



HAL
open science

Fragments d'avenir. Le livre à venir et son annonce aux seuils du régime moderne d'historicité (XVIe/XXe siècles). Une poétique sociale du projet

Adrien Chassain

► **To cite this version:**

Adrien Chassain. Fragments d'avenir. Le livre à venir et son annonce aux seuils du régime moderne d'historicité (XVIe/XXe siècles). Une poétique sociale du projet. Littératures. Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis, 2018. Français. NNT: . tel-03695838

HAL Id: tel-03695838

<https://theses.hal.science/tel-03695838>

Submitted on 15 Jun 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris VIII, Vincennes-Saint-Denis

ED 31 – Pratiques et théories du sens

Thèse de doctorat en littérature française

Adrien Chassain

FRAGMENTS D'AVENIR

Le livre à venir et son annonce aux seuils du régime moderne
d'historicité (XVI^e / XX^e siècles). Une poétique sociale du projet

Thèse dirigée par Bruno Clément

Soutenue le 3 décembre 2018

Jury :

M. Patrick Boucheron, Professeur au Collège de France

M. Bruno Clément, Professeur émérite à l'université Paris 8, Vincennes-Saint-Denis

Mme Anne Herschberg-Pierrot, Professeure émérite à l'université Paris 8, Vincennes-Saint-Denis

M. Michel Magnien, Professeur à l'université Sorbonne Nouvelle, Paris III

Mme Hélène Merlin-Kajman, Professeure à l'université Sorbonne Nouvelle, Paris III

Mme Christelle Reggiani, Professeure à l'université Paris IV-Sorbonne

Fragments d'avenir : le livre à venir et son annonce aux seuils du régime moderne d'historicité (XVI^e/XX^e siècles). Une poétique sociale du projet

La présente thèse entend aborder la question du livre imaginaire en la dépassant des figures de l'inadvenue, de l'inachèvement, de la perte et de la spectralité aujourd'hui en faveur dans les études littéraires. Dans le souhait d'appréhender le livre imaginaire à partir de ses expressions volontaires plutôt que de leur exclusion, il s'agit de prendre le parti des formes, en circonscrivant un petit genre distingué par l'annonce d'un ou de plusieurs livre(s) à venir, proche de l'art poétique ou du manifeste sans qu'on puisse le réduire à l'un ou l'autre. Justifié par l'emploi du terme en histoire du livre et de l'édition, je me suis rapporté à ce genre sous le nom de *prospectus*, en me concentrant sur sa forme autographe, d'énonciation « sérieuse », prototypiquement publique, autonome ou diversement intégrée à d'autres textes. En croisant les outils de la poétique, de la pragmatique des actes de langage et de la génétique textuelle, un premier chapitre esquisse une approche synchronique du prospectus afin d'en arpenter les possibilités formelles. Les deux chapitres suivants proposent des coupes historiques : sur le second XVI^e siècle et le début du XVII^e siècle d'abord, sur le second XX^e siècle et le début du XXI^e ensuite. Aux marches du régime moderne d'historicité aimanté par le futur et ses promesses, en des périodes marquées de transitions et de transformation des imaginaires du temps, l'exploration des prospectus permet, au ras des formes et des discours, de sonder les manifestations sociales d'un certain sentiment de l'avenir, médiatisé par l'écriture et la publication (présentes et potentielles), par l'activité d'un espace des lettres diversement constitué.

Fragments of the future: the book to come and its announcement on the edges of the modern regime of historicity (16th/20th centuries). A social poetics of the project

This dissertation aims at examining the issue of the imagined book while avoiding its characterization in terms of failure, incompleteness, loss and spectre, which are prevalent in contemporary literary studies. As it approaches the diverse phenomenon of the imagined book on the basis of its deliberate articulations, instead of precluding their discussion, this study is grounded in a formal approach which endeavours to circumscribe a small genre characterized by the announcement of one of several upcoming book(s), thereby coming close to the *ars poetica* or the manifesto but remaining irreducible to the two genres. The term in use in book and publishing history being that of *prospectus*, I thus termed the genre I delineated, with a focus on its first-person, autographical form, its typically public, "serious" dimension, whether as an autonomous text or as a part of a larger body of text. The first chapter resorts to poetics, to the pragmatics of language acts and to textual genetics to offer a synchronic poetics of the prospectus and outline its formal possibilities. The following two chapters look at two historical periods: the second half of the 16th century and the early 17th century first, then the second half of the 20th century and the early 21st century. This study therefore explores the edges of the modern regime of historicity with its emphasis on the future and its promises – transition periods marked by the transformation of time imaginaries. It is also grounded in an analysis of forms and discourses. As such, it probes the social expression of a certain sense of the future, as mediated by (present and potential) writing and publishing, as well as by the dynamics of a diverse field of literature.

Avec, par, pour, selon, toujours à côté et dans la pensée de Fanny

Merci à Bruno Clément, pour la bienveillance avec laquelle il a dirigé cette thèse, pour la liberté, la confiance, et l'écoute qu'il m'a données

Merci à Noëlle Tuja d'avoir passé ses yeux, pourtant douloureux, tout le long de ces pages pour qu'elles blessent moins d'autres regards

Merci à celles et ceux qui ont donné de leur temps, de leur intelligence et de leur amitié à relire et améliorer ce travail : Fanny Lorent, André Bayrou, Benoît Autiquet, Maryline Heck, Michel Jourde, Éric Bordas, Lionel Piettre, Hélène Martinelli

Merci à celles et ceux qui, le sachant ou ne le sachant pas, m'ont mis sur la piste de cette recherche, m'ont donné les raisons, le goût, le courage et quelques moyens de l'entreprendre, et de ne pas m'y arrêter

Merci à Adeline et Olivier Chassain, mes parents, ainsi qu'à Emmanuel, Mathilde et Lorraine Chassain de m'avoir supporté dans les laborieux derniers mois de ce travail, littéralement et dans tous les sens

Merci à mes amis et amies, et pardon que cette longue année de rédaction m'ait parfois tenu trop loin d'elles et eux

À tous les groupes et projets plus grands que moi, dont j'ai eu ou ai la chance de faire partie et qui sont pour grand-chose dans mes projets singuliers : *Il est où l'nord*, *Vaille que vaille*, *Marins de Bordeaux*, les suds, *Transitions*, *Revue Roland Barthes*, 175, A8, D64, 52, 32, Palazzio et Lilons...

À la mémoire d'Albert Chassain et de Bernard Tuja

Ce n'est pas un fantasme, c'est un programme

Gille Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*

On peut concevoir *Système de la Mode* comme un projet poétique, qui consiste précisément à constituer un objet intellectuel avec rien, ou avec très peu de choses, à fabriquer sous les yeux du lecteur, au fur et à mesure, un objet intellectuel qui sorte peu à peu dans sa complexité, dans l'ensemble de ses relations. De telle sorte que l'on puisse se dire (ç'aurait été l'idéal, si le livre était réussi) : au début, il n'y a rien, le vêtement de mode n'existe pas, c'est une chose extrêmement futile et sans importance, et à la fin il y a un objet nouveau qui existe, et c'est l'analyse qui l'a constitué. C'est en cela qu'on peut parler de projet proprement poétique, c'est-à-dire qui fabrique un objet. On pourrait rencontrer là des exemples ou des précédents prestigieux d'une sorte de philosophie du rien, de l'intérêt qu'il y a à travailler sur le rien du monde

Roland Barthes, entretien

Ce qui ne murmure plus qu'à peine derrière ce long *lamento* traîné sur un « monde immonde » (expression rebattue depuis trente ans), c'est la question « que faire ? ». Seulement la question, car on ne songe plus à la moindre véritable réponse même si les journaux de toutes sortes regorgent d'analyses informées et de conseils avisés. Le comble de notre désarroi, c'est que nous n'osons même plus poser la question. Tout se défait, tout se refait peut-être tout autrement, à l'écart, mais rien ne nous permet – à « nous » les tard-venus comme disait Nietzsche, à « nous » les hommes du soir, les occidentaux – de poser une question dont le concept même nous échappe : celui d'une action conduite dans un but précis avec des moyens maîtrisés

Jean-Luc Nancy, *Que faire ?*

Un projet est le germe subjectif d'un objet en devenir. Un projet parfait devrait être à la fois pleinement subjectif et pleinement objectif, un individu impartageable et vivant. Par son origine, pleinement subjectif, original, impossible ailleurs que dans cet esprit ; par son caractère, pleinement objectif, d'une nécessité physique et morale. Le sens des projets – ces fragments d'avenir, pourrait-on dire – ne diffère du sens des fragments tirés du passé que par la direction, ici régressive et là progressive. L'essentiel est la faculté de tout ensemble idéaliser et réaliser immédiatement des objets, les compléter et en partie les accomplir en soi

Athenaum

Table

Introduction.....	12
Imaginaires du livre imaginaire depuis les années 1990 : à propos d'un portrait de Cendrars en Bartleby	13
« Zoé 33 »	13
Mémoire de la perte et textes possibles	14
À livres imaginaires, artistes sans œuvres ?	17
Une « déprogrammation de la littérature » ?	22
<i>No future</i> : littérature et crise de l'avenir	22
Un art et une société « par projets »	29
Une forme mineure et transhistorique : le prospectus.....	33
Quelque part entre Bartleby et Marinetti.....	33
Une poétique sociale.....	35
XVI ^e (-XVII ^e) siècle / XX ^e (-XXI ^e) siècle.....	37
Chapitre I – Circonscrire une forme et un geste : le prospectus dans tous ses états.....	41
Introduction du chapitre.....	43
1 – Le Prospectus comme genre	44
Subjectif et objectif, idéal et matériel : le projet et ses équivocités.....	44
Prospectus et histoire du livre : du document au discours	48
Généricités auctoriale et lectoriale, littéraire et discursive	55
2 – Pragmatique du prospectus : autour de quatre types illocutoires	59
Baptême : une existence sollicitudinaire	60
Description : sémantique des mondes possibles et anticipation pratique	62
Promesse et demande : le prospectus comme discours précaire	67
<i>Infelicities</i>	68
Typologie.....	71
3 – Au miroir de la poétique et de la génétique	73
Le prospectus narratif : aux marges de la prolepse.....	73
« <i>Those wondrous... preliminary statements</i> » : prospectus et hypertextualité	77
Prospectus et genèse : entre style et posture.....	82
Du scénarique à l' <i>économique</i>	86
Topologie du prospectus : un paratexte en quête de texte	93
Conclusion du chapitre : une approche prototypique.....	100
Chapitre II – XVI^e siècle (-XVII^e siècle)	105
Introduction du chapitre.....	107
Prologue – la montagne et la souris (1).....	110
1 – Le prospectus dans la dédicace au mécène : promesses et demandes de don.....	116
« Attendant quelque sacrifice plus grand, que je luy dresse pour l'advenir » (Boaistuau)	120
Enjeux d'un topos	120
Une histoire de dons	122
Entre l'épître dédicatoire et l'avis au lecteur : jeux prospectifs	125
Promesses conditionnelles (1) : la négociation publique de l'œuvre à venir (Dolet)	131
« Mais je ne pourrai guère accomplir cette tâche sans le secours du roi » : Étienne Dolet, historien en puissance.....	132
Promesses d'enfer : l'œuvre ou la vie (Dolet, Pellisson).....	138
Promesses conditionnelles (2) : le prospectus à l'épreuve du différend (Ronsard)	145

« Liberal donne moi / Ce que tu m’as promis »	146
L’imaginaire ronsardien du « Grand Œuvre » : entre public et particulier	152
D’un différend l’autre : hétéronomie de la commande, entre demande et contrainte.....	157
2 – L’œuvre à venir au miroir de l’interdiscours : aléas du crédit dans l’espace des lettres.....	160
Spéculations allographes sur l’œuvre à venir (Ronsard).....	162
Une crise du crédit : l’affaire Pierre de Paschal	169
Opéralité et auctorialité en suspens.....	177
Sciamaches et prometteurs de livre(s) : pratique et poétique de la rétention à l’ère de l’imprimé (Paschal, Sorel).....	177
Auteurs en herbe, auteurs en gerbe (Pasquier, La Croix du Maine)	185
Livres et auteurs imaginaires dans les Bibliothèques de La Croix du Maine et Du Verdier	190
Bilan d’étape.....	197
3 – L’autonomisation du prospectus : formes et enjeux	199
Deux prospectus de La Croix du Maine : prudence, démesure, discrédit.....	201
Au voisinage des « éditions à l’essai » et des « éditions partielles ».....	206
Ébauche d’inventaire	212
Confidentialité et anonymat.....	216
L’auteur et l’imprimeur (Pierre Bayle)	218
Titres trompeurs	220
Vrais et faux Desseins dramatiques au XVII ^e siècle.....	224
Bilan d’étape.....	225
4 – Desseins historiographiques.....	226
Historiographes en herbe.....	229
La promesse tenue d’un anti-Paschal : Du Haillan (1570-1576)	230
Les prospectus de Louis Le Roy : entre proposition et déclin de commandes (1567-1570)	236
Utopie d’un mécénat d’État : le <i>Dessein</i> de La Popelinière (1599).....	242
Le dess(e)in, à l’interface entre théorie et pratique : histoire, rhétorique, architecture	250
De la méthode au dessein (Bodin, La Popelinière)	251
Dessein, <i>consilium</i> , <i>judicium</i>	258
Le paradigme de l’architecte	260
L’idée et la main (Vitruve, Alberti, Vasari).....	262
Usages du dessin (Alberti, De l’Orme)	267
Diffusion d’un modèle : dess(e)ins imprimés	270
Politiques de la méthode.....	275
Maîtres d’ouvrage et maîtres d’œuvre.....	276
Les sources de l’autorité : <i>inventio</i> et exogenèse.....	279
De la fiction synoptique au besoin d’archive (Louis Le Roy)	280
« Nous cherchons de nouveaux Mondes en ce vieil Monde » : <i>inventio</i> et imaginaire de la découverte (Du Haillan, La Popelinière).....	282
Prospectus et <i>arcana imperii</i>	285
Expositions de l’œuvre à venir : <i>dispositio</i> et partage du possible.....	294
Entre communauté et singularité, dynamique du don et crainte du plagiat	295
Secret et publicité : une pragmatique ambivalente.....	299
Le partage du possible.....	302
Épilogue : des desseins renaissants au <i>Projet de l’histoire de Louis XIV</i> de Pellisson (et retour) 305	
Conclusion du chapitre	309

Passages.....	313
De la promesse au contrat.....	317
Mutations du crédit et <i>Projecting Age</i> : portrait de l'écrivain en inventeur et homme à projets	321
Livre à venir, livre idéal (Mallarmé)	330
Le projet créateur, entre exercice de la liberté et <i>illusio</i> régulatrice (Sartre, Bourdieu).....	340
Questions de méthode.....	352
« Germe subjectif d'un objet en devenir ».....	353
Activité littéraire et politiques du livre à venir.....	356
Chapitre III – XX^e siècle (-XXI^e siècle)	363
Introduction du chapitre.....	365
Prologue – la montagne et la souris (2).....	370
1 – Propositions.....	373
Écrire sur/ses programmes (1) : Georges Perec.....	374
« Le projet doit être annoncé » : annonces et demandes confidentielles	379
« On a jamais vu ça » [sic] : le projet, une forme pour commencer	379
Le projet à l'éditeur, sous le régime de la demande	383
Formes du projet, formes de l'œuvre	389
Le récit (1969).....	389
La liste (1976)	396
Formes de l'œuvre, formes de vie.....	405
De l'idée au discours, de l'opérateur au sujet : littérature et art conceptuel.....	407
Le projet à l'essai.....	415
Projet, identité narrative, civilité (Perec et Levé)	422
Projet, présentisme, mémoire.....	429
Écrire sur/ses programmes (2) : la <i>Description du projet</i> de Jacques Roubaud	436
Le Cercle Polivanov : un espace « semi-institutionnel ».....	442
La textualisation d'un « document de travail ».....	447
« Une réelle intention unifiante, que je vais dire »	455
Initiatives et commandes, projets individuels et collectifs.....	455
Poésie et mathématique mêlées	457
Constituance, paratopie : Roubaud et le Cercle Polivanov (bis).....	462
1979 / 1989 / 2014	466
« Ces idées sont de différentes époques » : les futurs réfléchis de Roland Barthes	469
« Une discipline entièrement prospective » : le projet sémiologique	472
« Celui qui veut écrire » : autour des <i>Essais critiques</i>	479
1971 / 1967 / 1964.....	480
Barthes, Blanchot, Sartre	482
Du Livre au Texte, et retour.....	486
Blanchot, Derrida, Barthes	486
« Livre sans projet » et « nœuds programmatiques » : autour d'un supplément au <i>Plaisir du texte</i> (1973).....	492
<i>Roland Barthes par Roland Barthes</i> , autoportrait de l'essayiste en (ses) projet(s).....	497
L'imaginaire de la solitude	497
Entre l'écriture et l'imaginaire, entre l'incident et l'aventure : le projet sous le signe du romanesque.....	500
« Et après ? Quoi écrire, maintenant ? ».....	503
Bilan d'étape.....	506
2 – Réponses	509
« Qu'écrivez-vous en ce moment ? » – prospectus et interview	513
Une question topique, un (dés-)embrayeur phatique.....	513

