque objet de ce monde étant à la fois son Existence et son Signe), toutes ces découvertes prodigieuses se situent à l'écart des mouvements philosophiques et linguistiques de notre temps : phénoménologie, existentialisme, structuralisme, sémantique, sémiologie, stylistique nouvelle, grammaire générative, etc.⁷

Cette préface opère un déplacement qui oblige à une relecture de l'œuvre au-delà du phénomène de production littéraire, puisque le Professeur Froeppel se situe dans la lignée des «penseurs» et des «chercheurs» (p. 1195). Tout se passe comme si la figure extravagante du Professeur agissait comme ciment de l'œuvre passée, présente et à venir, en affirmant un dépla-

6. *Poésie usuelle*, op. cit., p. 1210.

7. *Le Professeur Froeppel*, préface de la seconde édition, *Œuvres de Jean Tardieu*, op. cit., p. 1195-1196.

cement – ou une soumission – de la littérature vers les sphères de la connaissance, une contestation de la fragmentation des savoirs, et le désir d'être relié à une sphère du savoir qui ne puisse être ni dépassée ni nouvelle, puisqu'elle serait indémodable, valable pour tous les humains de tous les temps: c'est ce qu'exprime avec force le contenu de la parenthèse centrale sur «la Signification Universelle (chaque être, chaque objet de ce monde étant à la fois son Existence et son Signe)».

L'effet de raccourci provoque chez le lecteur un sentiment d'incohérence, par la densité du contenu, par l'absence de lien apparent avec la frivolité des textes qui suivent, par la sortie brutale hors du champ littéraire, puisqu'il s'agit de revendiquer une expérience de béatitude hors des mots, de désigner un espace au-dehors qui représente le centre et la justification de l'écriture. Tardieu est de ces écrivains qui ne peuvent poursuivre leur œuvre qu'en poursuivant «autre chose», selon la contradiction ainsi formulée par Blanchot:

Tout se passe comme si l'écrivain – ou l'artiste – ne pouvait poursuivre l'accomplissement de son œuvre, sans se donner pour objet et pour alibi, la poursuite d'autre chose (c'est pourquoi sans doute il n'y a pas d'art pur). Pour exercer son art, il lui faut un biais par où échapper à l'art, un biais par lequel il se dissimule, ce qu'il est et ce qu'il fait – et la littérature est cette dissimulation⁸.

Cette «poursuite d'autre chose», c'est sans doute, chez Tardieu, et depuis les débuts de son œuvre, cette affirmation d'un lien nécessaire de l'expérience et de l'écriture caractéristique de l'originalité de sa démarche. Hanté par le mystère du monde et une autre dimension de l'être, il pratique une sorte de littérature expérimentale, à la fois témoignage et spéculation philosophique. C'est pourquoi, le projet annoncé par sa préface décrit autant une expérience de type «mystique», expérience de rupture radicale face aux représentations convenues du monde – qu'une démarche de recherche et de pensée. Le «poète», se reconnaissant dans le «penseur» et «chercheur», ne peut que comprendre le regard du fou.

8. Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1959, p. 126.

Le fou

Qu'est-ce au juste que la fameuse «*folie*» du Professeur Froeppel? Elle apparaît comme une donnée incontestable, autant dans la préface que dans la première édition, où le personnage est présenté comme un malade qui doit se faire soigner:

Le présent ouvrage rassemble tout ce que l'on sait actuellement du Professeur Froeppel: le journal de sa folie, le récit de sa mort, ses œuvres théâtrales, scientifiques, poétiques et pédagogiques connues, mais revues, corrigées et augmentées de nouveaux inédits⁹.

Mise à distance par l'invention du personnage et par l'humour, l'étiquette de «*folie*» est profondément ambiguë parce qu'elle présuppose de la part de Tardieu un double regard: celui des autres et le sien propre, la perception extérieure, sociale, et la perception intérieure, intime. Or, il va de soi que le professeur peut sembler ridicule pour le grand public, alors qu'au contraire, analysé du point de vue spécialisé, ce qui est décrit entre en correspondance avec un mode de discours et de pensée, celui des mystiques. Cet aspect de l'œuvre de Tardieu n'avait pas échappé à Albert Béguin qui lui écrit, au moment de la parution d'*Accents*:

Toute l'aventure intérieure qui vous traduisez est [...] admirablement perceptible. Je suis étonné de voir qu'elle suit pas à pas les démarches essentielles de l'expérience mystique¹⁰.

Or, cette expérience est d'abord de rupture. C'est pourquoi Le Professeur Froeppel apparaît comme un fou, et son œuvre éponyme comme un discours de la folie.

Une expérience de rupture: le discours de la folie

Le personnage de Madame Poutre, dans *La Comédie du langage*, est un personnage de niaise, qui se retrouve au tribunal pour témoigner d'une intrusion dans sa cuisine; nous compre-

9. *Le Professeur Froeppel*, 1978, *Préface à la seconde édition*, op. cit., p. 1195.

10. Lettre de Albert Béguin à Jean Tardieu, 18 août 1939, *Cœuvres de Tardieu*, op. cit., p. 130. Là où Béguin parle de la «*vibration des mots*», Virginia Woolf, dans une autre lettre au poète, se montre sensible au «*contenu subtil et inattendu*» des poèmes de Tardieu au langage «*toujours clair et souvent [...] d'une grande beauté*». Lettre de Virginia Woolf à Jean Tardieu, 13 décembre 1925, *Cœuvres de Tardieu*, op. cit., p. 44.

nons que le «il» mystérieux dont il est question désigne pour elle le soleil:

Madame Poutre: – Eh bien voilà. J'étais dans la cuisine, à ramasser des pommes de pins pour la soupe. On était en décembre. [...] Et tout par un coup, voilà qu'il est entré!

Le juge: – Par où?

Madame Poutre: – Par la fenêtre. Il est entré comme ça, brusquement. Il a fait le tour de la pièce. Il s'est posé tantôt sur une casserole de cuivre, tantôt sur une carafe et puis il est reparti comme il était venu¹¹!

Si ce rébus porte sur l'énigme de la troisième personne, il souligne sur le mode comique une expérience de dépaysement radical affectant le personnage dans son quotidien, et suscitant la possibilité d'un regard neuf, émerveillé, porté sur les choses les plus banales, les ustensiles de tous les jours.

Tardieu met en scène une double lecture possible de la scène, qui interroge un au-delà des mots, l'opacité du langage renvoyant à un des *leitmotiv* de l'œuvre: la description d'états de conscience modifiés, qui, surgissant par hasard, affectent momentanément l'individu dans son rapport au monde lointain et proche, et font naître en lui le sentiment d'être relié à ce que Tardieu nomme «*la Signification universelle*¹²».

Dans *Obscurité du jour*, qu'il dit avoir en partie écrit dans un état quasi-hypnotique¹³, Tardieu évoque le caractère troublant de l'objet et son mode paradoxal d'être au monde. L'objet quotidien révèle une face cachée du réel et manifeste «*l'étonnement d'être au monde*». Dans «*Autre nature morte: chaise et violon ou l'étonnement d'être au monde*», Tardieu écrit:

Alors l'opacité, la cécité du monde inerte nous frappent parce que l'objet (recevant la mobilité de la lumière sans y répondre par un geste) existe sans pouvoir se connaître, tandis qu'en même temps et par un jeu inverse, il est tout entier menacé par le non-être¹⁴.

11. *De quoi s'agit-il?*, dans *La Comédie du langage*, op. cit., p. 1203.

12. *Le Professeur Froeppel*, 1951, op. cit., p. 386. Préface à la seconde édition du *Professeur Froeppel*, 1978, op. cit., p. 1195.

13. La conjugaison du verbe être dans ces textes «*m'amène, comme sous une sorte d'hypnose, à dire des choses que peut-être je n'aurais pas dites directement*», écrit Tardieu à propos des textes d'*Obscurité du jour*. *Documents 1976-1984*, op. cit., p. 1295.

14. «*Autre nature morte: chaise et violon ou l'étonnement d'être au monde*», dans *Obscurité du jour*, op. cit., p. 1038. Dans *Les bouteilles fondantes*, il

Tardieu a souvent exprimé sa stupeur et son angoisse ou son émerveillement face à des expériences spontanées qu'il connaît depuis l'enfance, et qui relèvent d'états de conscience modifiés dont l'universalité est attestée dans toutes les cultures, et qui s'apparentent à ce que les spécialistes de la mystique nomment le « *phénomène mystique* » :

Le phénomène mystique [...] signifiera pour nous tout état intérieur qui, aux yeux de celui qui l'éprouve, apparaît comme un contact – non par le moyen des sens, mais immédiat, intuitif – ou comme une union avec plus grand que soi, qu'on l'appelle l'âme du monde, Dieu, l'absolu, ou de tout autre nom que l'on voudra¹⁵.

Tardieu parle de « *mysticisme laïc* » pour qualifier les « *états successifs* » – à la fois euphoriques et dépressifs – « *d'un même étonnement* » qui caractérise cette capacité de regard neuf porté sur le réel, il dit :

Ce sont les différents moments de ce que je me permettrai d'appeler un « *mysticisme laïc* », où les moments de sécheresse alternent avec les moments de grâce¹⁶.

La première édition du *Professeur Froeppel* décrit plusieurs états semblables, toujours extatiques, dont le troisième est mortel, puisque le professeur succombe à un retour à la réalité un peu trop brutal – son disciple le découvrant en extase le frappe violemment. Lors de la seconde extase, le personnage tombe à genoux, lors de la dernière, il gît à plat ventre au sol :

Le Professeur, insensible au froid, au vent, à la rosée, gisait à plat ventre sur la terre humide et, d'une voix infiniment douce, aux inflexions mélodieuses, comme on parle à un enfant malade, balbutiant les premiers rudiments de la langue universelle, apprenait d'un jeune bouleau pas plus haut qu'un rosier, le langage des arbres¹⁷!

décrit un état de conscience, intermédiaire entre le sommeil et la veille, qui permette de trouver de l'étrangeté aux choses les plus humbles – un vase, trois bouteilles. Il cherche une contemplation qui épuise l'objet pour aboutir à « une délectable transposition du réel ».

15. James H. Leuba, *Psychologie du mysticisme religieux*, traduction française Lucien Herr, Paris, Félix Alcan, 1925, p. 1.
16. Documents 1976-1984, p. 1295. La conjugaison du verbe être dans ces textes « m'amène, comme sous une sorte d'hypnose, à dire des choses que peut-être je n'aurais pas dites directement ».
17. *Le Professeur Froeppel*, 1951, *op. cit.*, p. 386.

Cette langue balbutiante rappelle le don de glossolalie¹⁸, qui fait partie de ces dons extraordinaires décrits dans les récits hagiographiques et les comptes-rendus d'expériences des mystiques et des visionnaires. Quant à la première extase du professeur, elle contient toutes les caractéristiques du phénomène mystique qui, toujours fortuit, unique, bouleversant, apparaît comme une expérience spontanée qui peut surgir chez tout individu non prédisposé par une ascèse ou une vocation quelconque, et indépendamment des questions d'appartenance culturelle ou religieuse. Cette expérience fondatrice de toute vocation mystique se manifeste par une modification de l'état de conscience que Michel Hulin décrit ainsi :

La soudaineté, le sentiment de dépaysement radical, la sensation d'être soustrait au cours normal du temps, enfin, la certitude intuitive d'être entré en contact avec un réel d'ordinaire caché, la joie surabondante, la sérénité, l'émerveillement¹⁹.

C'est précisément ce que décrit Tardieu dans la première extase du Professeur :

Il s'aperçut un jour, en effet, que cette entente secrète ne régnait pas seulement entre les êtres humains, mais s'étendait à la nature entière. Les signes, les avertissements, les mots de passe étaient partout : dans l'agitation des feuilles, dans la forme et les couleurs des nuages, dans une tache de soleil sur un mur, dans l'aboïement d'un chien, le claquement d'une porte, un pas qui s'éloigne, un cri d'enfant, une girouette qui grince, un train qui siffle, un caillou qui dégringole, un ruisseau qui bouillonne, une fleur qui tremble, la buée d'une haleine sur une vitre...

Cette découverte remplit l'âme du Professeur Froepfel d'une incommensurable fierté. Le jour où il en fut illuminé, il éprouva le besoin de se mettre à genoux, quoiqu'il eût depuis longtemps perdu la foi [...]

Ce jour-là, il entreprit de composer son plus important ouvrage ; le « Dictionnaire de la Signification universelle », celui-là même qui devait rendre son nom immortel²⁰.

-
18. La glossolalie (de *gloÿssê lalein*: parler en langue), expression créée à partir du langage néo-testamentaire pour désigner un parler extatique et incompréhensible en usage dans certains groupes chrétiens et surtout dans les mouvements charismatiques contemporains. Mais le « don des langues », ou glossolalie existe avant et en dehors de la chrétienté : dans le chamanisme, dans le paganisme antique (la Pythie de Delphes), dans le judaïsme.
19. Michel Hulin, *La Mystique sauvage. Aux antipodes de l'esprit*, Paris, PUF, Perspectives critiques, 1993, p. 133.
20. *Le Professeur Froepfel*, 1951, *op. cit.*, p. 384.

La tonalité de ce passage renvoie à une expérience et à un langage attestés chez les visionnaires et tout un courant d'écrivains des XIX^e et XX^e siècles. Si Tardieu aimait la littérature allemande et principalement Hölderlin, nombre de ses textes offrent des similitudes frappantes avec la *Lettre de Lord Chandos* de Hofmannsthal, dans laquelle le narrateur évoque la modification de son rapport au monde qui l'entoure, à travers des chocs sensibles répétés, au contact d'objets insignifiants du quotidien: « Un arrosoir, une herse à l'abandon dans un champ, un chien au soleil, un cimetière misérable, un infirme, une petite maison de paysan » (p. 45), « une créature sans valeur, un chien, un rat, un insecte, un pommier rabougri, un chemin de terre tortueux escaladant la colline, un caillou couvert de mousse » (p. 47), en résumé les « objets misérables et grossiers de la vie paysanne » (p. 49) deviennent ce qu'il nomme « le réceptacle de ses révélations » (p. 45)²¹. C'est bien d'abord d'une expérience de décloisonnement du regard qu'il s'agit, d'un rapport immédiat au monde, « *schrankenlos* » (sans bornes)²², c'est-à-dire non limité par les représentations habituelles, et qui génère à la fois dépaysement et stupeur.

L'expérience du Professeur Froeppel rappelle celle de Lord Chandos, et présente, même si le style diffère d'une époque à l'autre, le même souci d'une présentation rigoureuse des caractéristiques du phénomène mystique, et des conséquences émotionnelles et intellectuelles qu'il induit chez le sujet-écrivain, qui, à partir de là, repense son rapport non seulement au monde, mais au langage et à la création littéraire, et embrasse une démarche particulière.

Une démarche de pensée: l'éloge de la folie

La préface à la seconde édition du *Professeur Froeppel* résume une sorte de discours de la folie parce qu'elle donne la parole à un personnage qui vit des expériences de rupture qui l'apparentent, sur le mode parodique, au modèle mystique. En même temps, elle produit un effet de raccourci en résumant une démarche de recherche et de pensée, celle de Tardieu exprimant

-
21. Hugo von Hofmannsthal, *Une lettre*, traduction de Jean-Claude Schneider, p. 37-52, dans *Lettre de Lord Chandos et autres textes*, Paris, Poésie/Gallimard, 1992, respectivement, p. 45, 47, 49, 45.
 22. Hugo von Hofmannsthal, *Der Brief des Lord Chandos*, *Schriften zur Literatur, Kunst und Geschichte*, Stuttgart, Reclam, 2000, p. 58.

ici ses obsessions: le sentiment des limites de l'incarnation²³, de la solidarité du vivant et de la remise en cause du consensus qui fonde nos représentations du réel²⁴, et surtout ce sentiment d'une inadéquation fondamentale du langage²⁵. La « folie » est alors un autre usage du langage, une façon d'entrer dans une sorte de pensée sans pensée qui met en échec la logique discursive.

« Le mensonge est la réalité suprême des langages admis », écrivait Tardieu dans la première édition du *Professeur Froeppel*²⁶.

Les textes de *Poésie usuelle* interrogent les dessous du langage, opèrent un renversement comique du trivial et du sublime, du comique et du sérieux²⁷.