Expositions, rétentions (XIX ^e siècle)	518
« C'est demain que le martyr commence ! » (Émile Zola)	519
« Pas commode à rencontrer et encore moins à faire parler » (Joris-Karl Huysmans)	526
Expositions, rétentions (XX ^e siècle)	529
Comment je vais écrire certains de mes livres (Georges Perec)	529
« Si je vous le dis, c'est qu'il y a bien des chances pour que je ne l'écrive pas » (Roland Barthes).....	535
Rappels et incitations	543
« On sait que vous avez actuellement plusieurs ouvrages en préparation » (Madeleine Chapsal, Jean-Paul Sartre).....	543
« Écrivez-nous de nouveau l'histoire de Charlotte » (Simone de Beauvoir, Roland Barthes)	546
Un discours de circonstance ? (Pierre Michon).....	550
Rubriques et enquêtes prospectives dans les journaux et revues du XX ^e siècle : des projets par grappes	557
« Les travaux des écrivains » (premier XX ^e siècle).....	557
« Qu'est-ce qu'ils fabriquent ? » (second XX ^e siècle).....	567
<i>La Gazette des lettres</i> , 1950-1952 (Cendrars).....	568
<i>Action poétique</i> , 1980 (Perec)	572
<i>La Chronique des écrits en cours</i> et <i>Le Projet littéraire et sa traduction</i> , 1982, 1996 (Roubaud)	581
Bilan d'étape.....	590
3 – Conversions / Délibérations.....	595
« <i>Nihil nisi propositum</i> » : la <i>Vita nova</i> irrésolue de Roland Barthes.....	600
De la commande au « Grand Projet »	600
19 octobre 1978, « au milieu du chemin de notre vie »	607
Une conversion et ses modèles.....	607
Annonce suspendue, conversion sans objet.....	616
Délibérations : sous le signe de l'amateur.....	619
Délibérations éthiques, délibérations rhétoriques, avec et sans Aristote	621
Au miroir du théâtre : Eschyle <i>versus</i> Racine.....	623
« L'homme du <i>que faire</i> ? non du <i>faire</i> », délibérations amoureuses.....	625
Coups d'essais (1977, 1979).....	628
« L'apprentissage est donc celui du livre » : du séminaire au cours.....	637
Les vies et survies nouvelles de Jacques Roubaud.....	646
Présent du passé.....	647
Présent du présent.....	651
Présent du futur	654
Conclusion du chapitre, ensemble le Projet d'un livre sur les prospectus contemporains	662
Conclusion	671
Bibliographie	680
Approches transhistoriques.....	682
Histoire du livre et de l'édition, pensées du livre	682
Poétique, génétique, linguistique, philosophie du langage.....	684
Sociologies et pragmatiques de la littérature, analyse du discours, rhétorique	686
Philosophie, anthropologie, psychanalyse, pensées de la littérature	688
Régimes d'historicité (généralités)	692
Sources antérieures à 1500	692
xvi ^e -xvii ^e siècles.....	693

Sources	693
Critiques sur auteurs	698
Auctorialité, mécénat, dédicace.....	700
Historicités, pensée politique, historiographie, méthode.....	701
Rhétorique et arts du dessin	703
Généralités.....	704
xviii ^e et xix ^e siècles.....	705
Sources.....	705
Critiques et généralités.....	706
xx ^e -xxi ^e siècles.....	708
Sources.....	708
Georges Perec	708
Jacques Roubaud	710
Roland Barthes.....	711
Autres sources.....	714
Critiques.....	718
Sur Georges Perec	718
Sur Jacques Roubaud	720
Sur Roland Barthes.....	721
Livres imaginaires, possibles, œuvres perdues, art contemporain.....	723
Historicités, histoire culturelle et littéraire de la (post)modernité.....	725
Index des noms propres	728

Introduction

IMAGINAIRES DU LIVRE IMAGINAIRE DEPUIS LES ANNÉES 1990 : À PROPOS D'UN PORTRAIT DE CENDRARS EN BARTLEBY

« Zoé 33 »

Dans un court essai de 1951 où il répond à une enquête de *La Gazette des lettres*, intitulée « Le roman que je n'écrirai jamais », Blaise Cendrars écrit :

Le roman que je n'écrirai jamais ?
Comment le savoir ?

Il ne faut jurer de rien. Depuis mes débuts, j'annonce 33 volumes en préparation. Déjà j'en ai publié plus de 40 à ce jour et, néanmoins, sur la feuille de garde de mon prochain bouquin figurera encore cette mention de 33 ouvrages en préparation, le nombre 33 étant le chiffre clé de l'activité et de la vie.

Je pourrais donner des titres. À quoi bon, j'en oublie et j'en invente tous les jours, de même que tous les jours je mène un roman à bout et en amorce mille autres qui m'obsèdent durant des années et prolifèrent dans tous les sens ou se dégonflent et crèvent sur le coup et se vident de toute substance¹...

À la figure unitaire et inhibitrice du livre « impossible », Cendrars substitue dans ces lignes la profusion de ses projets d'écriture, et renvoie au péri-texte de son œuvre publiée où pareil vitalisme trouve une forme d'exposition symbolique. Vérifiant à sa manière l'équation moderniste « publicité = poésie² » dont l'auteur avait fait un mot d'ordre, cette pratique de l'autobibliographie prospective³ vaut comme une sorte de signature, participant de sa figure d'écrivain bourlingueur, polygraphe et graphomane. Mais, dans le même temps, se fait ici jour une manière hétérodoxe d'appréhender une œuvre par sa dimension potentielle, par le nuage virtuel des livres tour à tour désirés, ébauchés ou renoncés qui accompagnent et secondent son développement. Prenant l'exemple de Balzac, Cendrars s'étonne ainsi « qu'aucun érudit ou fin lettré n'ait encore eu l'idée de dresser l'inventaire de tous les projets des livres avortés dont [celui-ci] parle et qui pullulent dans sa correspondance » ; il ajoute :

¹ Blaise Cendrars, « Le roman que je n'écrirai jamais », *La Gazette des lettres*, Nouvelle série, n° 9, 15 juin 1951, repris dans *Trop c'est trop* [1957], *Œuvres complètes*, t. VIII, éd. Hughes Richard, Paris, Denoël, 1965, p. 301.

² *Id.*, « Publicité = poésie », *Aujourd'hui*, 26 février 1927. Sur ce lieu commun du modernisme, et les dissensions fortes qu'il recouvre parmi les avant-gardes du début du XX^e siècle, voir Myriam Boucharenc, « “Publicité = poésie” : retour sur un lieu commun moderniste », dans Marie Paule Berranger et Laurence Guellec (dir.), *Les Poètes et la publicité*, actes des journées d'études des 15 et 16 janvier 2016, Paris 3, ANR Littépub, p. 253-264, <http://littepub.net/publication/je-poetes-publicite/m-boucharenc.pdf>, consulté le 22 octobre 2018.

³ Voir Éric Beaumatin dans « L'autobibliographie. Notes préliminaires à l'étude d'un corpus et d'un genre », *Cahiers Georges Perec*, n° 1, POL, 1985, p. 281-287.

Un tel inventaire, un catalogue méthodique et raisonné, un atlas, un panorama qui pourrait s'étendre à l'ensemble des auteurs contemporains et que j'intitulerais volontiers *Manuel de la Bibliographie des livres jamais publiés ni même écrits* ouvrirait des horizons nouveaux sur la chose littéraire [...]⁴.

Parce qu'elle est tout entière consacrée à interroger ce geste étrange qui conduit les écrivains à publier – selon des mobiles, sous des formes et en des lieux divers – leurs intentions d'écriture, la recherche qui occupera ces pages vaut d'être placée sous le patronage favorable de Blaise Cendrars, et de la pile « Zoé 33 » qu'allégorise à ses yeux la liste hétéroclite de ses ouvrages « à paraître ». Pour autant, il ne sera pas question ici de donner corps à cet énième projet de livre que l'auteur adresse avec un peu d'ironie à « l'érudit et fin lettré », au chercheur besogneux qu'il n'est décidément pas. Dans le souci d'explicitier et de justifier ce pas de côté, je voudrais à présent entrer dans la caractérisation de cette recherche en la situant d'abord au voisinage de travaux récents, qui témoignent de la manière singulière dont le livre imaginaire, et plus largement l'idée d'un avenir volontaire s'imaginent aujourd'hui dans les discours sur la littérature.

Mémoire de la perte et textes possibles

De fait, le manuel rêvé par Cendrars ne tient plus aujourd'hui du livre imaginaire, mais se trouve en bien des langues et sous bien des espèces, essayistiques comme universitaires⁵. Bien au-delà de la fortune de l'écrivain bourlingueur, il en va d'une aimantation puissante exercée par le domaine des « livres fantômes », des « textes possibles », des « œuvres perdues » ou « inadvenues » sensible dans le discours littéraire et critique au tournant des XX^e et XXI^e siècles. Si le livre imaginaire continue d'être parfois envisagé dans le cadre de l'histoire littéraire et intellectuelle et continue de faire l'objet de monographies auteuristes⁶, l'actualité qui est la sienne tient ainsi à des préoccupations plus contemporaines, et mérite d'être placée sous le signe de cette

⁴ *Ibid.*, p. 304.

⁵ À l'exemple de la *Bibliothèque invisible : catalogue des livres imaginaires* de Stéphane Mahieu, Paris, Éditions du Sandre, 2014. Pour un inventaire de ces publications et un panorama théorique et critique sur la question, on se reportera au numéro de la revue *LHT Fabula*, dirigé par Laure Depretto et Marc Escola, *La Bibliothèque des textes fantômes* (n° 13, novembre 2014, en ligne, consulté le 29/10/2016 : <http://www.fabula.org/lht/13/>), ainsi qu'au dossier critique du même nom paru dans *Acta Fabula*, vol. 15 n° 9, nov. 2014 (<http://www.fabula.org/acta/sommaire8963.php>, consulté le 29 octobre 2016).

⁶ Voir notamment *Revue des sciences humaines*, n° 236, 1994/4 : « Le Livre total » (dir. Vincent Kaufmann) et *Revue des sciences humaines*, n° 266-267, 2002 : « Le livre imaginaire » (dir. Philippe Bonnefis, Gérard Farasse et Jean-Luc Steinmetz) ; *Revue d'étude proustiennes*, 2017/2, n° 6 : « Proust et le livre à venir » (dir. Luc Fraisse).

spectralité en laquelle on a pu reconnaître le « paradigme esthétique » dominant de l'époque actuelle⁷.

À la différence des figures de l'*œuvre-monde*, du *livre total* ou à venir des XIX^e et XX^e siècles qui relèvent essentiellement d'une problématique de l'œuvre et de la création, l'intérêt actuel pour ces figures spectrales du livre est en outre nourri par des réflexions sur l'herméneutique des textes et la mémoire littéraire. Les travaux de Judith Schlanger ont joué ici un rôle fondateur : après s'être intéressée à l'institution précaire et mouvante de la mémoire des œuvres ainsi qu'à la manière dont celle-ci donnait forme à une « attente lettrée », orientant la production à venir des écrivains⁸, l'auteure s'est en effet penchée sur le versant réciproque des textes perdus et de leurs modes particuliers de transmission et d'appropriation. Dans son ouvrage de 2010, *Présence des œuvres perdues*, elle se demande ainsi « comment la mémoire des œuvres s'organise parmi tant d'œuvres perdues dont les éclats rejaillissent sur elle⁹ ». Au contraire du projet cendrarsien dévolu aux *livres jamais publiés ni même écrits*, Schlanger se consacre prioritairement aux œuvres ayant un jour connu une existence matérielle, avant de disparaître *imparfaitement*¹⁰. Rencontrant tout de même en chemin le cas des œuvres perdues fautes d'avoir pu être menées à bien, elle hésite un moment sur l'opportunité de joindre ces projets avortés, ces « presque œuvres » à son étude :

Il est courant de conserver l'image vive d'un projet longuement envisagé et qui n'a pas abouti. Quand ce projet était un projet d'œuvre, son souvenir garde une présence intime particulièrement familière et dense, et il reste si clair lorsqu'on y pense, si vraisemblable, si proche, qu'il est difficile de ne pas reconnaître une sorte d'être fantomatique à cette manière de subsister¹¹.

Un tel « versant prénatal de la perte¹² », suivant l'heureuse formule de Schlanger, sera néanmoins mis de côté par la philosophe, tant il est vrai selon elle que « l'irréel imaginaire est une autre question que la perte des œuvres¹³ », et qu'il est entre ces deux modalités d'absence une différence de nature que l'auteure se refuse à suspendre ou à transgresser : l'investigation sur l'œuvre en projet en reste donc pour l'heure à ce même stade *prénatal*. Mais pour avoir délaissé le

⁷ C'est la thèse que soutient Lionel Ruffel, voir *Le Dénouement*, Lagrasse, Verdier, « Chaoïd », 2005, p. 102. De nombreux travaux attestent la vitalité de ce questionnement, voir notamment : Jutta Fortin et Jean-Bernard Vray, *L'Imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, « Lire au présent », 2012 et *Nouvelle Revue Française*, n° 602, octobre 2012 : « Des fantômes » (dir. Stéphane Audeguy).

⁸ Voir Judith Schlanger, *La Mémoire des œuvres*, nouvelle édition avec une préface de Christophe Pradeau, Lagrasse, Verdier, « Verdier Poche », 2008 [1992].

⁹ Judith Schlanger, *Présence des œuvres perdues*, Paris, Hermann, « Savoir lettres », 2010, p. 6-7.

¹⁰ L'auteure distingue deux types de *perte imparfaite* : « soit que les œuvres ou les données se soient évanouies de la réalité concrète mais pas de la mémoire, ou pas tout à fait de la mémoire ; soit qu'elles restent matériellement présentes quelque part au fond des archives, au fond des mers ou des déserts, mais en étant comme si elles n'étaient pas, parce qu'elles n'ont plus d'existence mentale et ne sont visibles dans aucun champ d'intérêt », *op. cit.*, p. 11-12.

¹¹ *Ibid.*, p. 141.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 142.

domaine du projet qui m'intéresse, la démarche de Schlanger n'en a pas moins nourri des travaux récents qui, sans nécessairement la méconnaître, ne se sont pas arrêtés à cette distinction posée par l'auteure pour délimiter son objet. Ainsi emblématiquement d'un numéro de *Fabula LHT* de 2014 consacré à « La bibliothèque des textes fantômes », où sont envisagées ensemble les œuvres perdues dont ne subsiste plus qu'un titre, un résumé ou une traduction, les œuvres imaginaires alléguées dans des fictions, celles que l'auteur n'a fait que rêver sans pouvoir les écrire et autres « textes amputés » ou dégradés par le temps¹⁴. Une telle disparité n'est pas forcément la marque d'un défaut de théorisation. Dans sa présentation du dossier, Marc Escola se recommande ainsi du souci contemporain « de la précarité des œuvres et de la fragilité des bibliothèques, de la mémoire de la perte ou de la rémanence des fantômes¹⁵ » dont il recense les manifestations hétérogènes ; mais cet imaginaire mélancolique se trouve en retour compensé par une certaine émancipation du geste herméneutique qu'il autorise. À la suite des travaux de Michel Charles et de Jacques Dubois, en affinité avec la « critique interventionniste » de Pierre Bayard et les réflexions d'Yves Citton sur la lecture *actualisante*, une théorie des *textes possibles* se développe ainsi depuis les années 2000, qui vise à « contester le tracé *théorique* de [la] frontière institutionnelle entre ouvrages de critique et œuvres de création¹⁶ ». Dans cette perspective, qu'invoquent Marc Escola et Laure Depretto à l'ouverture du numéro de 2014 cité plus haut, les livres imaginaires offrent un matériau de choix : ce sont autant d'objets virtuels qui rappellent l'œuvre littéraire à son caractère contingent, et favorisent la conversion du commentaire vassal en un geste créateur, propre à explorer les possibles dont chaque œuvre est porteuse et n'offre, à tout prendre, qu'une actualisation parmi d'autres¹⁷. Souvent mentionnée dans ces travaux sur les livres imaginaires, la figure de Cendrars revient alors sous un jour étonnant : auteur en 1996 d'un article dédié aux « livres fantômes », Claude Leroy évoque par exemple le *Manuel* et les autobiographies

¹⁴ Marc Escola, « Comment parler des livres que l'on ne peut pas lire. Avant-propos », dans Laure Depretto et Marc Escola (dir.) *La bibliothèque des textes fantômes, LHT Fabula*, novembre 2014, § 1-3, <http://www.fabula.org/lht/13/avantpropos.html>, consulté le 31/10/2016.

¹⁵ *Ibid.*, § 9.

¹⁶ Marc Escola, « Le chêne et lierre. Critique et création », dans Marc Escola (dir.), *Théorie des textes possibles*, Amsterdam-New York, Rodopi, « Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature française », 2012, p. 17. Pour les références précédentes, et une riche bibliographie sur la question, voir *id.*, « Petit organon pour une théorie des textes possibles », *Fabula. Atelier de théorie littéraire*, http://www.fabula.org/atelier.php?Petit_organon_pour_une_theorie_des_textes_possibles, mis en ligne en 2012, consulté le 20 octobre 2018.

¹⁷ Il faut souligner, ici, la perspective singulière adoptée par Jean-Louis Jeannelle dans ses travaux portés par le groupe Fabula. Celui-ci, en effet, a exploré la catégorie de l'« inadvenue » dans une perspective poétique et généticienne. Ainsi de sa grande étude sur les scénarios non réalisés d'André Malraux, scénarios dont il interroge le statut opéral, et de son livre sur la genèse inachevée d'un roman de la résistance, *Non*, voir Jean-Louis Jeannelle, *Résistance du roman. Genèse de Non d'André Malraux*, Paris, CNRS éditions, 2013 et *id.*, *Films sans images. Une histoire des scénarios non réalisés de La Condition humaine*, Paris, Seuil, « Poétique », 2015.

prospectives de l'écrivain, et les porte à son « inventaire des livres en moins » dont le spectacle, note-t-il, « porte à la mélancolie¹⁸ ». Le contraste est frappant : alors qu'en 1951, Cendrars envisageait son *Manuel* comme le moyen d'entrer dans l'enfer du travail d'écrivain, et faisait de la multiplication des projets la « pile atomique » de son écriture, le bourlingueur sert à présent de modèle à une méditation sur la perte et l'absence des œuvres.

À livres imaginaires, artistes sans œuvres ?

Dans les approches que l'on vient d'observer, dédiées à la mémoire littéraire, au commentaire et à ses pouvoirs, la mise en suspens de la dimension prospective des livres imaginaires pourrait s'expliquer « naturellement » : une fois l'écrivain mort et l'œuvre interrompue, ses projets inachevés sont voués par force à le rester ; et s'il est permis de les considérer, comme je voudrais le faire, pour ce qu'ils disent de l'œuvre en marche, de sa fabrique et de l'espace littéraire dans laquelle celle-ci s'inscrit, on peut encore prendre acte de leur inachèvement définitif et s'attacher à exploiter cet état de virtualité qui est le leur¹⁹. Or, depuis la fin du XX^e siècle, ce même visage fantomatique du livre imaginaire est plus largement mobilisé dans les représentations de l'écrivain et de la conduite créatrice : à la bibliothèque des livres fantômes, au nuage virtuel des textes possibles, répond alors la figure dandy, velléitaire et agraphique de l'artiste sans œuvres. Ou, pour le dire autrement, sans autres œuvres qu'imaginaires.

La chose pourrait surprendre si la figure de *Bartleby* ne s'était imposée comme un cadre d'intelligibilité fondamental de l'imaginaire littéraire contemporain, au côté de ses frères en copie que sont Bouvard et Pécuchet²⁰. Déjà insistante chez Maurice Blanchot²¹, celle-ci s'est trouvée mise en avant par Gilles Deleuze dans un texte de 1989, « *Bartleby, ou la formule* », bientôt suivi en 1993 par Giorgio Agamben dans *Bartleby ou la création*²². Deleuze a certes joué un rôle pionnier à

¹⁸ Claude Leroy, « Les livres fantômes », *Le Magazine littéraire*, n° 349, 1^{er} décembre 1996, p. 51.

¹⁹ Il en va là, d'ailleurs, d'un processus déjà à l'œuvre dans l'histoire littéraire et intellectuelle, où l'idée d'un auteur, voire un projet commencé, peuvent se trouver repris par un autre.

²⁰ Sur la prégnance des deux héros flaubertiens dans la littérature française du second XX^e siècle à aujourd'hui, voir Laurent Demanze, *Les Fictions encyclopédiques. De Gustave Flaubert à Pierre Senegès*, Paris, José Corti, « Les essais », 2015, en particulier l'introduction p. 9-29.

²¹ Tout particulièrement dans *L'Écriture du désastre* (Paris, Gallimard, 1980). Voir sur ce point Gisèle Berkman, *L'Effet Bartleby. Philosophes lecteurs*, Paris, Hermann, « Fictions pensantes », 2011, p. 29-52.

²² Giorgio Agamben, *Bartleby ou la création*, traduit de l'italien par Carole Walter, Saulxures, Circé, 1995 [première édition italienne : Macerata, Quodlibet, 1993].

l'égard des productions bartlebyennes à venir, mais au prix d'un changement de perspective important, éloigné du projet de lecture littéraliste posé à l'ouverture de son texte : « Bartleby n'est pas une métaphore de l'écrivain, ni le symbole de quoi que ce soit²³ ». De fait, c'est peu dire que, dans le discours littéraire contemporain, le personnage agit bel et bien comme métaphore et symbole, livrant un portrait paradoxal de l'artiste en être du refus d'œuvrer, héros inactuel opposant au monde une forme de résistance passive et suspensive²⁴. Auteur d'un essai consacré à la « figure lumineuse et libre de l'artiste sans œuvre²⁵ », Jean-Yves Jouannais reconnaît ainsi en Bartleby un personnage tutélaire :

Commis aux écritures, n'est-ce pas la position idéale pour n'avoir pas à commettre d'écriture propre ? L'intrigant « *I would prefer not to* » renverrait ainsi à mille rêves refoulés, songes d'œuvres magistrales, d'opéras à l'échelle du monde, de poèmes conçus pour courtiser tous les hommes, de toutes les cultures²⁶.

Que ce soit comme ici au titre de son métier de copiste ou, comme ailleurs et contradictoirement, de son refus de copier, l'employé de Melville se voit pourvu d'une psychologie d'emprunt, apparaissant comme un faiseur de châteaux en Espagne. Irréductible cependant à un éloge paradoxal de la stérilité artistique, la velléité bartlebyenne porte avec elle une éthique et une « stratégie politique²⁷ » qui fondent sa valeur aux yeux de l'essayiste. Se réclamant de l'exemple des artistes conceptuels de la fin des années 1960 – de leur dénonciation et de leur subversion du devenir marchandise des œuvres par la réduction de celles-ci à leur proposition abstraite²⁸ –, Jouannais conçoit l'artiste sans œuvres comme l'envers utopique de la figure moderne de l'artiste, aliénée au narcissisme de l'exposition de soi et au régime de la production marchande. La valeur d'un artiste se mesurerait dès lors à l'aune virtuelle des œuvres

²³ Gilles Deleuze, « Bartleby, ou la formule », postface à Herman Melville, *Bartleby ; Les îles enchantées ; Le campanile*, trad. Michèle Causse, Paris, Flammarion, « GF », 1989, repris dans *Critique et vérité*, Paris, Les éditions de Minuit, 1993, p. 89. Deleuze et Agamben se concentrent tous deux sur la formule du héros melvillien, « *I would prefer not to* » : si Bartleby vaut chez Deleuze pour la défection obstinée qu'il adresse au monde, manifestant non pas « une volonté de néant, mais la croissance d'un néant de volonté » (Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 92), cette résistance est permise par sa parole, par le dérèglement syntaxique et logique qu'il impose à la langue, et n'incarne de ce fait aucune velléité créatrice. Il en va de même chez Agamben, qui s'attache à mettre au jour la « constellation philosophique » de Bartleby, et à interroger les rapports entre volonté, puissance et contingence que la formule du scribe implique pour une réflexion sur la création (Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 11). Aussi Bartleby ne constitue-t-il pas pour les deux philosophes une figure de l'écrivain, mais plutôt un personnage conceptuel de l'écriture et de l'œuvre elles-mêmes. Pour un panorama des lectures philosophiques de Bartleby au XX^e siècle, voir Gisèle Berkman, *L'Effet Bartleby. Philosophes lecteurs, op. cit.*

²⁴ Sur cette promotion d'une éthique de la passivité dans le discours littéraire contemporain, voir *LHT Fabula*, n° 15, octobre 2015 : « Vertus passives » (dir. Alexandre de Vitry et Matthieu Vernet), <https://www.fabula.org/lht/15/>, consulté le 20 octobre 2018.

²⁵ Jean-Yves Jouannais, *Artistes sans œuvres : « I would prefer not to »*, préface d'Enrique Vila-Matas, Paris, Verticales-Phase deux, 2009 [Hazan, 1997], p. 205.

²⁶ *Ibid.*, p. 197.

²⁷ *Ibid.*, p. 89.

²⁸ *Ibid.* p. 115-118.

qu'il a d'un même geste conçues et sacrifiées²⁹. Faire de sa vie une œuvre plutôt que vouer sa vie à la production et à la promotion de son art, tel est donc le sens dandy que Jouannais confère à la formule du scribe dont il fait la devise des artistes sans œuvres, placée en sous-titre de son essai.

Comme c'était le cas pour les livres fantômes, et quelque évanescents qu'en soit l'objet, la fascination actuelle pour le héros de Melville se révèle propice aux inventaires. Comme Enrique Vila-Matas dans *Bartleby et compagnie*³⁰, Jouannais se fait ainsi « dénicheur de Bartlebys³¹ », collectionnant portraits, anecdotes et projets imaginaires qui illustrent, à des titres et des degrés divers, les vertus de la « non-production » en art. Une lignée d'artistes se fait ainsi jour, courant de Joseph Joubert à Roland Barthes, en passant par Félix Fénéon, Paul Valéry, Jacques Vaché, Jacques Rigaut, Marcel Duchamp, Jorge Luis Borges, et d'autres encore. Son caractère hétéroclite en témoigne, pareil regroupement relève moins d'une généalogie que d'une lignée imaginaire. Il en va de même chez Vila-Matas dont l'inventaire, réduit au seul camp des écrivains, recoupe pour partie celui de Jouannais bien que dominant chez lui les noms de Frantz Kafka, de Robert Walser et de Fernando Pessoa. Reste que cette dimension imaginaire de l'enquête est chez l'un et l'autre concertée, au cœur de leurs démarches et du dialogue qui se noue entre elles. Imaginaires, ces inventaires sont aussi pour partie inventés, passant le cap de la fiction : ainsi Jouannais mêle-t-il à son essai des artistes de papier, comme Félicien Marbœuf, supposé inspirateur de l'œuvre proustienne, ou Firmin Quinrat, sorte de Bartleby voyageur dont le portrait clôt le livre. Quant à lui, Vila-Matas peut d'autant mieux relayer ces inventions qu'il désigne son propre livre comme le fait d'un écrivain Bartleby, livre devant marquer son « retour à l'écriture après vingt-cinq ans d'éclipse littéraire³² », et constituant une somme de « notes en bas de page en commentaire à quelque texte invisible mais non inexistant pour autant, car il se pourrait bien que ce texte fantôme finisse par rester comme en suspension dans la littérature du prochain millénaire³³ ». Tout se passe comme si les ouvrages des deux auteurs se trouvaient ainsi contaminés par leur objet, comme si l'enquête sur les artistes sans œuvres conduisait par force à une expansion du champ de l'imaginaire, gagnant, depuis le domaine des œuvres, celui des artistes eux-mêmes, pour atteindre jusqu'au texte et à la personne de l'auteur. Faisant une nouvelle apparition dans ces deux

²⁹ « Combien de songes, de systèmes de pensée, d'intuitions et de phrases véritablement neuves ont échappé à l'écrit ? Combien d'intelligences sont-elles demeurées libres, simplement attachées à nourrir et embellir une vie, sans fréquenter jamais le projet de l'asservissement à une stratégie de reconnaissance, de publicité et de production ? », *ibid.* p. 32-33.

³⁰ Enrique Vila-Matas, *Bartleby et compagnie* [2000], trad. esp. Éric Beaumatin, Christian Bourgois, [2002] 2009.

³¹ *Ibid.*, p. 11.

³² *Ibid.*, p. 46.

³³ *Ibid.*, p. 14.

livres, la figure de Cendrars n'échappe pas à ce mouvement. En référence à l'article de Leroy mentionné plus haut, Jouannais présente ainsi les rituels prospectifs de l'écrivain :

Érotisme d'un Blaise Cendrars envisageant la rédaction d'un « Manuel de la bibliographie des livres jamais publiés ni même écrits ». Cendrars qui mit lui-même en circulation dans les limbes éditoriales plus de trois cents fantômes d'ouvrages, annonçant systématiquement au terme de ses bibliographies « 33 volumes » en préparation ; jamais les mêmes, tous identiquement destinés à demeurer des titres³⁴.

Au regard mélancolique de Leroy porté sur les projets cendrarsiens abandonnés, succède ici un tableau controuvé. Car au vrai, la liste des projets mentionnés par Cendrars n'évolue que progressivement de livre en livre et surtout, nous dit l'écrivain, elle est bien loin de se réduire à des romans qu'il n'écrira jamais : on y trouve des ouvrages sous presse, d'autres en chantier, destinés à être repris et bientôt publiés, d'autres encore écrits mais brûlés ou cachés, « consignés par hasard au fur et à mesure de [s]es pérégrinations dans les coffres-forts de banques en Amérique du Sud et que, si Dieu le veut, on découvrira un jour³⁵ ». Parmi les Bartleby inventés par Jouannais et Vila-Matas, il est donc aussi des auteurs de chair et d'os : pour que les autobiographies prospectives de Cendrars échappent à la geste posturale et auto-promotionnelle que son essai déprécie, il semble nécessaire à Jouannais qu'elles aient toutes d'emblée relevé de la fiction, que l'intention de les honorer en ait dès le début été feinte. Ignorant la grande variété de statut propre à ces annonces, ignorant leur fonction péritextuelle (au vrai proche de cette exposition publicitaire de l'œuvre qu'il dénonce), l'essayiste livre ainsi un portrait de Cendrars en Bartleby littéraire, et inscrit sans sourciller l'auteur au panthéon des artistes sans œuvres. Volontaire ou non, pareille invention d'un Cendrars-Bartleby interpelle. Elle trahit une réticence à concevoir le livre sous l'aspect de son projet instituant : là où Cendrars voyait la source vive de son écriture, apparaît désormais la marque d'une éthique dandy de la rétention et de l'*improduction*, frappant d'ironie tout engagement déclaré dans l'avenir.

En nous gardant d'hypostasier le bartlebysme de Jouannais, soulignons que les figures spectrales du livre ou de l'artiste sans œuvres peuvent susciter une forme de dynamisme et de productivité paradoxales. On a déjà observé plus haut la manière dont livres perdus, détruits ou inachevés rencontraient une pulsion d'inventaire, nourrissant la réflexion sur la mémoire de la littérature et trouvant dans la théorie des *textes possibles* de possibles vies nouvelles. Ainsi pour la figure de Bartleby, notamment chez Vila-Matas : se démarquant à cet égard de son avatar jouannaisien, dont le désœuvrement « ne participe aucunement d'un rêve nihiliste, régressif » et

³⁴ Jean-Yves Jouannais, *Artistes sans œuvres*, op. cit., p. 148.

³⁵ Blaise Cendrars, « Le roman que je n'écrirai jamais », *Œuvres complètes*, t. VIII, op. cit., p. 304. Pour une analyse documentée de ce texte, voir Claude Leroy dans « Le livre que je n'écrirai jamais... La bibliothèque fantôme de Blaise Cendrars », *Revue des sciences humaines*, n° 266-267, 2002 : « Le livre imaginaire », num. cit., p. 395-411.

forme partant une valeur régulatrice positive³⁶, le *Bartleby* de Vila-Matas serait plutôt le nom d'un problème, d'un malaise contemporain. Sans le sublimer ni le renverser en figure utopique, l'auteur considère le héros de Melville comme l'allégorie de « ce mal endémique des lettres contemporaines, cette pulsion négative ou cette attirance envers le néant, qui fait que certains créateurs, en dépit (ou peut-être précisément à cause) d'un haut niveau d'exigence littéraire, ne parviennent jamais à écrire [...]»³⁷. La position de Vila-Matas n'est pour autant pas elle-même décliniste³⁸ : car à en croire ce « graphomane de l'agraphie³⁹ » qu'est l'écrivain catalan, c'est « de la seule pulsion négative, du seul labyrinthe du Non [que] surgira l'écriture à venir⁴⁰ ». Intermédiaires d'une littérature en mal de projet, attestant selon Emmanuel Bouju « la “productivité” textuelle paradoxale de l'idée de “fin de la littérature” », les héros velléitaires qui peuplent *Bartleby et compagnie* permettraient alors de raconter « comment l'écrivain vit sa vie après que s'est arrêté le “conte” moderniste de la littérature⁴¹ ».

³⁶ Jean-Yves Jouannais, *Artistes sans œuvres*, *op. cit.*, p. 204.

³⁷ *Ibid.*, p. 12.

³⁸ Emmanuel Bouju a montré que l'écrivain, ici, reconduisait moins qu'il n'incitait à *liquider* et à *dépasser* ces « théories de la fin », si prégnantes et débattues dans les discours sur la littérature au tournant du XXI^e siècle : « Ce à quoi s'emploie Enrique Vila-Matas, c'est en définitive à retourner sa propre théorie de la fin comme un gant, à faire de la maladie bartlebyenne de la littérature l'aliment, la force et la vertu de l'écriture [...] », voir « En finir avec les théories de la fin (par la vertu d'Enrique Vila-Matas) », dans Laurent Demanze et Dominique Viart (dir.), *Fins de la littérature. Esthétique et discours de la fin*, deux tomes, t. I, Paris, Armand Colin, « Recherches », 2012, p. 228.

³⁹ *Ibid.* p. 225.

⁴⁰ Enrique Vila-Matas, *Bartleby et compagnie*, *op. cit.*, p. 13. On est ici proche de la démarche de Marcel Bénabou dans *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres*, Paris, Seuil, « La Librairie du XXI^e siècle », 2010 [Hachette, 1987] : dans cet ouvrage tout entier dévolu à l'impuissance d'écrire, il s'agit en effet d'« arriver à faire exister fictivement des livres qui n'existent pas vraiment et, par là, donner une existence réelle au livre qui traite de ces livres fictifs. Une démarche en somme qui ressemble fort à celle qui mène au *cogito* cartésien : c'est dans le moment même où je donnerais acte de mon inaptitude à l'écriture que je me découvrirais écrivain, et c'est de l'absence de mes ouvrages inaboutis que se nourrirait celui-ci », p. 191. Ce projet trouve chez Proust un modèle électif (voir p. 190).

⁴¹ Emmanuel Bouju, « En finir avec les théories de la fin (par la vertu d'Enrique Vila-Matas) », *op. cit.*, p. 233 et 229. Comme le note Bouju, le désœuvrement bartlebyen désigne chez Vila-Matas « l'origine ironique de son œuvre propre » (*ibid.*, p. 230), et ne saurait à ce titre être assimilée aux conceptions de Blanchot en la matière : chez ce dernier en effet, la disparition de la littérature ne forme pas un point de départ, mais une tendance constitutive de l'écriture, emportant le *je* de l'écrivain dans un mouvement de déprise et d'impersonnalisation. Allégorie du *dehors*, marquant le point de fuite de l'écriture, le scribe de la nouvelle constitue alors une figure moderne, fût-elle négatrice et placée sous le signe du « désastre » : Bartleby, pourrait-on dire, ne *rêve* pas le *livre à venir*, il en est plutôt un des visages. Au contraire de cette figure idéale et anonyme du Bartleby blanchotien, les Bartleby de Vila-Matas ont comme ceux de Jouannais forme humaine. Loin de relever des théories de la « mort de l'auteur », ils sont davantage à mettre au compte de son « retour amical » – amical, mais pas moins désœuvré, imprimant à l'écriture une forme de vitalité paradoxale.

UNE « DÉPROGRAMMATION DE LA LITTÉRATURE » ?

No future : littérature et crise de l'avenir

Par comparaison avec la somme des travaux concentrés sur les catégories du passé et du présent – aujourd'hui souvent conjointes sous le signe de la mémoire, de l'archive et du témoignage –, les études qui documentent les formes et les enjeux du sentiment de l'avenir en littérature se signalent par une double réduction : extérieure, d'une part, qui tient à leur relative rareté⁴², mais encore interne, d'autre part, puisque l'avenir y est majoritairement envisagé à partir de la science-fiction, de la littérature utopique (et de ses variantes : uchronies, dystopies, etc.), des imaginaires de la catastrophe, soit sous la forme, presque toujours, d'anticipations ou de préfigurations descriptives, et non pas volontaires⁴³. Cette situation de rareté pourrait confirmer, dans le cadre des études littéraires, le diagnostic posé par François Hartog sur le régime présentiste d'historicité caractéristique de notre époque⁴⁴. Selon ces travaux aujourd'hui classiques, un tel présentisme succède depuis le tournant des années 1990 au régime futuriste moderne qui, depuis la fin du XVIII^e siècle, avait substitué au modèle antique de l'*historia magistra vita* un rapport au temps historique aimanté par le futur et sa puissance de novation. Animée par un souci de la mémoire et du patrimoine, cette appréhension présentiste du temps historique est hantée par les vestiges du passé. Mais elle ne perd pas non plus de vue le futur, s'il est vrai que le patrimoine, à commencer par celui de la nature, fait l'objet d'une conservation et d'une transmission fort mal assurées. De ce rapport à l'avenir, de cette « raison apocalyptique », Michaël Fœssel a récemment décrit les effets antipolitiques, au premier rang desquels se trouve la remise en cause de la possibilité d'une action sociale et politique délibérée, celle autrement dit d'une

⁴² Ainsi Christophe Meurée constate-t-il à l'ouverture d'un dossier des *Lettres romanes* sur la question que l'avenir est le « parent pauvre de l'exploitation conceptuelle de l'expérience du temps, en particulier dans les études littéraires », voir « Le souci de l'avenir, d'hier à aujourd'hui », dans *Les Lettres romanes*, 66/3-4, 2013 : « Le Souci de l'avenir chez les écrivains francophones » (dir. Christophe Meurée), p. 349.