Tardieu joue ainsi, à travers le personnage du Professeur Froeppel, à faire entendre une parole autre, celle du fou, du grand enfant, du primitif, capable d'une innocence du regard, capable d'esprit d'enfance, bref une sorte de figure parodique de la sainteté. Cet aspect est très visible dans la première édition du *Professeur Froeppel*, qui souligne le destin exemplaire de ce simple d'esprit qu'est ce savant-poète-enseignant fou, qui

-
23. L'invention de « la langue Moi (la seule qui soit intégrale et irréductible) », *op. cit.*, p. 1195. Les limites de l'incarnation, soulignées plaisamment par l'idée d'une langue-Moi, image comique du cloisonnement de la conscience individuelle, soulignées également par la mise en perspective de la mortalité et de l'immortalité littéraire dans *Au chiffre des grands hommes*.
24. [...] « ou encore la Signification universelle (chaque être, chaque objet de ce monde étant à la fois son existence et son signe) », *idem*.
25. « Que ce soit son fameux « retour au balbutiement primitif des sociétés », ses observations courageuses sur la fréquence croissante des monosyllabes onomatopéiques et des mots à répétition bêtifiante dans l'argot secret des familles, l'utilisation systématique de la Faute de Frappe, la langue Moi (la seule qui soit intégrale et irréductible) », *op. cit.*, p. 1195.
26. *Le Professeur Froeppel*, 1951, *op. cit.*, p. 379.
27. Tout en soulignant de manière comique les phénomènes de conditionnements langagiers liés aux fonctions sociales, ils posent des questions vertigineuses sur la tentation de mettre en chiffre le réel, comme si le monde était une sorte de cryptogramme à déchiffrer. Tardieu est un homme de la lettre, il est celui qui prend tout à la lettre, comme son personnage: « Avant tout, il voulait personnifier les plus pressantes injonctions de ce langage impératif en les plaçant dans la bouche des représentants les plus typés de l'organisation sociale et professionnelle, comme par exemple: l'agent de circulation, le chef de gare, le médecin, la dame des toilettes. Ce corpus d'interpellations, d'interrogations et de commandements dont l'aspect prosaïque se hausse parfois au niveau des oracles et de l'inquiétude métaphysique, il l'aurait appelé *Poésie usuelle*. »

s'ouvre au non-savoir et finit par parler le langage des animaux, «*des fleurs et des choses muettes*²⁸», comme François d'Assise parlant la langue des oiseaux.

C'est qu'il pratique le langage humain comme une langue balbutiante, à la manière des mystiques, cherchant dans le bégaiement l'émergence d'un mode d'être au monde inconnu dont il a l'intuition et qu'il ne peut nommer dans le langage. C'est pourquoi il pratique systématiquement «la Faute de Frappe», l'erreur de prononciation, le lapsus, dans des comptes-rendus d'expériences parfaitement cocasses mais qui mènent à des questionnements vertigineux sur la non adéquation du langage qui hantent toute son œuvre et s'expriment souvent avec candeur.

Tardieu est allé assez loin dans ses réflexions sur le langage, notamment dans sa poésie. Je pense à ses écrits sur la peinture, aux textes d'*Obscurité du jour*²⁹, dans lesquels il aborde les questions vertigineuses de l'arbitraire du signe linguistique, en évoquant cette hypothèse d'une langue originelle oubliée, qui soit une grande langue sauvage³⁰. En tant que poète, Tardieu cherche à retrouver un usage singulier du langage, marqué non plus par le cloisonnement, par exemple, du nom, de la figure et du sens, mais par un décloisonnement, une réunion d'éléments que nous opposons dans notre logique rationnelle. Cette recherche du décloisonnement est autant liée à la démarche mystique qu'à la démarche poétique.

La seule différence entre Tardieu et le Professeur Froeppel – surtout dans l'édition de 1951 – c'est qu'à partir de ces pistes de réflexion, le professeur arrive à des conclusions absurdes, car il cherche toujours à aboutir à des propositions concrètes susceptibles d'une exploitation pédagogique, finalement, à une récupération ludique :

Donc, la vérité est : le langage individuel. Supprimons les derniers risques d'erreur. Construisons la *langue moi* ! La seule qui soit universelle ! la seule qui ne serve pas à déguiser la pensée, la seule

-
28. Baudelaire, «*Élévation*», *Les Fleurs du Mal* : le poète est celui qui «comprend sans effort le langage des fleurs et des choses muettes».
 29. Voir surtout «*Grilles et balcons*» (p. 94), dans «*Poème intraduisible*» (p. 1003), dans «*Les mots en deçà*» (p. 1012), dans «*L'inépuisable vide*» (p. 1040), dans «*Ce qui n'a pas encore de nom*» (p. 1047).
 30. Comme Cendrars, Tardieu ne peut imaginer qu'elle se réduise à l'écriture : cette grande langue sauvage devait tout contenir en elle, être une synthèse des sons, des gestes, des graphismes de toutes sortes, avec en plus, les chiffres et les lettres, mais son unité devait surtout résider dans sa vibration.

qui soit pure effusion, dialogue direct et immémorial entre le sujet et l'objet, entre la créature et Dieu!... Dès demain, je ferai mon cours en Langue MOI. Je débiterai ainsi: Progak, némjé³¹...

La quête de l'universel le mène à son inverse: au particularisme intraduisible, à l'enfermement dans le «froeppe-lisme». Son expérience est celle d'un mystique sauvage³² – ou d'un mystique avorté, à l'image des visionnaires et des illettrés éclairés qui parcourent depuis l'âge classique des récits hagiographiques. Car du point de vue du savoir, la figure du professeur sert à souligner comiquement l'écart entre savoir et non-savoir. À sa manière, le professeur ne relève pas, malgré sa posture enseignante, des savoirs humains appris, comme le souligne la préface. Il apparaît vite que s'il possédait un savoir quelconque, celui-ci ne lui est d'aucun secours dans ses recherches, si ce n'est le caractère obsessionnel de ses méthodes. Il apparaît que ce qu'il tente d'acquérir, parfois laborieusement, est une non-connaissance, un savoir en creux qui s'appuie sur les expérimentations les plus extravagantes. Il est celui qui sort du chemin (au sens d'*extra vagere*) pour tenter d'approcher, béatement, «ce qui n'a pas encore de nom³³». Il est une figure du fou inspiré, de celui qui a approché la science infuse – celle qui est innée, qui ne s'apprend pas –, de l'*idiotus*, du simple d'esprit, selon une légende en vogue depuis le XVII^e siècle³⁴, mais qui

31. *Le Professeur Froeppel*, 1951, *op. cit.*, p. 379.

32. L'expression est empruntée à Michel Hulin, *La Mystique sauvage. Aux antipodes de l'esprit*, Paris, PUF, Perspectives critiques, 1993. La mystique sauvage est une donnée sociologique, historique, anthropologique. Elle s'applique à tous ceux qui vivent des expériences visionnaires hors d'un encadrement institutionnel, et même hors d'un cadre religieux. Elle émane de personnes sans culture, sans savoir, qui brusquement se trouvent pourvues de dons prophétiques. Parole primitive, populaire, la parole des visionnaires prend place dans une histoire de la folie: elle est la parole des exclus, des pauvres, des laissés-pour-compte, des «fous du Christ» dont la tradition remonte à Saint Paul. La littérature visionnaire alimente la légende de l'illettré éclairé, qui renvoie à une ignorance des savoirs appris pour mieux insister sur une forme de clairvoyance qui ne s'apprend pas car elle est innée – c'est ce que l'on nomme science infuse. Des mystiques du XVII^e siècle – Bérulle, Jeanne Guyon, Jean-Joseph Surin – ont exalté ces rencontres miraculeuses avec des illettrés parlant la langue des anges et semblant vivre dans l'intimité des écritures.

33. Titre d'un poème d'*Obscurité du jour*, *op. cit.*, p. 1045.

34. Dans son chapitre intitulé «Figures du sauvage» de *La Fable mystique*, Michel de Certeau évoque la pensée du XVII^e siècle, qui faisait des idiots et des fous des figures angéliques détenant la science infuse. La Fable mystique I, IV^e partie, p. 280-405.

trouve ses origines dans les textes sacrés de diverses cultures, qui revendiquent la « sage folie », à la manière de Saint Paul :

Que nul ne s'abuse de lui-même. Si quelqu'un parmi nous pense être sage selon ce siècle, qu'il devienne fou, afin de devenir sage³⁵.

Le fou, le *salôs*, est celui qui, totalement dénué d'amour-propre, ne craint pas de s'humilier jusqu'à la perte de soi : par son comportement ou son langage asocial, il est porteur de vérité.