⁴³ Voir par exemple *Revue Textuel*, nouvelle série, n° 1, 2014 : « L'anticipation » (dir. Laurent Zimmermann), dossier placé sous le signe du présentisme, dont le constat est posé dès l'ouverture par le biais d'un entretien avec François Hartog : « La stupeur contre l'anticipation, un présent bloqué ? », propos recueillis par Hélène Baty-Delalande, dans *Revue Textuel*, n° 1, num. cit, p. 7-16.

⁴⁴ Le futur « n'est plus à conquérir ou à faire advenir, sans hésiter, s'il le faut, à brutaliser le présent. Ce futur n'est plus l'horizon lumineux vers lequel on marche, mais une ligne d'ombre que nous avons mise en mouvement vers nous, tandis que nous semblons piétiner l'aire du présent et ruminer un passé qui ne passe pas », François Hartog, *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, « Point histoire », [« La librairie du XXI^e siècle », 2003] 2012, p. 206.

appréhension du temps historique sous la modalité du *projet* (en dépit des mots d'ordres et slogans politiques qui peuvent continuer de s'en prévaloir)⁴⁵. Tout autant que la littérature d'anticipation et la fascination qu'exercent, au-delà d'elle, les figures de la catastrophe et de l'apocalypse, celles de l'artiste sans œuvre et du livre fantôme évoquées plus haut s'inscrivent sans peine dans cet imaginaire crépusculaire : à preuve l'incapacité ou le refus de se projeter dans l'avenir dont on les rend emblématiques, à preuve aussi ces nombreux inventaires qui les recensent et poussent le souci patrimonial à son comble : la mémoire s'y appliquant à garder trace non seulement de ce qui s'est perdu, mais encore de ce qui ne fut qu'ébauché sans accéder jamais à une existence pleine⁴⁶.

Dans un essai de 2008, *Quel projet pour la littérature contemporaine ?*, Dominique Viart prend acte de cette rupture de la période contemporaine avec le futurisme⁴⁷ moderne en la reconnaissant dans le discours tenu par les écrivains sur la conduite de leur œuvre. Il note :

[L]a littérature contemporaine ne passe pas pour une littérature projective. Et ce, doublement : non seulement elle ne se donne guère de *projets* mais elle s'immerge plutôt dans un pur présent (littérature du « quotidien », des « impassibles » ou des « petits bonheurs ») ou renoue avec un passé dont elle traque les traces et la mémoire (littérature de l'exploration archéologique ou du « devoir de mémoire »)⁴⁸.

Ainsi la littérature contemporaine se trouve-t-elle inscrite de plain-pied dans le régime présentiste d'historicité, dégagée du style manifestaire propre aux avant-gardes du XX^e siècle, dont la critique recense tout de même certaines rémanences. Loin s'en faut pourtant que les écrivains actuels aient abandonné toute intention critique, ou qu'ils aient perdu le souci réflexif de la forme et de ses effets. Simplement, la singularité de la littérature actuelle vis-à-vis de la période précédente tient selon Viart à ce qu'elle « ne s'organise pas délibérément autour d'un projet affiché⁴⁹ ». Dans les textes de François Bon et de Pierre Michon qu'il prend à témoin, la critique observe ainsi que l'imaginaire moderne du projet cède le pas à un imaginaire du *trajet* et de l'enquête, suivant en cela un modèle anticipé par Claude Simon dans la période précédente.

⁴⁵ Voir Michaël Fœssel, *Après la fin du monde. Critique de la raison apocalyptique*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 2012.

⁴⁶ Dans une telle perspective, à l'œuvre chez Jouannais et perceptible jusque dans la théorie des *textes possibles*, l'ébauche du livre n'est pas tant valorisée pour son élan natif que pour sa retombée, son allure ruiniforme : telle qu'on la recueille, l'observe ou l'exploite de manière rétrospective, l'ébauche est toujours déjà une ruine et c'est essentiellement comme telle qu'elle vaut et se partage, selon un mouvement que qualifie bien le paradigme de la *spectralité* dégagé par Ruffel.

⁴⁷ Sauf référence explicite au groupe de Marinetti, j'entendrai simplement par *futurisme* la « domination du point de vue du futur » dans l'expérience du temps, voir François Hartog, *Régimes d'historicité, op. cit.*, p. 119.

⁴⁸ Dominique Viart, *Quel projet pour la littérature contemporaine ?*, Montpellier, Publie.net, 2008, « Critique & essais » (non paginé).

⁴⁹ *Ibid.*

Autrement dit, l'œuvre ne s'avance pas comme le fruit d'une intention préalablement déclarée ou d'un programme théorique constitué, mais elle cherche plutôt, par une quête individuelle toujours recommencée, le sens de sa démarche, la raison de son parcours :

Il ne proclame pas l'intention de l'œuvre mais cherche à découvrir dans le sujet lui-même comment cette intention lui est venue, quelles voies elle a pu suivre pour mûrir en lui. Le projet dès lors tient de l'énigme, son énoncé n'est pas affirmatif mais questionnant. Il tient de l'introspection, fût-elle oblique ou indirecte, et non de la proclamation. Il est la matière de l'œuvre et non son paratexte ni sa théorisation. On assiste là à ce que Pascal Quignard appelle : « la déprogrammation de la littérature »⁵⁰.

Relevant d'un geste de rétrospection et d'introspection plutôt que de prospection, les projets des écrivains réunis par Viart n'en méritent à ses yeux plus tout à fait le nom⁵¹, étrangers qu'ils sont au geste tapageur par lequel les modernes, paradoxalement, n'ont cessé d'invoquer un avenir nouveau suivant un même scénario toujours reconduit. Dans l'entretien de Pascal Quignard auquel Viart emprunte le mot d'ordre d'une « déprogrammation de la littérature », l'écrivain dénonçait pareillement, chez les modernes et leurs épigones, « le règne du même sous couvert de ruptures théoriques, et non pas rhétoriques⁵² », à quoi il opposait la figure désirée d'une œuvre d'ampleur, « au cœur de laquelle on ne sait plus très bien ce que l'on fait. [...] Nous avons besoin de cesser de rationaliser, de cesser de s'ordonner ceci, de cesser de s'interdire cela⁵³ ». C'était se placer dans la pleine continuité des revendications intellectuelles et politiques portées par *Le Débat*, dont la fondation chez Gallimard en 1980, par Pierre Nora, a cristallisé et précipité le déclin des avant-gardes, de leur théoricisme et de leur futurisme prétendus⁵⁴, tout en constituant significativement le lieu où, dès 1980, se formulait le constat d'une « crise de l'avenir⁵⁵ » dans les sociétés occidentales, qui n'allait cesser de s'affirmer dans les années suivantes.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ « La notion de trajet plus que celle de projet s'y manifeste nettement [dans l'œuvre de François Bon], dans la mesure où cette œuvre fait advenir à sa propre conscience la recherche qui la fonde et à partir d'elle se réoriente vers un projet à l'origine non-identifié », *ibid.*

⁵² Pascal Quignard, « La déprogrammation de la littérature », entretien avec Marcel Gauchet et Pierre Nora, *Le Débat*, n° 54, avril 1989, repris dans Pascal Quignard, *Écrits de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2005, p. 243.

⁵³ « À l'œuvre fragmentée, trop maîtrisée, froide, propre, intellectuelle, à la mort, il faut peut-être préférer l'œuvre longue, l'œuvre qui passe la capacité de la tête, l'œuvre où on perd pied, plus fluide, plus sale, plus primaire, plus sexuelle, l'œuvre au cœur de laquelle on ne sait plus très bien ce qu'on fait. » *Ibid.*, p. 249.

⁵⁴ Je parle ici de la façon dont ces avant-gardes sont représentées dans cette revue, sous la plume de Nora et d'autres. J'aurai l'occasion de revenir sur le rapport à l'avenir qui s'énonce de façon beaucoup plus inquiète en ces années 1960 et surtout 1970 chez les écrivains et intellectuels. Voir le ch. III du présent travail.

⁵⁵ Krzysztof Pomian, « La crise de l'avenir », *Le Débat*, n° 7, 1980, p. 5-17. Sur l'apparition du *Débat*, la transformation du champ intellectuel et l'avènement d'une figure d'« intellectuel démocratique » qu'il emblématise, voir François Dosse, *La Saga des intellectuels français. 1944-1989. II, L'Avenir en miettes, 1968-1989*, Paris, Gallimard, « La suite des temps », 2018.

Dans *Le Dénouement*, Lionel Ruffel a réfléchi à la manière dont certains philosophes et écrivains français se sont situés vis-à-vis de cette pensée du déclin postulant tout ensemble la fin de l'histoire, la fin des idéologies, la fin des avant-gardes et de la modernité⁵⁶. Au temps de la « conjonction » caractéristique de la modernité, qui réalisa, selon le mot de Rancière, un pacte entre « les pratiques de l'art, les illusions de l'absolu philosophique, les promesses de la communauté politique⁵⁷ », succède depuis les années 1990 celui du « dénouement », où se font jour et rivalisent différentes façons d'achever le siècle. Ruffel distingue, d'un côté, un mouvement antimoderne de *conjuración* tenant à la fois du procès et de la table rase, et de l'autre un geste de *transmission*, qui suppose d'assumer l'héritage de la conjonction moderne pour la transmettre dans l'avenir – non sans amender ses modalités d'exercice et ses propositions⁵⁸. Aux yeux du critique qui commente la présence marquée du personnage dans les fictions contemporaines, le scribe de Melville compte à ce titre, avec Don Quichotte, parmi les formes de résistance politique à la conjuration antimoderne, résistance néanmoins toute passive, « d'autant plus complexe à saisir qu'elle semble contester les gestes mêmes de la politique moderne, ceux précisément de la “mobilisation”⁵⁹ ».

Mettant ainsi en avant les linéaments d'un certain continuisme contemporain à l'égard de la période moderne, Ruffel insiste sur l'engagement précaire dans l'avenir qui se joue ici, en quoi consiste selon lui le paradigme de la *spectralité* que j'évoquais plus haut :

La spectralité semble ainsi ouvrir un rapport au temps et à l'histoire sans repentir ni conjuration. Elle n'est cependant possible que dans une époque qui, sur le plan esthétique, a

⁵⁶ Pour ce qui est des philosophes, Ruffel commente des textes d'Alain Badiou, Jacques Rancière, Jean-Claude Milner, Jean-Luc Nancy, Jean-Christophe Bailly et Jacques Derrida ; quant aux romanciers, il distingue, parmi les écritures de la *transmission*, une esthétique romanesque maximaliste à l'œuvre chez Antoine Volodine, Valère Novarina, Olivier Rolin, Pierre Guyotat, et une tendance minimaliste sensible chez Jean Échenoz, Jean-Philippe Toussaint, Christian Gailly, Marie Redonnet, Éric Chevillard, Christian Oster. Pour Ruffel, ces deux mouvements se rejoignent dans l'adoption d'une « posture *terminale initiale* », qui ne participe pas de l'imaginaire de la fin sans y trouver la source d'un nouveau dynamisme romanesque. En revanche, alors que les œuvres maximalistes, nées dans le courant des années 1990, problématisent conjointement les quatre fins citées plus haut, les œuvres minimalistes, apparues dès les années 1980, c'est-à-dire avant la chute de l'URSS, interrogent bien le crépuscule de la modernité et des avant-gardes, mais ne semblent pas mues par le souci des fins supposées de l'histoire et de la politique, ni occupées de penser à nouveaux frais la conjonction de l'art et de la politique. Voir *Le Dénouement*, *op. cit.*, p. 81-84.

⁵⁷ Jacques Rancière, « La communauté esthétique », dans Pierre Ouellet (dir.), *Politique de la parole, singularité et communauté*, Montréal, Éditions Trait d'union, « Le soi et l'autre », 2002, cité par Lionel Ruffel, « Le Temps des spectres », dans Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois (dir.), *Le Roman français aujourd'hui : transformations, perceptions, mythologiques*, Paris, Prétexte, « Critique », 2004, p. 103.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 83.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 96.

accepté de situer la fin dans le passé ; de l'achever pour pouvoir en hériter, et la porter dans le futur. En ce sens, la spectralité n'est pas tant le retour de la conjonction que sa transmission⁶⁰.

De cette modernité même dont il s'agit de porter l'héritage, les écrivains et penseurs du dénouement abandonnent donc la perspective futuriste qui, selon son modèle, lui était consubstantiel. Menacé par la catastrophe et ses discours, ajourné par les figures de l'involontarisme bartlebyen, hanté par les « spectres de Marx⁶¹ » qui continuent de rappeler les espoirs politiques du siècle passé, l'avenir volontaire présente dès lors cette ambivalence propre au fantôme dont, selon le mot de Derrida, « on ne sait pas s'il témoigne en revenant d'un vivant passé ou d'un vivant futur, car le revenant peut marquer déjà le retour du spectre d'un vivant promis⁶² ».

Pour entrer plus avant dans les mobiles de la critique (ou de la difficulté à hériter) du volontarisme et du programmatisme en littérature, il convient de se tourner à nouveau vers Judith Schlanger, qui écrit dans un essai paru en 2016, *Trop dire ou trop peu* :

[L]e langage des intentions, des ambitions, des décisions, pris à lui seul, est trop uniment volontariste. Assurément il y a un volontarisme littéraire, de même qu'il y a un militantisme philosophique, artistique et autre. Les artistes et écrivains, surtout modernes, sont riches d'énoncés d'intentions, et cela aussi bien du côté des avant-gardes, des écoles et des groupes, que chez les isolés. Les déclarations programmatiques sont devenues un véritable genre littéraire : il faut désormais... nous voulons... il n'est plus possible de... la littérature nouvelle... l'art actuel, l'art du futur devra être, sera... Et autres analyses de démiurges qui proclament leurs conceptions sous le mode de l'exhortation et volontiers de la polémique. Ici le volontarisme est manifeste⁶³.

On peut se demander, en passant, s'il n'y a pas là une des raisons possibles pour lesquelles l'auteure, dans *Présence des œuvres perdues*, reculait au moment d'inclure dans son corpus le continent des œuvres demeurées à l'état de projet : réduites à leurs ébauches éventuelles et à leurs déclarations d'intention, ces œuvres irréelles souffriraient certes d'inconsistance, mais aussi d'une exposition à ce volontarisme « démiurgique » dénoncé ici par la philosophe. Ces énoncés intentionnels constituent d'autant moins bons conducteurs de *mémoire littéraire* que, de ceux-ci à l'œuvre qui (le cas échéant) leur succède, la distance est souvent grande :

On n'attend pas vraiment d'un programme qu'il décrive ce qui va se passer, mais décrit-il ce que font ceux qui le proposent ? Le rapport entre ce qui est proclamé et ce qui se fait n'est pas simple, ni la correspondance entre le surmoi littéraire et la pratique réelle. L'artiste peut s'investir explicitement dans ce qu'il conçoit comme sa tâche, sans pourtant que cela encercle et définisse son travail. La plupart des œuvres ne sont pas dans une relation simple avec leurs intentions

⁶⁰ *Ibid.*, p. 102.

⁶¹ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.

⁶² *Ibid.*, cité par Ruffel, *Le Dénoûement*, *op. cit.*, p. 101.

⁶³ Judith Schlanger, *Trop dire ou trop peu. La densité littéraire*, Paris, Hermann, « Hermann Littérature », 2016, p. 20.

délibérées ; elles s'animent tout autrement, et c'est peut-être au fond la vérité de toutes. Pour bien des écrivains, sinon pour tous, le ressort est moins argumenté et plus obscur⁶⁴.

À considérer ces deux citations, trois arguments se dégagent, plus ou moins anciens, mais tous exemplaires d'un discrédit frappant le « langage des intentions, des ambitions, des décisions ». Le premier, d'ordre moral et rhétorique, dénonce une outrance qui tient à la fois à l'amplification du discours d'annonce et à sa discordance avec les œuvres effectivement produites. Ici, Schlanger incrimine au premier chef le style manifestaire des modernes, mais ce type de reproche remonte à beaucoup plus loin, et peut aussi bien s'appliquer au projet d'une œuvre particulière : dans son *Art Poétique*, Horace moquait déjà les promesses inconsidérées, emphatiques et mal honorées qu'il observait dans les exordes de certains auteurs épiques⁶⁵. Adossé au premier, le deuxième argument notable dans le propos de Schlanger relève d'une position qu'on peut dire antidogmatique, qui serait au fond celle de Quignard et du *Débat* : le discours intentionnel n'est alors pas seulement déconsidéré pour son exubérance et ses annonces hasardeuses, mais encore pour l'autorité qu'il revendique en se réclamant d'un mouvement, d'une théorie ou d'un programme esthétiques constitués. Sans remonter aussi loin que le précédent, cet argument non plus n'est pas nouveau, il a au moins l'âge des manifestes qu'il prend pour cible et, à ce titre, s'applique aux avant-gardes esthétiques comme aux auteurs de romans à thèse. On en trouve, par exemple, une illustration remarquable sous la plume de Marcel Proust, dès le début du XX^e siècle⁶⁶. Enfin, troisième et dernier argument que Schlanger mobilise, la défiance à l'égard du

⁶⁴ *Ibid.*, p. 20-21.

⁶⁵ Voir Horace, *Art poétique*, v. 136-140, dans *Épîtres*, texte établi et traduit par François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1967 [1936]. J'y reviens dans le « Prologue » du ch. II : « La montagne et la souris (1) ».