À bien des égards, la préface à la seconde édition du *Professeur Froeppel* sonne comme un éloge de la folie : c'est par sa différence même, c'est parce qu'il représente une figure de l'altérité – l'autre de soi-même, l'autre du langage – que le fou a quelque chose à nous non-apprendre : « Les prétendus fous ne sont appelés tels que parce que l'on ne comprend pas leur langage³⁶. »

Cette phrase du préambule à *Un mot pour un autre* sonne comme un éloge de la folie. À la folie sociale de la pièce, où s'opère un dérèglement collectif du langage dans un certain milieu, marqué par les cloisonnements et les interdits, s'oppose la folie inspirée, ou dérèglement du langage chez un seul dans un souci de décroisonnement et d'ouverture au monde – le Professeur cherche à communiquer avec les animaux, les plantes, l'inanimé.

De même, le *Dictionnaire des mots sauvages de la langue française*, qui hante l'œuvre, n'a d'autre but que de faire surgir l'autre du langage, le « vertige de l'imbécillité³⁷ », au point de nous faire « apercevoir le balbutiement primitif des sociétés » :

C'est comme si, derrière les panaches et les « verdure » d'une rhétorique solennelle, on voyait grimacer tout à coup quelque langage immémorial, totémique, bariolé, enfantin, à la fois pauvre

35. Saint Paul, *Première épître aux Corinthiens*, 1 Cor 3, 18.

36. Préambule à *Un mot pour un autre*, dans *Le Professeur Froeppel*, 1951, *op. cit.*, p. 390.

37. Il y a cette recherche sur « les infiniment petits du langage » (p. 404), les onomatopées, qui : « placés côte à côte, [...] nous frappent par leur étrangeté et voici que soudain leur caractère insolite, révélateur d'une insondable préhistoire, nous apparaît, à la faveur d'une sorte de vertige de l'imbécillité », *Le Professeur Froeppel*, 1951, *op. cit.*, p. 405.

et rutilant, gauche et génial, comme une poterie barbare ou comme une danse rituelle de «sauvages³⁸».

Il s'agit bien de retrouver les dessous du langage, de chercher dans le barbarisme, le mot étranger, le point de vue de l'idiot qui résiste aux apprentissages, du primitif au regard étranger et toujours neuf dont la langue spontanée est contenue dans «*le cri animal pur et simple*³⁹».

Si le dictionnaire dresse un inventaire des mots barbares pour dire la folie – on y explique le point de vue du «niais», du «nunuche», du «cu-cu», du «gaga», du «bébête», du «zozo⁴⁰» –, la préface de la seconde édition souligne la folie avérée du professeur, tout en mettant en situation théâtrale, dans *Ce que parler veut dire*, ce fameux «*Dictionnaire des mots sauvages de la langue française*» que le Professeur compte transmettre à ses étudiants. Le travail de réécriture théâtrale du dictionnaire vise à un décloisonnement, à une mise en pratique concrète sur la scène, mais ce qui semble pure folie dans le contexte de l'essai ou de l'autobiographie fictive devient situation burlesque au théâtre, le jeu avec les codes reprend place dans un code.

Eloge de la folie? Dictionnaire de la folie? Il est certain que le Professeur Froeppel adopte le point de vue du fou, et que Tardieu met en scène son langage, lui-même n'hésitant pas à écrire qu'on le qualifie de fou :

Les uns disent que je ne pense à rien, les autres que je suis fou⁴¹.

38. Les mots sauvages de la langue française, dans *Le Professeur Froeppel*, 1951, *op. cit.*, p. 404.

39. *Idem.*

40. Le *Dictionnaire des mots sauvages de la langue française* est structuré autour des mots pour dire l'idiotie. On y trouve par exemple :

– «bébête» («niais», «nunuche»), p. 405.

– «cu-cu» («personne niaise, aux idées dérangées»), «ding-ding» (abr. «dingue»), p. 411. «gaga», «gogo» («personne naïve, crédule»), p. 412.

– «Hi-han! : première manifestation de froeppelisme dans l'art dramatique élisabéthain. V. Les songe d'une nuit d'été, WS, rôle de Calib», p. 413.

– «Nunuche: Adjectif. Niais, nian-nian, bébête», p. 416.

– «zigoto: Personne originale tenant à la fois du «titi», du «zozo» et du «dingue-dingue» p. 421.

– «Zozo: Personne au caractère niais, faible ou naïf. V. Pascal: «L'homme est un zozo, le plus faible de la nature, mais c'est un zozo pensant», p. 422.

41. «*Ma vie où je suis né*», *op. cit.*, p. 1339.

Reste à savoir jusqu'à quel point Tardieu est prêt à assumer le rôle du « *zozo pensant*⁴² ». Par exemple, son double s'amuse à refaire l'histoire littéraire: il tourne en dérision *Le Bateau ivre*, justifie le nom « *dada* », invente des fausses pensées de Pascal, se moque de la posture de Nerval dans *El Dedischado*⁴³. De plus, Tardieu, à peine dissimulé derrière son personnage, met en scène un prototype de l'œuvre infuse, de l'écriture spontanée, qui équivaldrait à ce que l'on nomme « art brut » dans les arts plastiques.

Par exemple, dans *Au chiffre des grands hommes*, le Professeur propose une série de textes mnémotechniques destinés aux écoliers pour mémoriser la biographie des grands hommes. Ce sont « *de courts poèmes – sorte d'imagerie verbale et naïve* », précise Tardieu⁴⁴. La poésie doit être faite par tous, elle peut être usuelle, didactique, utilitaire. Elle dépasse d'ailleurs les limites du poème: dans *L'œuvre plastique du Professeur Froeppel*, « *Dix variations sur une ligne* » proposent des raccourcis, une façon de contourner une ligne avec des mots, qui propose un autre regard, un regard neuf, susceptible d'étonnement, une esthétique et un langage de l'incongru:

Fil de télégraphe vu par la fenêtre en chemin de fer (c'est l'automne, les hirondelles viennent de partir)⁴⁵.
L'Infini, à sa naissance⁴⁶.

Pour conclure

Finalement, Tardieu préfacier de ses propres textes non seulement illustre mais adopte le point de vue du fou qu'incarne plaisamment son personnage. C'est pourquoi cette préface apparaît comme un éloge de la folie, mais de la folie inspirée, sacrée, appliquée à un mode d'être, à une façon de vivre et d'être dans le langage. Elle fait aussi figure de préface à une non-œuvre, parce qu'elle invite à une relecture paradoxale de tous les textes de Tardieu, voués à la répétition des mêmes hantises, à la fulgurance, à l'éparpillement, dans le cadre d'une recherche passionnée de l'Unité de tout. Qu'aurait pu être la fameuse

42. *Dictionnaire des mots sauvages de la langue française*, op. cit., p. 422.

43. *Ibid.*, p. 432.

44. *Au chiffre des grands hommes*, op. cit., p. 1213.

45. « *Dix variations sur une ligne* », op. cit., p. 1228.

46. *Ibid.*, p. 1230.

œuvre inconnue du professeur Froeppel, ce « *Dictionnaire de la Signification universelle* » qui n'a jamais vu le jour? Sans doute ce projet d'envergure, cette inscription de toute création dans le manque d'une langue originelle oubliée, aurait-elle subi le sort du *Dictionnaire des mots sauvages*: elle serait devenue pièce de théâtre.

Est-ce cela, la non-œuvre de Tardieu que cette préface dessine en creux, celle qui se dessine dans les parenthèses? Il est certain que Tardieu n'assume pas totalement le point de vue du fou, et qu'il semble craindre que la singularité de son expérience et de sa relation au monde ne le coupe des autres hommes, comme il l'exprime à propos du professeur:

Mais ce soupçon de la signification cachée, cette peur d'être exclu, et en même temps, cette crainte de l'expression révélatrice involontaire, n'étaient encore que des tourments bien supportables auprès des inquiétudes plus profondes et véritablement cosmiques dont il allait être bientôt la proie⁴⁷.