⁶⁶ Dans une lettre à Jacques Rivière datée du 6 février 1914, soit peu de temps après la publication chez Grasset de *Du côté de chez Swann*, le romancier se félicite de trouver en son interlocuteur « un lecteur qui devine que [s]on livre est un ouvrage dogmatique et une construction ». Et d'ajouter : « J'ai trouvé plus probe et plus délicat comme artiste de ne pas laisser voir, de ne pas annoncer que c'était justement à la recherche de la Vérité que je partais, ni en quoi elle consistait pour moi. Je déteste tellement les ouvrages idéologiques où le récit n'est tout le temps qu'une faillite des intentions de l'auteur que j'ai préféré ne rien dire. Ce n'est qu'à la fin du livre, et une fois les leçons de vie comprises, que ma pensée se dévoilera. » Marcel Proust, *Correspondance (1880-1922)*, texte établi, présenté et annoté par Philippe Kolb, Paris, Plon, 1976-1993, t. XIII, p. 98. Tout en insistant sur la dimension concertée de son œuvre, dont alors seul le premier volume a paru et dont une grande partie reste à écrire, Proust refuse de céder au discours ostentatoire de l'intention. Non qu'il refuse, à cette date au moins, de concevoir la création en termes intentionnels, c'est on le voit l'inverse qui est vrai ; mais une certaine morale esthétique (il s'agit d'être probe *comme artiste*) lui interdit de faire publiquement et directement état de son projet sous la forme d'une préface : d'une part, parce que ce genre de déclarations programmatiques a généralement pour effet contreproductif de mettre au jour la « faillite des intentions de l'auteur » dans le récit qui suit (on retrouve ici notre premier argument), et parce que, d'autre part, s'exprime trop souvent là une dépendance « idéologique » à l'égard de théories d'époque, à commencer par celles qui assignent à l'art des fins transitives : politiques, civiques, morales, etc. De ce point de vue, c'est sans se sentir visé ni se contredire que Proust peut écrire dans *Le Temps retrouvé* – conclusion théorique et programmatique de son roman – qu'« une œuvre où il y a des théories est comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix ». Pour avoir droit de cité, l'annonce du projet et la théorie du roman qui l'accompagne doivent être terminales et

langage des intentions se justifie d'une conception de la création littéraire qui minore le rôle de la volonté et de l'anticipation délibérée dans la genèse des œuvres. En deçà du volontarisme et de ses excès manifestes, c'est alors la volonté elle-même qui se trouve mise en cause, scrutée dans ses failles et son insuffisance à rendre compte du processus créatif à partir de la seule postulation d'un projet inaugural. Dans un essai de 1956 où il s'intéresse au « mode d'existence de l'œuvre à faire », le philosophe Étienne Souriau a magnifiquement décrit cette insuffisance, recommandant alors d'abandonner toute référence aux notions de projet et de finalité dans la description du travail artistique :

De même que j'ai écarté d'un côté l'idée de finalité, avec futurité de l'œuvre réussie, de même j'écarte de l'autre côté le projet, c'est-à-dire ce qui, en nous-mêmes ébauche l'œuvre dans une sorte d'élan et pour ainsi dire la jette au-devant de nous pour la retrouver au moment de l'accomplissement. Car à parler ainsi, on supprime d'une autre manière parmi les données de la question toute expérience ressentie au cours du faire. On méconnaît notamment l'expérience, si importante, de l'avancement progressif de l'œuvre vers son existence concrète au cours du trajet qui y conduit. [...] À ne considérer ici que le projet, on supprime la découverte, l'exploration, et tout l'apport expérientiel qui survient le long du décours historique de l'avancement de l'œuvre. La trajectoire ainsi décrite n'est pas simplement l'élan que nous nous sommes donné. Elle est aussi la résultante de toutes les rencontres⁶⁷.

Ainsi, l'*œuvre à faire* ne saurait être considérée sous l'aspect de sa *futurité*, puisque son abandon avant terme est toujours possible, non plus que sous celui du *projet*, puisque sa maturation suppose un certain nombre de rencontres et de choix décisifs, postérieurs à ce que Souriau nomme l'*instauration* de l'œuvre à faire. Sans considérer ici une esthétique particulière, mais dans l'idée de décrire, *sub specie aeternitatis*, « l'avancement progressif de l'œuvre vers son existence concrète », Souriau préfigure le propos de Viart sur ces écritures actuelles du *trajet*, qui, loin de tenir pour acquise l'intelligence de leurs mobiles, font au contraire de ces derniers l'objet résistant de leur enquête.

narrativisées. Intégrées de la sorte au corps de l'œuvre, elles n'auront rien d'une inféodation à des mouvements idéologiques constitués, mais procéderont des seules « leçons de vie comprises » par le héros-narrateur au terme de sa formation. Ce faisant, elles ne formuleront pas de promesses qui n'aient déjà été, sinon exactement tenues, du moins exemplifiées et mises en abyme dans l'ordre de la fiction : « Quand on aura fini le livre, on verra (je le voudrais) que tout le roman n'est que la mise en œuvre des principes d'art émis dans cette dernière partie, sorte de préface si vous voulez mise à la fin. » Marcel Proust, *Correspondance*, *op. cit.*, t. XIII, p. 231. Voir *Le Temps retrouvé*, dans *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la pléiade », 1989, t. IV, p. 460.

⁶⁷ Étienne Souriau, « Du mode d'existence de l'œuvre à faire », *Bulletin de la Société française de philosophie*, n° 50, février 1956, repris dans *Les différents modes d'existence [1943], suivi de « Du mode d'existence de l'œuvre à faire »*, édité et préfacé par Isabelle Stengers et Bruno Latour, Paris, PUF, « Métaphysiques », 2009, p. 207.

Un art et une société « par projets »

Si la défiance à l'endroit des formes tapageuses du discours intentionnel n'est pas nouvelle, loin s'en faut, le tournant des années 1980 inaugure un temps où cette méfiance s'exacerbe et où son objet, surtout, s'historicise : « l'ère des manifestes est close [...]. La posture manifestaire est devenue anachronique⁶⁸ », affirme ainsi Jean-Marie Gleize en 1980, en une déclaration d'autant plus significative qu'elle vient d'un universitaire poète lié aux combats des avant-gardes, qui cultivera lui-même ce genre anachronique⁶⁹. Mais il reste que le manifeste n'est jamais que l'une des formes du discours d'intention⁷⁰, et que le mot de *projet* demeure aujourd'hui prégnant dans les discours sur les arts et la littérature, et plus largement dans le discours social.

Avant d'être republié sous un format autonome aux éditions Publie.net de François Bon, l'essai de Viart avait d'abord paru dans un ouvrage collectif anglophone, justement intitulé *The Art of the Project*⁷¹. Dans leur texte de présentation du volume, Johnny Gratton et Michael Sheringham tempèrent l'opposition entre futurisme moderne et présentisme contemporain pour lui préférer une lecture continuiste, qui suit le fil d'un *art du projet* depuis les textes autobiographiques de Jean-Jacques Rousseau jusqu'à l'œuvre de Sophie Calle. Selon les deux critiques, relèvent d'un tel art les pratiques qui valorisent et exposent le processus créatif, la finition de l'œuvre apparaissant alors comme une simple étape de la production, parfois même accessoire⁷². Le mot de projet, ici, n'est plus synonyme d'une souveraineté ou d'un volontarisme auctoriaux, adossés ou non à une doctrine ou à un mouvement. Au contraire, les artistes et écrivains rassemblés sous cette bannière opposent aux conceptions autonomistes de la création ainsi qu'au large empan des « grands récits » modernes des pratiques individuelles et locales, rendant indissociables la question des formes artistiques et celle des formes de vie⁷³. Rien moins

⁶⁸ Jean-Marie Gleize, « Manifestes, préfaces. Sur quelques aspects du prescriptif », *Littérature*, n° 39, 1980, p. 12-16, ici p. 13.

⁶⁹ Voir notamment *id.*, *Le Principe de nudité intégrale. Manifestes*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1997.

⁷⁰ Son éclipse est loin d'être totale dans le discours littéraire contemporain. Voir sur ce point le dossier d'*Études littéraires*, vol. 44, n° 3, 2013 : « Manifeste/s » (dir. Viviana Birolli et Mette Tjell) et le récent dossier de la revue *Itinéraires*, 2018/1 : « Le manifeste à travers les arts : devenirs d'un genre indiscipliné » (dir. Camille Bloomfield et Audrey Ziane).

⁷¹ Johnnie Gratton et Michael Sheringham (dir.), *The Art of the Project. Projects and Experiments in Modern French Culture*, New York-Oxford, Berghahn Books, 2005.

⁷² « Most of the projects discussed here can be characterized as literary or artistic insofar as they are motivated by an ongoing will-to-form that places the energies of performance and process on at least an equal footing with whatever is destined to emerge as the end-product. » *Ibid.*, p. 1-2.

⁷³ Si Gratton et Sheringham tiennent pour emblématiques de ce paradigme des œuvres réalisées depuis les années 1990, il en va néanmoins pour eux d'une lignée beaucoup plus large : annoncé par les figures rousseauiste et plus tard baudelairienne du promeneur, par la pratique *in situ* et les esquisses des peintres

que *déprogrammée*, la littérature en jeu ici ménage une place à l'intention au départ de l'œuvre ; simplement, cette intention vaut tout autant pour l'élan initial qu'elle impulse que pour les ratés, les bifurcations et modifications imprévues qui ne manquent pas de surgir en cours de route, venant s'inscrire, à leur tour, dans la trame de ces *works in progress*.

Or, volontiers placée sous le patronage du souci de soi et de la stylistique de l'existence foucaaldiennes⁷⁴, cette pensée du projet participe à sa façon d'une préoccupation contemporaine pour l'éthique – l'ascèse individuelle, l'art de vivre et ses techniques – qui excède de loin le domaine des arts⁷⁵. Est à ce titre révélatrice la montée en puissance du mot de *projet* dans l'imaginaire social depuis les années 1980, soit à partir de cette même période où se multiplient les discours sur la crise du futur ainsi que les appels à la « déprogrammation » de l'activité artistique et intellectuelle. Produit et emblème du régime moderne d'historicité, le projet ne s'est en rien trouvé marginalisé par la montée en puissance du présentisme contemporain. Moyennant une importante requalification, il en vient même à nommer, chez Luc Boltanski et Ève Chiapello, le type de société dans lequel nous vivons aujourd'hui. Le « nouvel esprit du capitalisme » décrit par les deux sociologues en 1999 se caractérise en effet par l'avènement d'une « cité par projets⁷⁶ ».

impressionnistes, par les premières séries urbaines de l'art photographique ou encore par les expérimentations et errances urbaine des Surréalistes, cet art trouve dans l'esthétique procédurale de Marcel Duchamp une figure pionnière et s'épanouit dès les années 1960-1970 dans l'art conceptuel, ainsi que dans les œuvres de Roland Barthes et de Georges Perec. J'y reviens ci-dessous, ch. III, 1, « Formes de l'œuvre, formes de vie ».

⁷⁴ Voir l'introduction du collectif déjà citée et la contribution de Patrick Ffrench, « Michel Foucault : Life as a Work of Art », dans Johnnie Gratton et Michael Sheringham (dir.), *The Art of the Project*, *op. cit.*, p. 204-217.

⁷⁵ Comme le souligne Marielle Macé, « On retrouve [...] la figure de l'individu intervenant sur ses modes d'être jusque dans les représentations les plus bâclées de la vie – par exemple dans les pensées du “management de soi”, de “l'individualisme expressif”, ou dans les appels à un “bricolage identitaire” qui se réclament sans sourciller des éthiques de Foucault ou de Ricoeur... » Voir Marielle Macé, « La vie, la règle, l'incertitude : les ascètes de Kafka », dans Marie Gil et Frédéric Worms (dir.), *La Vita nova. La Vie comme texte, l'écriture comme vie*, Paris, Hermann, « Des morales et des œuvres », 2016, p. 33-44, ici p. 33.

⁷⁶ 1) Au premier esprit *protestant* du capitalisme (suivant l'analyse classique de Max Weber dans *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*), marqué par un imaginaire vocationnel et ascétique ainsi que par le personnage pionnier de l'entrepreneur bourgeois du XIX^e siècle, 2) au second esprit du capitalisme qui vit, dans les années 1930-1960, le développement des grandes firmes multinationales et promut la figure technocratique de l'ingénieur, aurait ainsi succédé 3) un troisième âge consacrant la « cité par projets ». Voir Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 1999, et « Tel », 2011, p. 54-59. Dans la perspective développée par Luc Boltanski et Laurent Thévenot dans un ouvrage de 1991, la « cité » se conçoit ici comme un dispositif de justification (morale, idéologique) de l'ordre économique, politique et social. Ainsi la « cité par projets » suppose-t-elle que la référence au projet prime dans l'évaluation du travail et plus largement dans celle des conduites ordinaires. Il convient de préciser que le monde social connaît la coprésence de plusieurs cités, entretenant les unes aux autres des rapports variables de domination, de compatibilité ou d'exclusion et de concurrence. Avant de théoriser en 1999 avec Chiapello « la cité par projets » (*op. cit.* p. 157-256), Boltanski distinguait en 1991 avec Thévenot la « cité inspiré », la « cité marchande », la « cité du renom », la « cité domestique » et la « cité

Pièce maîtresse de l'organisation du travail au sein de l'économie réticulaire et connexionniste actuelle, le projet dont il est alors question désigne des actions restreintes dans le temps et l'espace, mobilisant des équipes et des moyens financiers prévus et réunis pour la seule occasion⁷⁷. Au-delà – mais aussi par l'effet, et par souci de justification – de cette nouvelle forme de management et de financement à court terme qui met à mal la hiérarchie traditionnelle des entreprises ou des administrations publiques, le projet constitue une des valeurs éthiques princeps des sociétés libérales contemporaines : promotion intransitive de l'activité et du dynamisme, valorisation de la capacité à multiplier métiers, passions, engagements, à rebondir de l'un à l'autre et à s'adapter à des contextes changeants, ou encore brouillage de la frontière entre vie privée et vie professionnelle, divertissement et travail⁷⁸ : telles sont les principales manifestations de cette culture du projet, où se lit un remaniement profond dans l'ordre des valeurs, puisque c'est l'idée même du travail comme « vocation » (*Beruf*) analysée par Weber dans *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*⁷⁹ qui tend, semble-t-il, à lui céder le pas. À la figure pernicieuse de « l'homme à projets » dénoncée aux XVIII^e et XIX^e siècles, sorte de double obscur de la figure de l'inventeur⁸⁰, se substitue désormais celles, éminemment valorisées, du « chef de projet » ou du « chargé de projet ». Il va sans dire que cette centralité du projet dans l'imaginaire et les pratiques sociales, qui s'accompagne de différentes formes d'injonctions, produit aussi de nombreux exclus et se trouve marqué au sceau de la précarité et de l'instabilité des existences sociales contemporaines⁸¹. S'y

industrielle ». Voir Luc Boltanski et Laurent Thévenot, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 1991.

⁷⁷ Cette « gestion par projet », qui se taille la part du lion dans les pratiques de management contemporaines, est notamment à l'œuvre dans l'organisation et le financement de la recherche universitaire, avec d'importantes conséquences sur les conditions sociales, les modes de contrôle et les productions du travail scientifique. Cette question est bien étudiée par les sociologues. Voir notamment, Julien Barrier, « La science en projets : financements sur projet, autonomie professionnelle et transformations du travail des chercheurs académiques », *Sociologie du travail*, vol. 53/4, octobre-décembre 2011, p. 515-536.

⁷⁸ « Dans un monde connexionniste, la distinction de la vie privée et de la vie professionnelle tend à s'effacer sous l'effet d'une double confusion : d'une part entre les qualités de la personne et les propriétés de sa force de travail (indissociablement mêlées dans la notion de *compétence*) ; d'autre part entre la possession personnelle, et, au premier chef, la possession de soi, et la propriété sociale, déposée dans l'organisation. » Voir Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le Nouvel esprit du capitalisme*, *op. cit.*, p. 254.

⁷⁹ Max Weber, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme* [1905, 1920], trad. all. Isabelle Kalinowski, Paris, Flammarion, « Champs. Classiques », [2000] 2017.

⁸⁰ Voir ci-dessous, « Passages », « Mutations du crédit et *Projecting Age* : portrait de l'écrivain en inventeur et homme à projets ».

⁸¹ Marie-Christine Jaillet-Roman a étudié la façon dont le projet, aujourd'hui, faisait l'objet d'une polysémie extrême (allant « du projet de la soirée au projet de société ») tout en fonctionnant comme une valeur régulatrice au principe d'une gamme très large d'injonctions, à l'œuvre à la fois dans le champ des politiques publiques (effet selon elle de la décentralisation), des politiques sociales (ainsi des minimas sociaux qui se trouvent conditionnés à la formation d'un « projet personnel » de la part de l'allocataire), ainsi que dans les façons de concevoir et de se rapporter éthiquement à l'individuation des sujets, où elle apparaît comme un puissant facteur de précarisation et d'inégalités. Voir Marie-Christine Jaillet, « De la généralisation de l'injonction au projet », *Empan*, 2002/1, n° 45 : « L'inédit du projet », p. 19-24.

exprime parfois un refus, mais aussi l'impossibilité ou la difficulté de beaucoup à donner sens et valeur à un projet individuel en l'articulant à un projet collectif susceptible d'inscrire le sujet dans un « monde ».

S'il est vrai qu'aujourd'hui, « [c]hacun est [...] non seulement autorisé à exprimer un projet, à se projeter dans un lieu, une condition, un métier, mais est quasiment placé dans l'obligation de le faire », si l'on peut penser que face à cette contrainte, « le silence [peut devenir] une nouvelle forme de résistance⁸² » (ainsi se justifie le bartlebysme d'un Jouannais), mon hypothèse est que ce discours de projet, justement, mérite notre attention. Car c'est peut-être le moyen de rendre compte et justice de la façon dont les individus (se) débattent, en réalité depuis très longtemps, dès l'Ancien Régime, avec cette injonction paradoxale à l'autonomie qui leur est faite – à des titres et des degrés il va de soi très divers. À cet égard, les écrivains que je vais lire dans cette thèse ne sont pas mieux lotis que les autres mais, faisant leur métier d'écrire, ils offrent un bon laboratoire pour appréhender les puissances et les impuissances dont s'animent ces fragments d'avenir, énoncés au titre de la « notion essentiellement contestée⁸³ » qu'est le projet.

⁸² *Ibid.*

⁸³ Cette notion est théorisée par Walter Bryce Gallie, en 1954, elle renvoie aux concepts qui, de façon structurelle, engagent des conflits irrésolubles, dont la signification ne peut être envisagée qu'à la faveur d'une prise en compte de leur contexte de production, et des enjeux polémiques qui s'y attachent. Voir Walter Bryce Gallie, « Essentially contested Concepts », *Proceedings of the Aristotelian Society*, vol. 56, 1956, p. 167-198, repris dans *Philosophy and the Historical Understanding*, New-York, Schocken Books, 1964. Sur cette question, voir également le dossier de *Philosophie*, n° 122, 2014 : « Concepts essentiellement contestés » (dir. Olivier Tinland).