En même temps, il est indéniable qu'il exprime, dans la préface à la seconde édition du *Professeur Froeppel*, une des tentations majeures de son œuvre, à savoir la tentation d'une littérature de type initiatique, dans la lignée de certaines figures d'écrivains singuliers de la fin du XIX^e siècle et du premier tiers du XX^e siècle. Je pense notamment à la pièce, « *Le Sacre de la nuit*⁴⁸ », qui, par bien des aspects, rappelle le théâtre de Villiers de l'Isle-Adam, de même que beaucoup d'obsessions présentes dans la poésie, notamment à propos de l'inconnaissable, font songer à d'autres parcours singuliers de poètes: Henri Michaux, René Daumal. Cette tentation est présente dans la première édition du *Professeur Froeppel* où Tardieu évoque l'œuvre impossible de son personnage, le fameux « *Dictionnaire de la signification universelle* », dont les feuillets traînent sur son bureau, tandis que le disciple zélé découvre également un curieux dessin qui esquisse une mise en chiffre de l'être humain en correspondance avec l'univers, selon le symbole de l'arbre⁴⁹. Par exemple, ce dessin peut faire songer aux schémas cabalistiques qui, à partir de l'étude de la combinatoire des nombres, parviennent à une expression symbolique des liens de l'être humain avec l'univers:

47. *Le Professeur Froeppel*, 1951, *op. cit.*, p. 384.

48. « *Le Sacre de la nuit* », *Théâtre de chambre*, *op. cit.*, p. 592-594.

49. Voir à ce titre l'ouvrage de Jacques Brosses, *La mythologie des arbres*.

On y voyait [...] une sorte de plan schématique de l'Homme – un cercle pour la tête, deux trous pour les yeux, des barres pour le corps et les membres – mais, chose curieuse, les bras étaient terminés par des feuilles semblables à celles du bouleau. La feuille de gauche était dessinée à plat et portait cette légende: «non!» tandis que la feuille de droite, vue obliquement, disait: «Oui!» La page, dans son ensemble, faisait penser à un traité de magie⁵⁰...

Evidemment, cette représentation symbolique de l'homme-arbre, ou de l'homme en croix, est ici traitée sur le mode comique, mais le contexte peut inviter à une représentation plus sérieuse. Cette thématique est reprise dans une pièce de théâtre intitulée «*L'épouvantail*», où l'auteur, en mêlant le rire et le sérieux, exprime des interrogations spirituelles qui donnent au texte des accents nettement prophétiques et visionnaires⁵¹.

50. *Le Professeur Froepfel*, 1951, *op. cit.*, p. 386.

51. «*L'épouvantail*», 1981, *op. cit.*, p. 1287.

Stéphane Roche

AU SEUIL DU JOURNAL :
CHARLES JULIET ET LES DEHORS
DE L'INTIME

Introduction

Récemment, Charles Juliet faisait paraître un Journal de voyage intitulé *Au pays du long nuage blanc*, tenu lors de son séjour de six mois en Nouvelle-Zélande. Au seuil du texte, quelques lignes précisent le sens de cette périphrase qui désigne le nom donné à l'île par des Maoris au IX^e siècle. La lecture se trouve ainsi orientée selon une esthétique qui privilégie la quête des origines, thématique matricielle de l'œuvre de l'auteur. Associant la découverte de l'altérité à l'introspection, et visant l'élucidation de sa propre identité, cette chronique rejoint les enjeux spécifiques aux cinq volumes du Journal publiés à ce jour. Mais si, en 2005, de telles hypothèses de sens peuvent être formulées par un lecteur régulier de Charles Juliet, il en va fort différemment près de trente ans plus tôt, en 1978, au moment de la parution du premier tome : relation de l'expérience d'une solitude accédant progressivement à la présence à soi et au monde, ce discours fragmentaire maillé sur la chronologie référentielle ne peut alors se prévaloir d'un véritable crédit littéraire.

Problématique, la réception de ce volume l'est en effet au moins à deux titres : d'abord en raison de son statut générique ; ensuite parce que ce texte est l'œuvre d'un auteur dont la

Stéphane Roche, université de Toulouse-Le Mirail.

production antérieure, limitée en proportion et confidentielle en notoriété¹, n'autorise pas à son égard la conception d'un horizon d'attente. Il apparaît que seule sa diffusion confère au *Journal* une légitimité littéraire qui ne se trouvera pleinement validée par la critique qu'*a posteriori*, une fois l'auteur connu pour d'autres productions, essentiellement des recueils de poèmes et des récits de vie. Atypique, la situation de Charles Juliet à ses débuts d'écrivain est également un cas à part, une exception dans l'histoire de l'édition qui soulève des questions d'ordre plus général directement liées à la poétique du genre autobiographique. Car ce que la publication de ce *Journal* signe de remarquable, c'est d'abord l'entrée de son auteur dans la République des Lettres. Comment alors présenter au lecteur la première œuvre (d'importance) d'un inconnu quand il s'agit d'un écrit personnel? Au seuil du livre, selon quel dispositif visant une captation de bienveillance les différents textes liminaires doivent-ils se déployer? Et si, à l'instar des préfaces, toute indication péritextuelle a, selon Genette, «pour fonction cardinale de faire connaître une intention ou une interprétation auctoriale et/ou éditoriale²», de quel contrat de lecture ce lieu stratégique se fait-il ici l'occasion et le moyen?

Publier l'intime

Au moment de la publication du *Journal*, aux éditions Hachette, l'attitude de Charles Juliet apparaît pour le moins paradoxale. Alors qu'il travaille dans la solitude et le doute depuis près de vingt ans (la première note étant consignée à la date du 3 janvier 1957), et désespérant de faire paraître un jour la moindre ligne, il hésite devant cet acte qui justifierait le renoncement à des études de médecine, pour se consacrer entièrement et exclusivement à l'écriture.

Ce passage de l'état de manuscrit auto-destiné en livre se trouve en effet doté aux yeux de l'auteur d'un pouvoir bien plus que symbolique. À l'instar d'un rite d'initiation, ces circonstances créent le théâtre d'un conflit personnel entre l'aspiration à accéder au statut d'auteur et la crainte de ne pas en obtenir

-
1. *Fragments*, Lausanne, Éditions Coopérative Rencontre, coll. «L'Aire», 1973; *Rencontres avec Bram van Velde*, Montpellier, Éditions Fata Morgana, 1973; *L'il se scrute*, Montpellier, Éditions Fata Morgana, 1976.
 2. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du seuil, coll. «Poétique», 1987, p. 15.

la légitimité, en raison de l'ambiguïté littéraire du texte publié. C'est donc avec une satisfaction très nuancée, où se mêle une part importante d'inquiétude, que le diariste considère cette publication. Dans une note contemporaine, il commente l'événement en des termes qui l'apparentent d'abord à une épreuve :

Mon *Journal* va paraître. Du moins les deux premiers tomes, le second s'arrêtant en mars 1968.

Ces notes initialement écrites par besoin et pour moi seul, quel aspect vont-elles revêtir une fois publiées? Les critères auxquels on se plie quand on travaille en sachant que le texte qu'on engendre ne sera pas divulgué, ne sont nullement ceux qu'on est en droit de faire valoir face à un livre. La sincérité qui a présidé à la naissance de ces notes suffira-t-elle parfois à compenser leur platitude? Maintes d'entre elles me paraissent contestables. Trop d'affirmations outrancières. Une préhension des choses déformée, et fragmentaire, parce que je n'ai pas su m'affranchir de ma détresse.

Cependant, je ne vais opérer aucun choix. Les erreurs, platitudes, confusions, outrances, font partie intégrante de ma quête, et ce serait n'en pas donner une image exacte que de retirer de ce *Journal* les notes qui n'ont plus maintenant mon approbation (décembre 1977)³.

Si la «divulgation» du texte est source de souffrance, c'est, semble-t-il, moins en raison des imperfections concernant l'écriture que de la mise à nu de celui qui y fait entendre sa voix. Avant tout soucieux d'exigence éthique, mais confronté au double reproche communément fait à ce genre d'écrits, l'absence de style (Barthes) et l'insignifiance du propos (Blanchot), Charles Juliet doute qu'un texte écrit «par besoin et pour [soi] seul» puisse relever de la littérature. La comparaison avec André Gide, Julien Green, ou encore Léon Bloy, pour s'en tenir à des diaristes d'expression française ayant publié leurs Journaux de leur vivant, souligne d'évidence l'écart de statut entre l'auto-didacte solitaire et des écrivains reconnus. Nul contrepoint bibliographique, dans son cas, pour valoriser littérairement l'écrit sur soi. Seulement le document brut d'une expérience personnelle; le sang d'un homme livrant sa «sincérité» en offrande aux lecteurs: une confiance sans artifice et dont la réception reste incertaine.