UNE FORME MINEURE ET TRANSHISTORIQUE : LE PROSPECTUS

Quelque part entre Bartleby et Marinetti

Dans le souhait de contribuer, s'il est possible, à une certaine « critique de la raison apocalyptique⁸⁴ » contemporaine, inquiet des formes d'injonction sociales et morales caractérisant notre « cité par projets », cette étude sera tout entière consacrée au « langage des intentions, des ambitions, des décisions » incriminé par Schlanger, allant ainsi à rebours de la disqualification ou de l'oblitération dont il fait l'objet dans les discours sur les livres fantômes, les artistes sans œuvre ou la déprogrammation de la littérature. Pour autant, il ne s'agira pas d'explorer le genre du manifeste, en en revalorisant les formes passées ou les résurgences actuelles. Cela, d'une part, parce que les écritures manifestaires ont fait – et continuent de faire – l'objet d'un grand nombre de travaux ; mais surtout, d'autre part, parce qu'il est bien des énoncés intentionnels et autres annonces programmatiques qui, dans le domaine des arts et de la littérature, s'avèrent irréductibles à ce genre et méritent d'être considérés à part. Ainsi de la forme qui sera placée au centre de cette étude, le *prospectus autographe*. Par là, j'entends *tout discours auctorial qui, en des lieux et sous des formats divers, produit l'annonce (prototypiquement publique) d'un ou plusieurs livres à venir*.

Comme les pages précédentes l'ont montré, le manque de visibilité ou de considération dont pâtit aujourd'hui ce type d'énoncés tient à deux gestes conjoints : soit on oblitère leur charge prospective pour les fondre dans le corpus des livres imaginaires, dont le prototype est le livre fantôme (ainsi Jouannais, Vila-Matas, Escola), soit on exacerbe au contraire leur dimension volontariste, pour les fondre dans un corpus manifestaire (ainsi Viart et Schlanger). Or, à considérer ce domaine encore en friche des discours auctoriaux du livre à venir, se fait jour une forme dont les origines remontent à bien plus loin que le futurisme moderne, et dont les manifestations continuent d'être nombreuses aujourd'hui. Des poètes de l'antiquité jusqu'à un écrivain contemporain comme Édouard Levé, on ne compte pas les auteurs à avoir, tel Blaise Cendrars, éprouvé le besoin d'anticiper publiquement l'avenir de leur œuvre. Parfois, bien sûr, ces annonces restent sans suite, parfois elles sont même ironisées, périmées sitôt que publiées. Reste que toutes ne sont pas destinées à connaître ce devenir fantôme qui fascine notre époque, loin s'en faut. Plutôt donc que de ne retenir des livres imaginaires que ceux qui le sont restés ou le sont devenus à la suite d'une perte, plutôt que de réunir un panthéon de Bartleby littéraires, je

⁸⁴ Dans le sillage, donc, de Michaël Fœssel dans *Après la fin du monde. Critique de la raison apocalyptique*, *op. cit.*

voudrais me consacrer à un certain type d'écrits gardant trace d'un *moment* où l'œuvre n'existe que de manière virtuelle ou potentielle, et où l'éventualité de sa réalisation ou de son abandon est foncièrement indécidable.

Dans cette thèse, je voudrais ainsi éclairer ce geste d'exposition prématurée du livre à venir, dans l'hypothèse qu'il est possible de mettre au jour, ce faisant, une certaine continuité de l'Ancien Régime à nos jours. Continuisme qui se rapporterait à l'objet même de la rupture supposée, à cet imaginaire volontaire du projet couramment associé au régime futuriste d'historicité. Mais continuisme *sans contenu*, pour ainsi dire, puisqu'il a pour objet privilégié une forme du discours, mais dont j'espère néanmoins qu'il sera propre à mesurer la perpétuation et les transformations d'un souci opératoire de l'avenir en littérature. À la différence, en effet, des manifestes avant-gardistes, les prospectus ne se recommandent pas toujours d'une théorie esthétique, pas plus qu'ils n'en appellent nécessairement à la formation d'une communauté d'artistes ou à cette « conjonction » de l'art, de la philosophie et de la politique dont notre époque, selon Ruffel, réalise diversement le deuil. De tout cela, le discours de projet auquel je voudrais m'appliquer peut bien se faire le vecteur, mais il ne saurait trouver là des traits définitoires. Car il porte avant tout sur des réalisations *particulières*, énoncées et assumées par *un* auteur, en première personne⁸⁵.

Propres à faire part de projets d'ampleurs extrêmement variées, aptes à exprimer des degrés extrêmement différents, et parfois indécidables, de décision ou d'intention, mixtes d'initiative et de contrainte, ces prospectus participent d'une modalité du discours de projet suffisamment élémentaire pour traverser les époques et offrir à l'expression de l'avenir volontaire une sorte de *plus grand dénominateur commun* : un discours énoncé en première personne, produisant l'annonce ou la mise en délibération de réalisations locales, de l'ordre d'un « voici ce que je veux ou voudrais faire ». On l'imagine, ce type de discours peut à la fois accomplir ou ignorer, voire contester l'articulation du projet individuel à l'échelle collective des projets d'ensemble,

⁸⁵ Il convient néanmoins de souligner que le manifeste, sous ses espèces contemporaines, en vient souvent (plus d'une fois sur deux à en croire le travail statistique de Mette Tjell) à n'engager plus que la personne singulière de l'artiste ou de l'écrivain, tendant ainsi à perdre son ancienne fonction consistant à articuler le régime de singularité caractérisant l'activité littéraire moderne à une forme de communauté. Pour Tjell, ce phénomène est néanmoins réductible à l'histoire et à l'héritage des avant-gardes : « il semble que les poètes et les écrivains contemporains qui se servent de l'imaginaire des avant-gardes forment également, et paradoxalement, une sorte d'arrière-garde dont l'une des missions est de perpétuer l'écriture littéraire et poétique dans un avenir incertain. Dans la société d'aujourd'hui, le manifeste, qu'il soit lancé par un poète singulier ou par un groupe, semble en effet définitivement avoir perdu sa force de subversion et fonctionne, désormais, comme le signe d'une histoire littéraire forte de sa dynamique de ruptures et de renouvellement passés. » Voir Mette Tjell, « Sans collectif, que reste-t-il du manifeste ? Sur les manifestes publiés à titre individuel dans le champ littéraire contemporain », *Itinéraires*, 2018/1, num. cit., § 27, <https://journals.openedition.org/itineraires/4187#tocto1n4>, consulté le 21/10/2018.

articulation dont on a vu plus haut le caractère aujourd'hui problématique. Prendre en considération cette forme restreinte du projet à travers le prospectus, c'est alors contribuer à mettre en débat ce qu'il y avait et ce qu'il reste de délibéré ou de *délibérant* dans le rapport à l'avenir que l'activité littéraire est susceptible d'éclairer, de problématiser et de prendre en charge.

Une poétique sociale

Il s'agit donc de prendre le parti des formes, en ne s'intéressant pas tellement au *livre imaginaire* – idéal, représentation, figure ou concept – mais plus particulièrement au livre à venir en tant qu'objet d'une *imagination pratique*, portée par des discours lancés dans l'espace social dès avant le terme de la genèse. Parce qu'elle consiste, au fond, à circonscrire un genre (fût-il mineur et soumis à une littéarité très conditionnelle), cette enquête est justiciable de la poétique, telle qu'elle s'est renouvelée – dans le lointain sillage d'Aristote, des formalistes russes ou encore de Valéry – autour de la revue et collection *Poétique* fondée par Gérard Genette, Tzvetan Todorov et Hélène Cixous en 1970. Dans cette perspective, le premier chapitre esquisse une théorie du prospectus en synchronie, en mobilisant les outils de la poétique, mais aussi de la génétique textuelle et de la pragmatique des actes de langage. Réalisée pour ainsi dire « sous voile d'ignorance » (comme dit John Rawls de sa philosophie morale), cette étude tâche d'imaginer et de décliner les possibles formels du genre. Sans trop s'en « formaliser », les chapitres suivants s'installeront dans le temps de l'histoire, en proposant chacun une sorte de coupe ou de coup de sonde, sur le second XVI^e siècle (et marginalement le début du XVII^e) d'abord, sur le second XX^e siècle (et moins marginalement le début du XXI^e) ensuite.

Après Barthes dans *Le Degré zéro de l'écriture*, Gérard Genette en avait appelé (sans s'y livrer beaucoup lui-même) à une histoire des formes, regrettant que « l'on théorise trop souvent sur les formes littéraires comme si ces formes étaient des êtres, non pas transhistoriques (ce qui signifierait précisément historiques) mais intemporels ⁸⁶ ». Marc Escola résume ainsi sa

⁸⁶ Ou encore : « Il me semble donc qu'en littérature, l'objet historique, c'est-à-dire à la fois durable et variable, ce n'est pas l'œuvre : ce sont ces éléments transcendants aux œuvres et constitutifs du jeu littéraire que l'on appellera pour aller vite les formes : par exemple, les codes rhétoriques, les techniques narratives, les structures poétiques, etc. Il existe une histoire des formes littéraires, comme de toutes les formes esthétiques, du seul fait qu'à travers les âges ces formes durent et se modifient ». Gérard Genette, « Poétique et histoire », texte revu d'une communication à la décade de Cerisy sur « L'enseignement de la littérature » (1969), repris dans *id., Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972, p. 17-18 et 19, cité par Marc Escola, « Des possibles rapports de la poétique et de l'histoire littéraire », dans *Fabula LHT*, n° 0, 2005 :

proposition, restée selon lui « sans vrai lendemain » : « À la théorie reviendrait la tâche de produire l'éventail des possibles (d'un genre, d'une forme, d'une pratique esthétique même), à l'histoire la mission d'expliquer pourquoi c'est cette "voie évolutive" qui a triomphé et pas une autre⁸⁷ ». Or, si la disposition de cette thèse paraît confirmer cette méthode, il s'agira tout de même d'infléchir le programme genettien du côté d'une *poétique sociale*⁸⁸ des discours du livre à venir, non seulement attentive à des possibilités formelles et à leurs actualisations, mais aussi curieuse des usages, des modes de circulations, des types de liens moraux, sociaux et politiques que ces formes engagent. L'idée, ainsi, n'est pas seulement de plonger le prospectus et ses possibles dans deux *solutions* historiques pour observer la façon dont il s'anime, c'est aussi bien, et peut-être surtout, de contribuer à quelque chose comme une histoire par les formes. En se concentrant sur deux périodes qui font figure de seuils dans la transformation des imaginaires du temps, l'exploration des prospectus voudrait, au ras des formes et des discours, explorer les manifestations sociales d'un certain sentiment de l'avenir, médiatisé par l'écriture et la publication (présentes et à venir), par l'activité, en somme, d'un espace des lettres diversement constitué.

« Théorie et histoire littéraire », § 10 et 15, <http://www.fabula.org/lht/0/escola.html>, consulté le 21 octobre 2018.

⁸⁷ *Ibid.*, § 30.

⁸⁸ Si je ne parle ici pas de « sociopoétique », nom de discipline pourtant en usage çà et là, c'est pour souligner l'aspect exploratoire de ma démarche, qui ne vise pas à s'inscrire fixement dans un courant constitué et encore moins à fonder le sien propre. En ce sens, l'expression de « poétique sociale » s'entend de façon essentiellement descriptive et non programmatique. Il n'empêche que cette méthode est redevable d'un ensemble de recherches qui ont, depuis une dizaine d'année environ, fait leur affirmation de Roger Chartier selon laquelle « [il] n'est pas de texte hors le support qui le donne à lire, pas de compréhension d'un écrit qui ne dépende des formes dans lesquelles il atteint un lecteur » (Roger Chartier, « Textes, imprimés, lectures », dans Martine Poulain (dir.), *Pour une sociologie de la lecture. Lectures et lecteurs dans la France contemporaine*, Paris, Éditions du Cercle de la librairie, « Collection bibliothèques », 1988, p. 16). De cette rencontre entre l'histoire des imprimés, l'étude des médiums et la poétique des formes littéraires, sont particulièrement exemplaires la « poétique du support » promue par Marie-Ève Thérénty, la « sociopoétique » que Michel Lacroix développe dans ses travaux sur les revues (au croisement de la poétique du support et de la sociologie des réseaux), ou encore l'étude du « discours du livre » proposée par Anne Réach-Ngô (voir la bibliographie pour ces références). Dans une tout autre perspective, mentionnons le travail de Martin Rueff dans « Une poétique des énoncés moraux est-elle possible ? » (*Poésie*, 2011/2, n° 136, p. 118-143) : passionnant, ce programme a l'immense mérite de rappeler les approches éthiques de la littérature aujourd'hui en faveur à la question des formes et tout particulièrement à celle des modalités de l'énonciation et de l'adresse (à partir de la philosophie de Paul Ricœur principalement). Il est dommage que Rueff néglige la texture et l'entour social de ces formes, ce que j'essaye faire, de façon très exploratoire, à propos des discours du livre à venir que j'étudie. J'aurai l'occasion de compléter cet exposé dans les « Passages » de cette thèse (« Questions de méthode »).

XVI^e (-XVII^e) siècle / XX^e (-XXI^e) siècle

Inspirée des travaux de Reinhart Koselleck sur l'expérience du temps historique comme tension diversement négociée entre un champ d'expérience et un horizon d'attente⁸⁹, l'expression de « régime d'historicité » est définie par Hartog comme « une façon d'engrener passé, présent et futur ou de composer un mixte des trois catégories », tout en faisant la part « des notions de plus et de moins, de degré, de mélange, de composé et d'équilibre toujours provisoire ou instable⁹⁰ ». Cette notion est particulièrement utile pour situer l'empan chronologique de ma recherche : en me concentrant sur les discours du livre à venir de la fin du XVI^e siècle et de la fin du XX^e siècle, il s'agit de se porter aux seuils du régime moderne d'historicité dont j'ai parlé plus haut, défini par une centralité inédite de la catégorie de l'avenir, dont les promesses et les surprises tendent à creuser une brèche toujours plus large entre le champ d'expérience et l'horizon des attentes. Se porter aux deux seuils de ce régime moderne offre l'avantage d'un pas de côté à l'égard des expressions les plus criantes de l'avenir volontaire (ainsi du manifeste dont j'ai parlé plus haut) : occasion, peut-être, de rendre plus audible cette forme mineure du prospectus qui m'intéresse⁹¹, tout en privilégiant des « zones de turbulences⁹² », des temps de « chevauchement [où d]es interférences se produisent, souvent tragiques⁹³ » : c'est la fin du XVI^e siècle marquée par les guerres de religion⁹⁴, c'est la seconde moitié du XX^e siècle héritant des traumatismes des tranchées et des camps, et où les sociétés découvrent, à travers l'énergie nucléaire et les tensions de la guerre froide, la possibilité et la menace de destructions sans précédents. Pour ce qui est de l'activité littéraire, les deux périodes considérées se situent, sinon tout à fait de part et d'autre, du moins à deux points extrêmement éloignés du long processus d'autonomisation (toujours relative) du

⁸⁹ Reinhart Koselleck, « "Champ d'expérience" et "horizon d'attente" : deux catégories historiques », *Le Futur passé*, *op. cit.*, p. 371. Selon l'historien allemand, c'est en effet de ce rapport, et de ses différentes modalités ou réglages, que procède l'expérience du temps historique. « L'expérience, c'est le passé actuel, dont les événements ont été intégrés et peuvent être remémorés. Dans l'expérience se rejoignent et l'élaboration rationnelle et des comportements inconscients qui ne sont pas ou plus obligatoirement présents dans notre savoir. Plus encore, chaque expérience propre, transmise par des générations ou des institutions, contient et garde toujours une expérience qui lui est étrangère ». Quant à l'attente, « elle aussi est à la fois liée à l'individu et interindividuelle ; elle aussi s'accomplit dans le présent et est un futur actualisé, elle tend à ce ce-qui-n'est-encore-qu'aménageable. L'espoir et la crainte, le souhait et la volonté, le souci mais aussi l'analyse rationnelle, la contemplation réceptive ou la curiosité – tout cela entre dans sa composition [...] », *ibid.*, p. 362.

⁹⁰ François Hartog, *Régimes d'historicité*, *op. cit.*, p. 13.

⁹¹ Reste qu'il serait tout à fait opportun d'explorer les discours du livre à venir dans la période qui va du XVIII^e à la première moitié du XX^e siècle, période que j'aborde brièvement dans les « Passages » et au ch. III, 2.

⁹² François Hartog et Gérard Lenclud, « Régimes d'historicité », dans Alexandru Dutu et Norbert Dodille (dir.), *L'État des lieux en sciences sociales*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 18-38, ici p. 36.

⁹³ François Hartog, *Régimes d'historicité*, *op. cit.*, p. 148.

⁹⁴ Hartog y insiste à la même page, *ibid.*

champ littéraire et de l'émergence de notre idée moderne de littérature. De ces deux époques, c'est évidemment la discordance qui saute aux yeux, mais sans compter les continuités qui se feront jour au cours des analyses, on peut espérer que cette discordance, justement, soit l'opportunité de poser des questions qui deviennent intempestives en passant d'une époque à l'autre.

Bien qu'elle soit précieuse pour situer la chronologie de ce travail, la notion de régime d'historicité doit néanmoins être considérée prudemment. Car, comme le note à raison Ludivine Bantigny dans un article de synthèse, une telle catégorie « a ceci de perturbant qu'elle tend, malgré les précautions prises à son sujet, à figer une période dans son rapport au temps et à l'histoire, à en cristalliser la domination, à en réifier les traits. Elle fait écho à une institution organisée qui pourrait faire manquer les contestations, négliger les interstices, omettre la pluralité⁹⁵ ». Aussi, en passant de cette périodisation générale aux études séparées proposées dans les chapitres II et III, on préférera à la notion de régime d'historicité celle d'historicité tout court, ainsi que la décrit ici Bantigny :

L'historicité n'est donc pas tout à fait, ou en tout cas pas seulement, « la richesse en événements d'une culture ou d'un processus culturel », pour suivre Claude Lévi-Strauss, ou « le rapport général que les hommes entretiennent avec le passé et avec l'avenir », comme l'écrit Claude Lefort. Elle désigne la capacité qu'ont les acteurs d'une société ou d'une communauté donnée à inscrire leur présent dans une histoire, à le penser comme situé dans un temps non pas neutre mais signifiant, par la conception qu'ils s'en font, les interprétations qu'ils s'en donnent et les récits qu'ils en forgent. Au fond, le présent « garde l'initiative »⁹⁶.

Entendue de la sorte comme la « conscience mouvante et changeante du passé et du futur, façonnée à l'aune du présent⁹⁷ », la notion d'historicité est particulièrement ajustée aux prospectus que l'on va considérer dans cette thèse, en tâchant, le plus possible, de les observer *en mouvement* et de saisir les différentes temporalités avec lesquelles ils composent au gré de leur production, de leur diffusion, et de leur propre avenir : non seulement celui des livres qu'ils annoncent, mais aussi des textes (voire des livres) qu'ils sont eux-mêmes.