Pourtant, *l'intime* de ce *Journal* se définit précisément par opposition à ces deux écueils qui invalideraient le projet litté-

3. *Journal III*, 1968-1981, Paris, Éditions Hachette, 1982, p. 250-251.

raire : l'absence de travail sur la forme et l'inanité des contenus. À forte dominante auto-réflexive, le texte se caractérise par son inlassable interrogation sur les moyens de l'écriture pour dire « vrai », indissociable d'une conception du langage comme instrument de connaissance de soi. C'est cette double démarche, ontologique et poétique, qui définit le caractère *intime* du texte comme visant à la coïncidence du sujet de l'écriture avec le sujet réel.

Tout le paradoxe des angoisses du diariste au moment de la publication est là : Pourquoi craindre de divulguer son expérience de *l'intime* si celle-ci consiste en une recherche spirituelle ? Ce qu'il craint c'est donc moins de se montrer tel qu'en lui-même que de ne pas être compris, de nuire à son avenir d'écrivain. Cinq ans après la publication des deux premiers volumes, le ton est en effet bien différent :

Mon *Journal III* vient de paraître. Lorsque le premier tome est sorti en 1978 [alors que pendant vingt ans j'avais vécu dans un grand isolement, poussé à me terrer par la honte d'être un écrivain et la conscience d'avoir peut-être raté ma vie], j'avais été fou d'angoisse à l'idée de devoir me risquer hors de mon trou pour m'exposer nu, sans défense, me trouver jeté en pâture à des inconnus. Ne pas pouvoir me tenir aux côtés de chaque lecteur afin de m'expliquer, me justifier, présenter ma défense, m'était intolérable. Car ma substance intime étalée sous des regards pas forcément bienveillants, n'était-ce pas quelque chose comme subir un viol ? Mais heureusement, je n'avais fait paraître jusqu'alors que trois petits livres, lesquels étaient passés inaperçus, et je me représentais mal ce que signifiait de publier un *Journal*. En outre, j'avais la conviction qu'à l'instar des trois petits ouvrages déjà parus, il n'aurait que peu de lecteurs.

Pour ce *Journal III*, je n'ai plus cette angoisse. Je sais maintenant que ce que je livre de moi dans ces pages, chaque lecteur, pour l'essentiel, peut plus ou moins le retrouver en lui. Alors pourquoi devrais-je craindre qu'il ne me juge ? Pourquoi devrais-je avoir honte d'être ce que je suis ? (15 avril 1982)⁴.

La sérénité acquise tient tout entière à l'assurance d'une compréhension réciproque entre l'auteur et ses lecteurs, et ce par-delà toute interrogation sur les qualités esthétiques de l'écrit. Assimilée au texte comme l'un de ses constituants thématiques, la réception du *Journal* fournit même au diariste le moyen d'un progrès personnel et artistique : il se sent d'autant

4. *Accueils. Journal IV – 1982-1988*, Paris Éditions POL, 1994, p. 24-25.

plus libre de s'exprimer à la première personne qu'il sait que son discours trouvera chez autrui une empathie foncière.

Captation et orientation

Cette confiance dans la communication se manifeste également dans l'importance inversement proportionnelle, en quantité et en étendue, conférée aux marques péritextuelles. De plus en plus discrètes au fur et à mesure des éditions que fournira le *Journal*, ces dernières saturent le premier volume d'un appareillage où le texte liminaire, dans sa diversité, se constitue en véritable discours parallèle au texte dont il a pour fonction habituelle de faire la présentation. Destinée à en orienter la lecture, la matière explicative apparaît fonctionner moins comme préambule à l'œuvre que comme exposition du projet définissant le cadre général de l'esthétique de l'auteur.

À considérer l'arsenal disposé au seuil du *Journal I. 1957-1964*, on prend en effet la mesure des inquiétudes qui furent celles de l'auteur. Aucune marque péritextuelle n'y manque : un prière d'insérer porté en quatrième de couverture, une préface, trois épigraphes en exergue et une dédicace. Ressortissant à différents niveaux herméneutiques, chacun remplit des fonctions à la fois distinctes et complémentaires qui participent d'un dispositif marqué par l'ambivalence.

Censé fournir les premières clés interprétatives du texte, le prière d'insérer suscite d'abord des attentes de lecture où prévaut la dimension narrative d'un texte relevant pourtant du régime discursif. La perspective énonciative est en effet celle d'une ressaisie *a posteriori* de l'expérience transcrite. Une aventure aux accents picaresques, une odyssee où les obstacles surmontés sont des démons intérieurs : « Malaise, désarroi, lancinante sensation d'exil, âpre nostalgie de ce que l'on ne saurait nommer, infranchissable solitude. » Empreint de pathos, cette introduction se caractérise aussi par un lyrisme métaphysique (« Comment vaincre la peur de la vie ? La peur de la mort ? ») qui tend à constituer le sujet écrit en héros d'un récit *mytho*-biographique. Celui-ci se trouve décrit dans les affres d'une « descente aux Enfers » où, luttant sous « la menace d'une issue tragique », il explore « l'un après l'autre chacun des recès de son labyrinthe ».

Or, nul nom propre permettant d'identifier l'auteur au sujet du discours n'apparaît, et c'est à la troisième personne que se

trouve menée l'énonciation. Le contrat d'une lecture référentielle reste donc implicite, et marqué par la distance prise entre le temps du vécu et celui de sa compréhension :

Les notes rassemblées dans ce *Journal* sont les traces laissées par un homme embarqué dans une telle aventure, et qui, des années plus tard, devra s'avouer qu'en se scrutant la plume à la main, il n'a fait qu'obéir à un urgent besoin de se révéler à soi-même, se clarifier, s'unifier, à l'impérieuse nécessité d'accéder à la liberté, la connaissance, une ineffable lumière.

Complexe du diariste vis-à-vis de l'autobiographe, ou loi des politiques éditoriales, la toute première présentation liminaire du texte ne va pas sans créer un effet d'ambiguïté générique. Présenté, avec le souci d'un beau style, comme un document authentique, mais sans qu'il soit fait référence, du moins nominativement, à la personne réelle de l'auteur, le *Journal* s'envisage comme une histoire de portée universelle.

C'est un dispositif de même nature qui se trouve à l'œuvre pour la préface. Intitulée « Le Combat », et signée des initiales de l'auteur, cette présentation inaugurale se signale également par son caractère narratif et son énonciation à la troisième personne. La signature de l'auteur, par laquelle est pris l'engagement à parler en son nom propre⁵, apparaît comme un simple indice. La promesse d'un discours autobiographique apparaît biaisée par la ténuité du marquage énonciatif devant lui correspondre.

Sur douze pages, et sans que nulle référence temporelle, géographique et nominative ne soit indiquée, ce récit développe au présent de narration l'itinéraire d'un personnage quittant son groupe d'appartenance, désigné par « la cohorte », pour répondre à l'appel intérieur d'« une voix », d'abord faible et balbutiante, qui lui dicte avec force de se lancer sur le chemin d'une errance solitaire, vers une destination encore inconnue. Le récit de la marche chaotique du déserteur, par les traits allégoriques de sa description, apparente ainsi le texte à une parabole où les épreuves (désarroi, honte, confusion, doutes), à travers la « transmutation » qu'elles doivent permettre au sujet de réaliser, conduisent celui-ci vers ce que le narrateur nomme « l'immense », « l'inconditionné », « l'élémentaire », ou encore le « vrai ». La révélation attendue, fruit de ce qui se comprend comme une dynamique introspective, tient donc à ce travail

5. Voir sur ce point, Philippe Lejeune, « Autobiographie, roman et nom propre », in *Moi aussi*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1986, p. 37-72.

sur soi que mène le personnage, obstiné à «s’effacer toujours davantage, s’annihiler, tenter de se confondre en lui avec cela qui ne lui appartient pas et qui est malgré tout le meilleur de lui-même».

La fonction dominante de cette préface répond donc prioritairement à un souci de justification littéraire du texte qu’elle introduit. Sa structure d’ensemble très concertée, la maîtrise rhétorique qu’elle fait valoir, résonnent comme un démenti aux reproches de faiblesse formelle adressés au journal. De plus, la distance prise avec le caractère individuel de l’expérience vécue, ressaisie dans la perspective d’un exemplum laïc, vise à prémunir le texte contre le risque d’un discours grevé par le solipsisme inhérent au discours du moi. Le prix de cette orientation liminaire en est l’absence de tout pacte d’une lecture explicitement autobiographique, le *Journal* se trouvant présenté hors de la contingence générique d’un «Je» référentiel qui en constitue pourtant le cadre nécessaire.