⁹⁵ Ludivine Bantigny, « Historicités du XX^e siècle. Quelques jalons sur une notion », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 2013/1, n° 117 : « Historicités du XX^e siècle. Coexistence et concurrence des temps » (dir. Ludivine Bantigny et Quentin Deluermoz), p. 15. Il n'est que de considérer les idées de présentisme ou de crise de l'avenir pour trouver de nombreuses manifestations avant-coureuses de celles-ci bien avant les années 1980. Voir *ibid.* p. 24. C'est également la critique qu'adresse Jacques Rancière à cette catégorie de présentisme et de régime d'historicité dans un ouvrage récent : Jacques Rancière, *Les Temps modernes. Art, temps, politique*, Paris, La Fabrique, 2018

⁹⁶ Ludivine Bantigny, « Historicités du XX^e siècle. Quelques jalons sur une notion », art. cit., p. 15.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 16.

En m'attachant à la seconde moitié du XVI^e siècle, j'examinerai le discours du livre à venir en partant de sa mobilisation ordinaire dans les épîtres dédicatoires adressées aux amis ou aux mécènes. Aussi vieille que l'activité lettrée, cette pratique prend la forme prototypique d'une promesse, parfois soumise à conditions, qui redouble et prolonge le don du livre en présence. Mais la seconde moitié du siècle a ceci de particulier qu'elle voit se développer, avant tout dans le discours de l'histoire, des *projects*, *desseins* et autres *promesses* (de livres) autonomes, ancêtres des appels à souscription qui apparaîtront en France au début du XVIII^e siècle (un siècle avant en Angleterre). Au voisinage des éditions à l'essai étudiées par Michel Simonin, destinée à sonder un public, à solliciter un soutien mécénique mais aussi à demander les avis ou les contributions des lettrés, cette autonomisation du prospectus sera rapportée à ses principaux facteurs : le développement de l'imprimerie, l'attente collective de grandes œuvres nationales dans le genre de l'épopée ou de l'histoire, mais aussi une intense réflexion sur la méthode dans les différents secteurs du discours intellectuel, ainsi que le prestige dont jouissent alors les arts du dessin, qui prêtent une aura singulière à l'*idée* et au *projet*, y compris sous leurs formes physiques – aura que la rhétorique ne suffisait pas seule à leur donner.

Comme j'essayerai de le montrer dans un intermède placé entre mes deuxième et troisième chapitres⁹⁸, les transformations de l'imaginaire du *crédit* intervenues depuis la fin de l'Ancien Régime permettent d'articuler et de confronter les deux périodes que j'envisage : au crédit d'Ancien Régime, qui tresse les rapports de reconnaissance, de pouvoir et d'argent autour de relations fortement individuées et polarisées par les « grands », succède un ordre moderne aux mouvements de confiance plus anonymes et incertains. Cependant que les contrats d'édition se négocient dans la confiance, les projets publiés ne sont plus exactement des promesses, mais ne laissent pas de mettre en jeu le crédit de l'écrivain, le type de présentation de soi, d'adresse et de partage qu'il engage avec le public. Si, sous l'Ancien Régime, le discours de projet relève souvent d'une pragmatique de la demande, c'est désormais l'écrivain qui, dans le régime médiatique qui s'installe à la fin du XIX^e siècle, est pressé de mettre en discours son œuvre future.

Parmi les différents auteurs qu'il abordera, mon troisième chapitre accordera une place particulière aux œuvres de Georges Perec, Jacques Roubaud et Roland Barthes, auteurs chez qui les notions de projet et de programme jouent un rôle à la fois saillant, régulateur et réfléchi. Dans ce chapitre dévolu au second XX^e siècle, il s'agira de parcourir tout le nuancier des prospectus modernes : depuis les lettres et programmes remis aux éditeurs (à la marge de mon corpus),

⁹⁸ C'est « partie » qu'il faudrait dire pour convenir aux usages de la thèse, mais qu'on voie là un signe discret de l'histoire de cette recherche : parti d'un projet concentré sur le XX^e siècle, je ne pensais pas m'étendre si longtemps sur l'Ancien Régime, au moment d'entreprendre ce qui était d'abord pensé comme une brève généalogie de mon objet – avant de trouver là, dès le début du chemin, une matière qui m'a retenu et sans laquelle il n'a plus été possible de faire.

jusqu'à la présence des projets dans les œuvres publiées, en passant par les entretiens, les articles de revues et même, dans le cas de Barthes, l'enseignement. Alors que les avant-gardes des années 1960 et 1970 produisent une critique du livre en tant que totalité organique, forme instituée médiatisant le rapport au savoir et à la culture (à une époque où, déjà, la civilisation du livre est réputée en crise), il sera opportun de confronter cet imaginaire du livre à son imagination pratique. Dans le temps même qui voit commencer de s'installer notre régime présentiste d'historicité, il s'agira ainsi de faire droit à un brouhaha de formes, de voix et de gestes qui, volontaires sans être d'emblée pris dans l'énonciation collective des manifestes, ne cessent de dire l'avenir du livre et l'avenir par le livre, tout en en figurant et faisant travailler les failles⁹⁹.

⁹⁹ Pour le détail des corpus envisagés et le plan suivi dans ces deux chapitres historiques, on se reportera à l'introduction de chacun.

Chapitre I – Circonscrire une forme et un geste : le prospectus dans tous ses états

INTRODUCTION DU CHAPITRE

Les pages qui viennent proposent une première approche de la forme et du geste qui font l'objet de ce travail. De nature essentiellement théorique, les analyses qui suivent ont vocation à délimiter les contours d'un genre mineur, divers, peu ou mal nommé. De fait, s'il est bien pris en charge, dans l'histoire de la littérature, par différents types de discours (auctoriaux ou savants), le prospectus est soumis à une généricité pour le moins discrète et problématique. Les outils de la poétique, de la pragmatique et de la génétique ne sont pas de trop pour réfléchir à la détermination de ses frontières, où entre nécessairement une part d'arbitraire. Au reste, comme j'aurai l'occasion d'y revenir en conclusion de chapitre, c'est moins par leurs frontières (extérieures et intérieures) que j'aborderai les discours du livre à venir, qu'à partir d'un prototype : l'annonce auctoriale publique et anticipée d'un ou plusieurs livres à faire, quels qu'en soit le lieu, le support, l'extension. Pareille indétermination ne vaut pas indifférence : on le verra dans les premières pages, qui rencontrent l'histoire de l'imprimé, ou encore dans les dernières, consacrées à la « topologie » de ce paratexte en quête de texte qu'est le prospectus, et plus encore dans les études historiques qui suivront. Il reste que c'est tout de même de façon théorique que j'aborderai pour l'instant mon objet, dans le souhait d'en apprécier et d'en imaginer les possibilités formelles. Les chapitres qui viennent le diront assez : je ne pense pas que cette appréhension synchronique soit suffisante pour épuiser les possibles d'un genre, d'autant qu'elle est elle-même, entre autres, le produit d'une moisson réalisée dans les textes. Ces pages n'ont pas même vocation à rassembler l'outillage nécessaire pour les analyses à suivre. En témoignent les néologismes ou les concepts que je mobiliserai, dont certains seulement seront réemployés au long de cette thèse. Alors, à quoi bon ? Disons qu'il en va là d'un exercice gymnastique, d'une série d'étirements préparatoires qui furent nécessaires pour la rédaction de ce travail, et qui peuvent être utiles à sa lecture à défaut d'être tout à fait indispensables.

1 – LE PROSPECTUS COMME GENRE

Adopter le mot de « prospectus » pour définir l'objet de cette enquête relève d'un choix dont il faut expliciter les raisons. Pourquoi, en effet, ne pas s'exprimer plus simplement en termes de « projet » comme nous l'avons fait jusqu'ici, d'autant que c'est là le terme le plus souvent mobilisé, du XVI^e siècle jusqu'aujourd'hui, pour nommer et thématiser le type de textes qui nous intéresse ? Comme nous allons le voir dans les pages qui viennent, élire la notion de prospectus permet d'éviter certaines ambiguïtés propres à celle de projet, mais suppose en retour de « tordre » et d'ouvrir quelque peu la signification que ce premier terme reçoit dans le vocabulaire de l'édition et chez les historiens du livre.

Subjectif et objectif, idéal et matériel : le projet et ses équivocités

Dans son *Anthropologie du projet*, Jean-Pierre Boutinet propose une définition élémentaire du projet comme « anticipation opératoire, individuelle ou collective, d'un avenir désiré¹⁰⁰ ». Il souligne que l'anticipation alors en jeu relève d'un « type partiellement déterminé », accompagné d'un effet de « globalité » rendant le projet propice à « être intégré dans une histoire, contribuant autant à modaliser le passé qui est présent en lui qu'à esquisser l'avenir¹⁰¹ ». Par là, le projet se distinguerait des autres formes d'anticipations opératoires – de type *rationnel* ou *déterministe* comme

¹⁰⁰ Dans la définition qu'en donne Boutinet, le projet, comptant parmi les formes d'anticipations *opératoires*, se distingue des anticipations *adaptatives* (prévoyance, prévision), *cognitives* (divination, prophétie, prospective) et *imaginaires* (utopie, science-fiction). Voir Jean-Pierre Boutinet, *Anthropologie du projet*, Paris, PUF, [« Psychologie d'aujourd'hui », 1990] « Quadriges Manuels », 2015, p. 59-71.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 69.

le plan ou l'objectif ; de type *formel* comme le souhait, le vœu ou la promesse ; de type *défensif* comme la précaution et la prévention¹⁰². Or ce caractère *partiellement déterminé* du projet ne tient pas seulement à son objet ou à ses modalités de mise en discours, comme le remarque Boutinet, mais affecte encore le mot lui-même. Au sein de sa classe *opératoire*, le projet est de fait susceptible de valoir comme un hyperonyme, propre à subsumer les notions de but, de plan, de programme, de protocole, voire encore de souhait et de promesse¹⁰³ – toutes formes également à l'œuvre dans les différents discours du livre à venir que nous allons explorer dans cette thèse. Relative au mot comme à la chose, cette plasticité dont jouit la notion de projet permet d'appréhender ces derniers dans la diversité de leurs manifestations et de leurs usages, mais elle se paye aussi d'une autre forme d'ambiguïté, mêlant les ordres du sujet et de l'objet, du texte et de la conscience – rendant pour cette raison le mot impropre à désigner sans équivoque notre objet dans sa qualité de texte.

Depuis le xv^e siècle où il fait son entrée dans la langue française, le mot de *projet* (sous la graphie *pourget*) désigne à la fois une visée et un protocole : « ce qu'on a l'intention de faire et estimation des moyens nécessaires à la réalisation¹⁰⁴ ». À cette première signification, qui inscrit le terme dans le domaine de la raison pratique, s'ajoutent aux siècles suivants deux emplois métonymiques qui font du projet le nom d'une réalisation matérielle : au xvi^e siècle, le projet entre dans le vocabulaire de l'architecture pour désigner un plan, ou un ensemble d'instructions relatives à la construction d'un bâtiment¹⁰⁵, tandis qu'au xvii^e siècle, le terme devient plus généralement apte à qualifier tout type d'ébauche ou d'esquisse de texte, dessin, peinture...¹⁰⁶ En français moderne¹⁰⁷, le mot de projet est ainsi l'objet d'une équivocité entre l'idéal et le matériel,

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ Les anticipations opératoires que Boutinet nomme *défensives* forment à ce titre un cas limite, car alors l'avenir n'est désiré que comme un pis-aller, tandis que l'action est suspendue à l'ordre dominant des anticipations *adaptatives* et *cognitives*.

¹⁰⁴ « Projet », *Trésor de la langue française informatisé*, <http://www.cnrtl.fr/definition/projet>. Page consultée le 13/04/2018.

¹⁰⁵ Notons qu'en vertu du sens spatial de son étymon latin (voir note suivante), *project* possède un autre sens architectural attesté en 1545, renvoyant à la « saillie des maisons », *ibid.*

¹⁰⁶ *Ibid.* Notons que ces jalons historiques doivent toutefois être relativisés. En effet, le verbe *projeter* dont dérive *projet*, composé de *puer* (du latin *porro*, « en avant, au loin ») et de *jeter*, signifiant d'abord « jeter dehors, au loin, en avant » (depuis le début du xii^e siècle), est attesté dès le xvi^e au sens d'« arrêter, écrire à l'avance », et dérive lui-même de *jeter*, connu dès 1334 au sens de « faire le brouillon, la minute d'une lettre, d'un traité » (du latin *jactare*, fréquentatif de *jacere*, « jeter »). De la sorte, on peut se demander si le *Projet du livre intitulé De la precellence du langage françois* (1579) d'Henri Estienne mobilise le mot dans le sens de plan (disponible directement) ou d'ébauche (actualisable par le détour du verbe). Voir « Projeter », *Trésor de la langue française informatisé*, <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/projeter>, page consultée le 13/04/2018.

¹⁰⁷ La même analyse vaudrait, à peu de choses près, pour les langues allemandes (*Projekt*), anglaise (*project*) et italienne (*progetto*), qui partagent ici le même étymon latin (sans compter certains parasyonymes

équivocité qui se répercute en chacun de ces deux ordres : d'un côté, le projet est à la fois objectif et subjectif, il se dit de l'objet visé et de la visée elle-même, des moyens qu'elle se donne pour aboutir ; de l'autre, il désigne un texte (aussi bien qu'un dessin ou une maquette) proposant le plan ou le cahier des charges réglant la réalisation ultérieure de l'œuvre à faire, en même temps qu'il peut nommer cette œuvre elle-même, aussi longtemps qu'elle est encore en gestation.

Réunissant sous une même enseigne des significations que le latin tenait jusque-là séparées¹⁰⁸, cette polysémie du projet se retrouve en partie dans les parasyonymes du mot que sont le *plan* et le *dessein*, même s'il s'agit là, semble-t-il, d'une évolution sémantique inverse : au trajet *métonymique* du projet conduisant de l'intention à son expression matérielle, s'oppose en effet le trajet *métaphorique* du dessein et du plan, qui mène d'un tracé, d'une représentation figurative, à l'idée d'intention¹⁰⁹. Dans son *Dictionnaire universel* (1690), Furetière atteste l'emploi des termes de projet, plan et dessein dans le champ lexical de la composition littéraire. À propos de ce dernier terme de *dessein*, il rend particulièrement manifeste et vive, par le jeu des exemples, l'intrication que l'on vient de dire entre les domaines idéal et matériel. Présentant d'abord le mot de *dessein* comme synonyme de « projet, entreprise, intention », l'auteur ajoute :

DESSEIN, est aussi la pensée qu'on a dans l'imagination de l'ordre, de la distribution et de la construction d'un tableau, d'un Poëme, d'un Livre, d'un bastiment. Ce Peintre a fait voir le

importants, comme *Entwurf* en allemand qui renvoie moins à l'idée de « jeté en avant » que « jeté au dehors ».

¹⁰⁸ La langue latine ne dispose en effet pas de mot qui rassemble les différents sens de *projet* en français moderne. Dans le *Thresor de la langue francoyse* de Jean Nicot (1606), seuls les sens architecturaux du terme trouvent un correspondant latin : *ichnographia* pour le sens de « représentation d'un édifice par projection horizontale sur un plan », et *projecta* pour le sens de « saillies ». Le verbe *projecter* n'étant associé qu'à *deliniare* (« tracer, dessiner »), seul le participe *projectée* fait apparaître le sens intentionnel pourtant déjà attesté à cette époque pour le substantif : « Chose projectée : *res de industria inventa, res affectata et captata* » (« chose inventée délibérément, chose désirée et obtenue »). Du fait même de leur caractère partiel, ces définitions sont significatives et précieuses : elles témoignent de l'entrée encore récente du mot dans la langue (dans le *Dictionnaire francoislatin* de Robert Estienne publié en 1539, aucune notice n'est encore consacrée à *plan*, *projet/projeter* ni *dessein/desseigner*), de son association privilégiée avec le domaine de l'architecture, et de la difficulté à lui trouver un équivalent latin. Si les termes de *propositio* et de *propositum* semblent à ce titre offrir la meilleure traduction du mot de projet (on retrouve cet étymon dans l'anglais *purpose*), ils n'en possèdent pas la signification architecturale : ils renvoient à l'intention, à la résolution et, plus particulièrement dans le vocabulaire rhétorique, désignent le sujet que traite l'orateur, ainsi que la partie du discours qui correspond à son exposition. À l'inverse, les termes – rhétoriques également – de *dispositio* et de *divisio* renvoient à l'idée de plan, d'organisation raisonnée du discours, mais n'ont pas le caractère intentionnel impliqué dans l'idée de projet.

¹⁰⁹ La chose est évidente pour *plan*, déverbal de *planter* : au début du XVI^e siècle, le mot signifie « assiette, implantation de ce qui est édifié sur le sol », il est attesté dès 1538 au sens de « dessin directeur de l'implantation d'une construction, ou d'un ouvrage à réaliser ». Ce n'est qu'en 1627, chez Malherbe, que le mot est attesté au sens d'« ensemble des dispositions adoptées en vue de la réalisation d'un projet ». Voir « Plan », *TLFi*, <http://www.cnrtl.fr/definition/plan> (consulté le 22/11/2017). L'histoire du mot *dessein* est quant à elle plus retorse : indifféremment graphié *dessin* ou *dessein(g)* jusqu'au XVIII^e siècle, le terme signifie « projet » (dès le XV^e siècle) avant d'être attesté au sens de « dessin » (1529, mais 1444 en italien, *disegno*), tout en étant le déverbal du verbe *dessi(g)ner*, du latin *designare*, « dessiner ». Voir « Dessein », *TLFi*, <http://www.cnrtl.fr/definition/dessein>, consulté le 22/11/2017.

premier *dessein* de ce tableau, où les figures sont bien disposées. Le *dessein* de ce Poème, de ce Livre est bien ordonné. Il faut que dans le dessein d'un bastiment on en fasse voir l'élevation, aussi-bien que le plan & le profil¹¹⁰.

Si cette seconde définition se présente bien en continuité avec la première, puisqu'elle fait du dessein une « pensée qu'on a dans l'imagination », les premier et troisième exemples donnés par Furetière mobilisent quant à eux le terme en un sens concret ; le dessein y désigne quelque chose que l'on « fait voir », le produit d'une représentation soumise à ses propres règles de disposition et de présentation. Au regard d'une telle circulation du mot entre les domaines de l'imagination et de la représentation, il est difficile de déterminer ce qui, du dessein comme *pensée* ou du dessein comme *document*, est dit « bien ordonné » dans le second exemple, équivocité que confirme – en même temps qu'elle l'éclaire – la dernière définition proposée par l'auteur : « DESSEIN, se prend aussi pour la pensée d'un grand ouvrage qu'on trace grossièrement en petit, pour l'exécuter et finir en grand¹¹¹. » Plutôt que d'une ambivalence confuse, c'est comme on le voit d'une solidarité et d'un rapport de précellence qu'il est ici question, propre à la manière dont l'esthétique et l'architecture classiques subordonnent l'œuvre ou « l'ouvrage » à leur idée matricielle¹¹².