C’est de façon éparse et indirecte, et comme recouverts d’un voile de pudeur, que quelques éléments biographiques accréditent le caractère référentiel du texte. Seule la lecture du *Journal* lui-même, ou la recherche d’éléments biographiques sur l’auteur, permet de comprendre ce qui n’est que suggéré à son seuil : par exemple, la «cohorte» représente la communauté de l’institution militaire où Charles Juliet fut placé comme enfant de troupe dès l’adolescence, jusqu’à sa démission, à l’âge de vingt-trois ans ; et la mention d’un «vieil homme» représenté sous la figure d’un guide, dont la rencontre apparaît déterminante, évoque sans le nommer le peintre hollandais Bram van Velde, rencontré une première fois en 1964, et dont la fréquentation régulière occupe dans le *Journal* une place capitale sous la forme de compte rendus de conversation, ainsi que de notes où le diariste se livre à une méditation nourrie par ces échanges. De même, la dédicace adressée à une certaine Félicie Ruffieux ne prend sens que par la lecture du texte. S’y révèle que la dédicataire n’est autre que la mère adoptive de l’auteur, indication donnant à lire en filigrane le drame fondateur, mais tu, du deuil maternel. Par un inhabituel renversement interprétatif, c’est ici la lecture du *Journal* qui permet de comprendre la préface.

Datée d’automne 1977, cette préface auctoriale n’en annonce pas moins, en en synthétisant la teneur, les notes du *Journal I*. Mais elle en dépasse la période chronologique, pour évoquer leur pré-histoire et les progrès auxquels elles ont pu conduire. Témoignage d’une véritable nekuïa, sa singularité est de déplacer

l'autobiographique du côté de l'essai tel que Montaigne a pu en donner les lignes fondatrices. En revanche, elle ne propose pas explicitement de «pacte» de lecture⁶, comme dans les exemples emblématiques de Jean-Jacques Rousseau (Préambule au manuscrit de Neuchâtel, non conservé dans la version définitive des *Confessions*), Michel Leiris (*De la littérature considérée comme une tauromachie*), ou encore Serge Doubrovsky (avant-propos à *Fils*) pour l'autofiction, mais seulement la présentation d'un projet où la vie de l'auteur n'est plus un simple pré-texte sur lequel l'œuvre s'élabore, mais en constitue simultanément la matière même. L'écriture, en tant que nécessité vitale, relève d'une dimension existentielle :

À la hâte, tout en cheminant, pour tenter de repousser cette ténèbre, il prend des notes. Et parce qu'il est en lambeaux, ce qu'il arrache vient par lambeaux se fixer sur la page.

La primauté de la vie sur l'art dessine ainsi l'esthétique qui fonde le texte. Si la préface est essentiellement centrée sur la nature de ce qui est relaté dans le *Journal*, c'est que la forme ne peut non seulement être que le résultat d'une expérience *in vivo*, mais ne doit naître, apparaître, prendre corps, qu'à partir de tout le travail de réorganisation de l'instance énonciative qu'elle sous-tend : la finalité de l'écriture n'est autre que la découverte de soi, le point originel du besoin qu'en éprouve le sujet réel, le signe de son identité en tant qu'asymptote où seraient atteints dans la même respiration la connaissance de soi et les moyens stylistiques de son expression.

Troisième volet du triptyque liminaire, les épigraphes participent également de cette conception du discours autobiographique. Révélatrices de l'incertitude du diariste quant à la réception de son texte, elles marquent son souci de le présenter comme la relation d'une expérience spirituelle, constituant la réflexion personnelle en tant que source matricielle de l'œuvre littéraire. Les citations mises en exergue situent la consignation des notes dans la perspective d'un effort de dépassement de soi, contre le conformisme qui régit la société occidentale et ses représentations esthétiques.

6. Voir l'anthologie des «pactes autobiographiques», de Jean-Jacques Rousseau à François Nourissier, établie par Philippe Lejeune dans *L'Autobiographie en France* [1971], Paris, Éditions Armand Colin, coll. «Cursus», 1998, p. 125-167.

Avec Antonin Artaud, le *Journal* est d'abord placé sous les auspices d'une révolution à réaliser sur soi-même, comme le lieu de l'écriture d'une révolte :

En même temps que la révolution sociale et économique, nous attendons tous une révolution de la conscience qui nous permettra de guérir la vie (Artaud).

Même si l'influence de l'auteur du *Théâtre et son double* n'est pas déterminante dans la formation du diariste⁷, ce choix apparaît significatif de l'orientation donnée à son entreprise. L'évocation de celui qui se déclarait « retranché, séparé, envoûté », souffrant d'un « effondrement central de l'âme, une espèce d'érosion⁸ », éclaire la démarche de Charles Juliet au cours des premières années de sa pratique. Une évidente communauté de vues s'établit plus spécifiquement autour de la recherche d'un langage essentiel qui serait l'inscription du corps, capable de dire la vérité immédiate et sensible de la réalité vécue.

Les deux autres épigraphes, liées entre elles par une plus forte unité, vont dans le sens d'une mystique de l'écriture. Les attentes de lecture font s'associer préoccupation philosophique et réflexion d'ordre socio-politique avec la recherche d'un dépassement de soi, signalée par la référence aux Upanishads védiques, textes religieux fondateurs de la tradition hindouiste, datant du VI^e siècle av. J.-C., et à Lin-Tsi, maître du bouddhisme zen du IX^e siècle. La visée de l'écriture est donc celle d'une ascèse ayant partie liée avec l'attitude mystique⁹, entendue au sens plein du terme, c'est-à-dire comme la recherche continue d'une signification secrète « et généralement de caractère sacré » de l'existence, subvertissant la distinction rationnelle entre la vie et la mort :

7. Sollicité sur ce point dans le cadre d'une correspondance privée, Charles Juliet a répondu à nos questions en ces termes : « Au sujet d'Artaud, ma réponse sera nette. Je n'ai absolument pas subi son influence. Pour la bonne raison que les différents tomes de ses œuvres complètes sont parus à de longs intervalles. Ce que j'en ai lu a donc été découvert de loin en loin, pendant plusieurs années. Lorsque j'ai commencé à écrire, il n'y avait que le premier tome à avoir été publié » (lettre du 7 août 2002).
8. Lettre à Jacques Rivière, 29 janvier 1924, in *L'Ombilic des Limbes*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Poésie », 1968, p. 25.
9. Voir l'entretien accordé à Paul Kleim à l'occasion de la parution du *Journal II*, où le diariste s'accorde à se définir comme « un mystique sans engagement et sans foi » : « Charles Juliet : la mystique de l'écriture », *Tribune de Genève*, 3 décembre 1979.

Cela dont la connaissance fait que nous connaissons tout le reste (Les Upanishads). C'est l'esprit ordinaire qui est la voie (Lin-Tsi).

Par ces citations, l'ancrage introspectif se fonde d'abord sur une approche empirique du réel, investi dans l'universalité de l'existence individuelle, vers l'accès à l'origine de l'être.

Inhabituelles dans le cas d'un journal intime contemporain, ces précautions liminaires ne se retrouveront plus dans les volumes suivants. En revanche, des modifications du péri-texte apparaissent dès 1982, date de parution du troisième volume, lequel comporte un texte de présentation cette fois rédigé à la première personne (« J'ai poursuivi mon chemin. Continué d'explorer, d'interroger, de travailler à me mettre en ordre, me clarifier, réaliser mon unité »), puis surtout en 1994, c'est-à-dire à partir de la publication chez POL, (qui dirigeait la collection où est d'abord paru le *Journal* chez Hachette), du quatrième volume intitulé *Accueils*. La fracture pronominale ainsi réduite, le protocole de lecture suggère alors l'unité acquise entre l'instance énonciatrice et la conscience écrivante, soit l'homme du vécu et l'auteur qui en rend compte. Elle trouve comme corollaire la plus faible disjonction entre le bloc textuel du livre même et son péri-texte, tous deux étant désormais régis par le système du discours.

On remarque enfin qu'au côté de la mention des œuvres du même auteur, parmi lesquelles *L'Année de l'éveil*, un bref aperçu biographique consacre le statut d'écrivain du diariste et légitime « éditorialement » la littérarité du texte.

« Effets de repentir »

À travers le quatrième volume, dédié en manière d'hommage à M.L., l'épouse de Charles Juliet, la figure du diariste atteint en effet celle d'un héros dont l'aventure peut enfin être mise en perspective et être dotée d'un sens. Ainsi du prière d'insérer, qui informe en effet le lecteur de l'itinéraire suivi depuis les débuts de « la recherche de soi » :

Au long des trois premiers volumes de son *Journal*, Charles Juliet a relaté son cheminement. Dans ce quatrième volume, il poursuit sa quête. Mais la sérénité lui est venue, et ces notes où alternent instants de vie, rencontres, plongées intérieures, marquent un indéniable accomplissement.

Le tournant victorieux de la «quête» dans, par et pour l'écriture, se trouve ainsi marquée *a posteriori* dans les titres donnés aux différents volumes, d'abord publiés sans autre précision que celle de la période concernée, et tous réédités chez POL entre 1997 et 2000. Ces titres-métaphores orientent la lecture selon une chronologie de la conquête intérieure: *Ténèbres en terre froide*; *Traversée de nuit*; *Lueur après labour*; *Accueils*. Jusqu'à *L'Autre Faim*, cinquième volume, paru en 2003, dont la quatrième de couverture s'interroge non plus sur les enjeux de la pratique diariste mais sur les motivations qui poussent l'auteur à continuer de tenir son Journal. Il s'agit désormais de «garder trace de ce qui été vécu», d'en faire le moyen de nouvelles prises de conscience, et de jouir de soi-même en revivant des instants que les mots ont su fixer sur la page.

Des changements qui signalent d'autorité, avec la force de l'évidence que confère la réédition, l'appartenance au domaine institutionnel de la littérature. Dès lors dépositaire d'attributions éditoriales, le *Journal* fait «peau neuve». Éludant superficiellement l'interrogation sur son statut générique, ce nouvel habillage a donc pour effet d'annuler, sinon de réduire considérablement, la part d'ambiguïté et d'indétermination qui le caractérisait d'abord.

Les modifications péritextuelles dont il est l'objet affectent donc essentiellement la page de couverture, le prière d'insérer commun aux deux premiers volumes ne subissant qu'une légère contraction, plus sensible pour le deuxième. En revanche, alors que le récit préfaciel est conservé, ainsi que la dédicace, les épigraphes initialement placées en exergue du premier tome sont supprimées. Pourquoi ce choix? La réponse fournie par Charles Juliet à nos questions, posées dans le cadre d'une correspondance privée, peut d'abord laisser perplexé:

Quelques personnes qui avaient lu ce texte [le recueil des notes consignées entre 1957 et 1968] m'avaient dit que ce n'était pas un Journal. J'avais donc décidé d'introduire ces citations pour indiquer quelque peu ce que j'avais voulu faire. Pour délimiter le terrain à l'intérieur duquel j'avais erré. Oui, elles pouvaient, le cas échéant orienter la lecture de ce premier tome. Quand POL le rééditera, je les supprimerai. Elles sont désormais inutiles (lettre du 2 décembre 1997).

«Inutiles», les citations le sont peut-être aussi en partie en raison de la notoriété acquise depuis par l'auteur. Coupables d'alourdir la présentation d'un volume déjà introduit par une

longue préface, elles apparaissent redondantes et ne participent plus de façon décisive à l'établissement d'un horizon d'attente créé par l'ensemble de l'œuvre produite par ailleurs sous l'impulsion du Journal.

Modification plus notable, ce que l'auteur désigne comme un « complément », et qui a valeur de postface, est rédigé à la dernière page du volume sous la forme d'une note imprimée en italique et datée du 12 février 2000. Contrairement au « Combat », ce texte est cette fois mené à la première personne et revient très concrètement sur un parcours jugé avec sévérité. Le commentaire se développe comme un témoignage sur la genèse d'un texte duquel il n'a néanmoins rien voulu retirer, « par fidélité à ce qu'[il] avai[t] vécu. Pour ne rien falsifier ». En un ultime regard métadiscursif, le diariste fait donc état de sa « consternation » devant cet écrivain maladroit et cet homme en pleine confusion dans lequel il a désormais du mal à se reconnaître. Pleinement assumés, les repentirs font écho aux craintes exprimées au moment de la première publication, trente-deux ans plus tôt.

C'est pourtant le besoin de se justifier qui domine, comme pour excuser la confusion qui était la sienne au moment où « [il] n'écrivai[t] ces notes que pour [lui] seul, sans la moindre idée de les publier ». Aussi Charles Juliet insiste-t-il moins sur les passages incriminés que sur « l'attitude intérieure dont [ils] procèdent » et qui révèlent l'état de conscience de celui qu'il était alors. Et si le sentiment de honte réussit à être surmonté, c'est bien parce qu'il considère les nombreuses imperfections du volume comme participant de sa validité en tant qu'œuvre autobiographique [tout parcours étant, dans sa vérité, pavé d'erreurs non dissimulées] :

L'important est de ne pas se mentir à soi-même, d'être résolu à se clarifier, de s'employer envers et contre tout à faire sourdre la lumière là où sévissent les ténèbres.

Se trouve posée l'idée d'une véridicité des errements, de l'échec, de l'ignorance, garante de l'authenticité du texte. Une authenticité qui apparaît aussi significative que les choix et les maladroites d'écriture. En creux, c'est donc toute une esthétique qui est formulée. Fondée sur une morale spécifique à l'écriture de soi, elle revendique la valeur littéraire du *Journal* en termes d'« honnêteté ». Par-delà les failles inhérentes au beau, et ici nécessaire, projet de se peindre, il s'agit de tendre toujours

davantage vers une coïncidence idéale entre la relation du vécu et une langue apte à en traduire les résonances essentielles.

Conclusion

En mettant en scène son désir d'objectivation du discours personnel, Charles Juliet constitue le péri-texte du *Journal* en un paradoxal art poétique sous la forme d'un programme d'écriture régi par l'exigence éthique. Quitte à fonder la «quête» du vrai en roman d'une introspection, cette présentation narrativisée et impersonnelle remplit ainsi une fonction de légitimation d'un texte dénué *a priori* de prérogatives littéraires. Le contrat de lecture proposé implique un *pacte de sincérité* auquel la représentation esthétique se trouve subordonnée. C'est le moyen auquel recourt le diariste pour fixer les règles d'un «je» à dimension universelle, dont l'expérience existentielle est donnée à lire selon la chronologie référentielle de son écriture.

Aussi fait-il l'objet d'une description augurale qui vise à le distinguer de la relation de faits anecdotiques et particuliers habituellement pratiquée dans ce domaine. Car *l'intime*, en tant que parole poétique singulière, ne peut advenir qu'en révélant le fonds commun de la condition humaine. C'est ce paradoxe que met ici en tension le texte liminaire. Rendant compte au fil de la publication «et des rééditions» du travail du temps, élément constitutif du projet d'ensemble, il se charge d'un impératif de séduction. Ordonnés selon des «effets de littérature», les différents seuils du *Journal* apparaissent comme une traduction nécessaire d'un discours qui sans cela ne serait pas reçu pour ce qu'il est: un essai de définition de soi-même en écrivain, à travers la recherche pratique des conditions mêmes de toute création littéraire.



TABLE DES MATIÈRES

I. De l'Antiquité à la fin de la période classique

Andrea DEL LUNGO

Autour de(s) *Seuils*.

Quelques pistes pour l'étude du paratexte après Genette ... 397

Julie CASTEIGT

Le commentaire d'Albert le Grand
au prologue de l'*Évangile* selon Jean.

Un texte liminaire au XIII^e siècle sur le seuil
du commentaire exégétique et de l'œuvre philosophique... 413

Jean-Noël PASCAL

À propos des tribulations d'une étrange préface
et des voyages des « seuils » : le *Discours sur la manière
de lire les fables ou de les réciter*, de l'abbé Jean-Louis Aubert
(1756), ou comment, après avoir échoué à renverser le
Parnasse, on finit au Panthéon 451

II. XIX^e siècle

Pierre GLAUDES

« Penser par soi-même » :

L'enjeu herméneutique de la préface dans
la *Chronique du règne de Charles IX* de Mérimée 473

Mikaël LUGAN

Le « *Liminaire* » des *Reposoirs* de la Procession.

La Préface-Manifeste comme discours initiatique 495

III. xx^e siècle

Jean-Claude LARRAT

Pages liminaires dans *L'Âge d'homme* de Michel Leiris
et *Antimémoires* d'André Malraux.

Énonciation et totalisation 513

Lydie PARISSE

Jean Tardieu : Paradoxes de la Préface

à la seconde édition du *Professeur Froeppel* 533

Stéphane ROCHE

Au seuil du *Journal* :

Charles Juliet et les dehors de l'intime 553