Résultat d'évolutions lexicales qui se décident pour l'essentiel entre les XVI^e et XVII^e siècles, le sens moderne du mot de projet et de ses termes associés est ainsi tributaire du développement des techniques, et de l'architecture en particulier, en même temps qu'il engage aussi l'histoire de l'art et de la rhétorique, comme la notice du *Dictionnaire universel* a commencé de le montrer. J'y reviendrai bientôt, au moment d'explorer les conditions, les formes et les enjeux propres au discours du livre à venir aux XVI^e siècle. Il reste qu'en raison précisément de cette richesse sémantique, les termes de projet, plan et dessein s'avèrent impropres à désigner de façon économique l'objet de mon enquête – ce que le mot de prospectus, moyennant quelque accommodation avec ses usages spécialisés, autorise au contraire.

¹¹⁰ Antoine Furetière, « Dessein », *Dictionnaire universel*, La Haye, A. et R. Leers, 1690, trois tomes, I, non paginé, disponible sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50614b>, consulté le 22/11/2017.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² Voir ci-dessous, ch. II, 4, « Le paradigme de l'architecte ».

Prospectus et histoire du livre : du document au discours

Tel qu'il apparaît en français au début du XVIII^e siècle, le mot de *prospectus* (emprunté au latin *prospectus*, « action de regarder en avant, au loin ») n'est pas comme aujourd'hui synonyme d'imprimé publicitaire ou de tract¹¹³, mais relève exclusivement du domaine de l'édition, renvoyant à l'« [a]nnonce imprimée d'un ouvrage, d'une collection, d'un périodique, etc., avant sa parution, présentant son projet ou son programme¹¹⁴ ». Associé de la sorte, dans ses premiers usages (et jusqu'aujourd'hui en ce sens spécialisé), à la visée d'un livre, le terme de prospectus permet de neutraliser la plupart des équivocités que l'on vient de souligner autour du mot de projet. S'il continue d'en associer les dimensions objective et subjective, le prospectus, d'une part, restreint l'extension du projet à sa signification métonymique d'objet matériel, de texte en l'occurrence. D'autre part, le mot ne saurait a priori, comme le projet, qualifier l'œuvre en son stade préparatoire, mais entretient avec cette dernière un rapport d'extériorité. Texte annonçant un autre texte, il tient ainsi du projet au sens d'intention déclarée, de plan ou de protocole, plutôt que d'ébauche, d'esquisse ou de brouillon. L'emploi quelque peu buissonnier que je voudrais proposer de la notion de prospectus se recommande pour l'essentiel de cette première définition, à ceci près que le mot recevra un sens à la fois plus large et plus étroit : d'un côté en effet, la forme ici en question vise moins un type de document qu'un type de discours, susceptible d'investir des échelles et des lieux variés, allant de l'énoncé intégré dans un autre texte à la brochure indépendante, et jusqu'au livre à part entière. D'un autre côté, je m'intéresserai avant tout au cas des prospectus autographes, ceux dont l'auteur, autrement dit, annonce un livre qu'il a *lui-même* l'intention d'écrire.

Dans l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert parue entre 1751 et 1772 – elle-même financée par une souscription annoncée par voie de prospectus en 1750 –, on trouve une brève notice dédiée au prospectus, due à Louis de Jaucourt. Elle est rédigée comme suit :

S. m. (*Imprimerie*.) mot latin introduit dans le commerce de la Librairie, particulièrement dans celui des livres qui s'impriment par souscription. Il signifie le *projet* ou *programme* de l'ouvrage qu'on propose à souscrire, la matière qu'il traite, le format, et la quantité de feuilles et de volumes qu'il doit avoir, le caractère, le papier, soit grand, soit petit, qu'on veut employer dans l'édition ;

¹¹³ Sens attesté à partir de 1813, voir « Prospectus », *TLFi*, <http://www.cnrtl.fr/definition/prospectus>.

¹¹⁴ Pascal Fouché, Daniel Péchoin, et Philippe Schuwer, (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du livre*, Paris, Éditions du cercle de la Librairie, 2002, p. 403.

enfin, les conditions sous lesquelles se fait la souscription, ce qui comprend principalement la remise qu'on fait aux souscripteurs, et le temps auquel l'ouvrage souscrit doit se délivrer¹¹⁵.

Comme on le voit, la définition de Jaucourt associe de manière privilégiée le genre à la pratique de la souscription. De fait, la première attestation connue du mot en français se rencontre quelques années auparavant, en 1723, dans une section du *Code de la librairie et imprimerie de Paris*¹¹⁶ réglementant les modalités de la souscription, dont le texte de l'*Encyclopédie* rappelle ici les points principaux. Apparue en Angleterre dans le courant du XVII^e siècle¹¹⁷, le plus souvent réservée à des publications financièrement coûteuses ou risquées, ainsi qu'à des démarches d'autoédition, cette pratique fut introduite pour la première fois en France par le bénédictin Dom Bernard de Montfaucon en 1716 et se développa dans les décennies suivantes¹¹⁸.

Néanmoins, pour avoir partie liée avec l'usage de la souscription, le prospectus ne saurait nécessairement s'y réduire. Chez les historiens du livre, la forme fait en effet l'objet d'au moins deux définitions concurrentes : si certains, comme John Feather, entendent par là les seuls appels à souscription, quels que soient, alors, leur médium et leur format¹¹⁹, il en est d'autres pour qui le critère discriminant du prospectus ne tient pas à la demande de soutien financier, mais au caractère *séparé* de la publication. Ainsi, pour Patricia Ann Gray :

¹¹⁵ Louis de Jaucourt, « Prospectus », Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert (dir.), *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, dix-sept volumes, 1751-1772, consulté sur le site du projet ARTLF de l'Université de Chicago, dir. Robert Morrissey, <http://encyclopedia.uchicago.edu>, consulté le 22/11/2017.

¹¹⁶ Claude-Marin Saugrain, *Code de la librairie et imprimerie de Paris, ou conférence du règlement arrêté au conseil d'État du roy, le 28 février 1723, et rendu commun pour tout le Royaume, par Arrêt du Conseil d'État du 24 Mars 1744*, aux dépens de la Communauté, Paris, 1744, p. 129.

¹¹⁷ Des cas plus anciens de publication par souscription sont connus dès le XV^e siècle, comme celui de Paul Hurus et Heinrich Botel qui, en 1476 à Saragosse, réclamèrent le paiement d'un livre avant son impression, mais la pratique ne se développe et institutionnalise qu'au XVII^e siècle en Angleterre, avec les souscriptions initiées par John Staw et surtout John Misheu au début du siècle. Ce dernier, plus particulièrement, est le premier à produire un spécimen du livre projeté et à publier la liste des souscripteurs. Voir sur ce point, et sur la diffusion progressive de cette pratique en Europe, Graham Pollard et Albert Ehrman, *The Distribution of Books by Catalogue from the Invention of Printing to A.D. 1800, Based on Material in the Broxbourne Library*, Cambridge, Roxburghe club, 1965, p. 179-182 et Sarah L. C. Clapp, « The Beginnings of Subscription Publication in the XVIIth Century », *Modern philology*, vol. 32, n° 29, 1932, p. 199-224.

¹¹⁸ Sur la pratique de la souscription en France au XVIII^e siècle, voir l'étude de Wallace Kirsop, « Pour une histoire bibliographique de la souscription en France au XVIII^e siècle », dans Giovanni Crapulli (dir.), *Trasmissione dei testi a stampa nel periodo moderno*, Rome, Edizioni dell'Ateneo, 1985-87, II, p. 255-282.

¹¹⁹ Dans son dictionnaire d'histoire du livre, John Pliny Feather définit le prospectus en ces termes : « Book trade term. A prospectus is a pre-publication advertisement for a book which, in his classic form, is soliciting subscriptions to finance publication », John P. Feather, *Dictionary of Book History*, London, Routledge, 1988, p. 222. Dans cette même perspective, voir Graham Pollard et Albert Ehrman (*The Distribution of Books by Catalogue from the Invention of Printing to A.D. 1800, op. cit.*), qui préfèrent au terme de prospectus celui de *proposal*, plus courant dans leur corpus majoritairement anglophone. Pour ces références, voir Patricia Ann Gray, *From Prospectus to Belle Édition : Investigations in the Luxury Booktrade in Eighteenth- and Early Nineteenth-century France*, thèse de Ph. D. de l'Université Monash, 1991, 2 tomes, t. I, p. 20 *sq.*

[...] a prospectus is a separately published document containing some information concerning the publication of a book. It usually announces a work which is about to be published, or occasionally one which has recently been published, and describes its main features in such a way that the public for which the publication is targeted will be encouraged to purchase it, generally through means of subscription, but not necessarily so. In some instances it will contain information to keep faith with potential purchasers¹²⁰.

Inscrit à l'enseigne des « éphémères » et autres « travaux de villes » de l'édition¹²¹, les prospectus prennent alors place parmi les annonces publicitaires promouvant le livre (au côté des catalogues et des annonces dans les périodiques), dont ils désigneraient, prototypiquement au moins, une variante prospective. Voilà qui conduit à faire remonter beaucoup plus loin les premières manifestations du genre, tant semble ancien l'usage des libraires et imprimeurs en la matière. Dans le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Pierre Larousse rapporte l'usage du prospectus à la période antique, mais au prix d'une assimilation de la notion à toute forme de publicité¹²². Plus rigoureusement, l'historien du livre Sigfrid Henry Steinberg situe pour sa part le commencement de cette pratique au XV^e siècle, soit dès les premiers temps de l'imprimerie :

Within two decades of the invention of printing, the printers had evolved the main forms of publicity which publishers have used ever since to advertise their production : the leaflet containing details about a book or number of books published : the prospectus announcing intended publications ; the poster to attract casual passers-by ; and the list showing the stock of a publisher or bookseller¹²³.

Selon Steinberg, le « vrai prospectus », c'est-à-dire la brochure « annonçant des publications à venir », connaît sa plus ancienne attestation en 1474, dans une liste publiée par

¹²⁰ Patricia Ann Gray, *From Prospectus to Belle Édition*, *op. cit.*, t. I, p. 21-22.

¹²¹ Sur ce type d'imprimés rétifs aux classements et à la conservation, parmi lesquels il compte le prospectus, voir Nicolas Petit, *L'Éphémère, l'occasionnel et le non livre à la bibliothèque Sainte-Geneviève : XV^e-XVIII^e siècles*, Paris, Klincksieck, « Corpus iconographique de l'histoire du livre », 1997. « [V]enant troubler la frontière entre livre et non livre », l'éphémère désigne selon Petit « un imprimé n'ayant pas la forme d'un livre, généralement non destiné à être conservé et échappant au circuit commercial (distribué, envoyé, offert, affiché, il n'est pas vendu) », *op. cit.*, p. 17.

¹²² Dans la notice « Prospectus » du dictionnaire de Pierre Larousse, le mot est bien défini comme une « [e]spèce de programme qui se publie avant qu'un ouvrage paraisse, et dans lequel on donne une idée de cet ouvrage, on détaille toutes ses qualités et les conditions auxquelles on peut y souscrire », mais le caractère prospectif de la notion disparaît au moment d'en faire l'histoire : « Chez les anciens, les libraires attiraient l'attention sur les ouvrages nouveaux en écrivant les titres en grosses lettres sur les devantures de leurs boutiques, ou sur les colonnes et les murailles destinées aux affiches. On croit qu'en outre ils distribuaient des *prospectus*, où se trouvaient indiqués les détails relatifs à la vente des ouvrages ». Comme en témoigne l'épigramme de Martial et les autres exemples cités, qui n'ont rien de prospectif, tout se passe comme si le sens que reçoit le mot dans le domaine de l'édition était contaminé par son nouveau sens élargi également mentionné, apparu au tournant du XIX^e siècle : « Imprimé faisant connaître les détails, les conditions d'une affaire industrielle ou commerciale, d'une entreprise quelconque ». Aux yeux de Larousse, cette extension du domaine du prospectus est précisément la « conséquence » de l'outrance et du caractère tapageur de la rhétorique du prospectus de librairie, qui « tombe le plus souvent aujourd'hui dans le charlatanisme et ne le cède parfois en rien aux réclames les plus audacieuses et les plus mensongères ». Voir Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, t. XIII, Paris, Administration du grand dictionnaire universel, 1875, p. 287.

¹²³ Sigfrid Henry Steinberg, *Five Hundred Years of Printing*, Mineola, New York, Dover publications, 2017 [1^{ère} éd. Penguin Books, 1955], p. 96, cité par Gray, *From Prospectus to Belle Édition*, *op. cit.*, t. I, p. 21.

l'astronome et mathématicien Regiomontanus, document qui répertorie plusieurs ouvrages d'érudition imprimés par ses soins à Nuremberg, classés suivant qu'ils sont disponibles, sous presse, ou seulement en projet¹²⁴.

Dans un article interrogeant l'implication des écrivains dans la pratique du prospectus, Patricia Ann Gray et Wallace Kirsop réaffirment une définition élargie de cette forme d'annonces, et invitent à en situer l'origine française en amont de la souscription de Montfaucon :

Ce qu'on risque de perdre de vue, c'est que ce ne fut pas l'innovation de Montfaucon qui créa un nouveau genre. Il y avait bien des prospectus antérieurs à 1716, mais ils portaient plus volontiers des titres comme « avis », « projet » ou même, pour les ouvrages rédigés en latin, « *conspectus* ». C'est que ces imprimés souvent fragiles et mal conservés étaient d'abord des moyens de publicité utilisés tantôt par les auteurs, tantôt par les libraires. Tandis que le côté commercial tendait à dominer, il y avait parfois d'autres raisons de faire paraître une annonce d'un ouvrage qu'on préparait¹²⁵.

Pour être antérieur à 1716, l'usage du prospectus serait toutefois, selon Gray et Kirsop, bien plus tardif en France qu'en Allemagne et en Angleterre. Tout en insistant sur la difficulté qu'il y a à dater l'apparition de ces documents, en raison notamment de leurs mauvaises conditions de conservation, les auteurs situent les premiers prospectus français vers le mitan du XVII^e siècle¹²⁶. Alors que le premier exemple cité concerne un catalogue publié en 1656 par deux libraires annonçant une publication prochaine des œuvres de Gassendi, les deux suivants sont quant à eux le fait d'auteurs : publiée en 1703 par dom Guy-Alexis Lobineau, la *Lettre à Nosseigneurs des États de Bretagne, touchant la nouvelle Histoire de la Province* annonce le plan de l'ouvrage en projet, et insiste à demi-mots sur la part prise par les États dans son financement, ainsi que sur l'étendue des travaux encore à réaliser pour achever l'entreprise : « malgré la relative discrétion du savant bénédictin, il s'agit bien d'une demande de subvention très au fait du véritable coût des travaux d'érudition », geste « caractéristique d'entreprises qu'on n'hésitait pas à porter devant le public pour faire pression sur les bailleurs de fonds¹²⁷ ». Quant au second exemple, le *Projet d'une nouvelle histoire de la ville de Paris* (1713), son auteur dom Michel Félibien d'Avaux ne se borne pas à annoncer l'ouvrage, mais sollicite le concours intellectuel du public, invité à collaborer au projet en lui fournissant mémoires et documents. Comme le remarquent Gray et Kirsop, « [q]uelle que soit la forme adoptée par le prospectus, on a l'impression que l'auteur – s'il y en a un – essaie de

¹²⁴ Sigfrid Henry Steinberg, *Five Hundred Years of Printing*, *op. cit.*, p. 99. Le catalogue de Regiomontanus est reproduit dans l'ouvrage de Graham Pollard et Albert Ehrman, *The Distribution of Books by Catalogue From the Invention of Printing to A.D. 1800*, *op. cit.*, p. 25-26.

¹²⁵ Patricia Ann Gray et Wallace Kirsop, « "L'art du prospectus" : l'écrivain éditeur et son public », dans *L'Écrivain éditeur. Tome 1^{er} : Du Moyen Âge à la fin du XVIII^e siècle*, Boulogne-Billancourt Genève, Droz, 2001, p. 361.

¹²⁶ Dans sa thèse de doctorat, Gray produit un catalogue de prospectus allant de 1648 à 1715 : *From prospectus to belle édition*, thèse cit., t. II.

¹²⁷ P. A. Gray et W. Kirsop, « "L'art du prospectus" : l'écrivain éditeur et son public », art. cit., p. 363.

dépasser l'aspect purement commercial et publicitaire du genre¹²⁸ », pratique qui se poursuivra dans les appels à souscriptions en bonne et due forme du XVIII^e siècle, prêtant à ces imprimés une « orientation quasi personnelle¹²⁹ ».

Tout en devant beaucoup au travail de Gray et Kirsop, je voudrais à présent marquer deux pas de côté par rapport à leur perspective, le premier relatif à une question de datation, le second plus important, visant à introduire et à justifier la définition du prospectus que je vais adopter dans ces pages. À reprendre en effet la définition des deux historiens du livre, et sans prétendre être en mesure d'en arrêter définitivement la date, l'apparition du prospectus en France semble devoir être avancée au moins à la seconde moitié du XVI^e siècle¹³⁰. En 1567, le libraire du roi, Robert Estienne, publie un *Proeme sur l'histoire des Francois et hommes vertueux de la maison de Medici*, texte anonyme attribué à Jacques Grévin, tandis qu'en 1570 paraissent un *Projet ou desseing du Royaume de France pour en représenter en dix livres l'état entier*, de Louis Le Roy, ainsi que *De la fortune et vertu de la France, ensemble un sommaire discours sur le desseing de l'histoire de France*, de Du Haillan, développé l'année suivante dans *La Promesse et desseing de l'Histoire de France*. Ayant pour point commun d'être dus à des auteurs plutôt qu'à des libraires, et de prétendre chacun à l'écriture de l'histoire de France, ces quelques prospectus (cités parmi d'autres) réunissent déjà tous les traits relevés par Gray et Kirsop : autonomie du support, dimension publicitaire, sollicitation financière (in)directement adressée au mécène, demande de soutien auprès de la République des Lettres. Nous aurons l'occasion de revenir en détail sur ces textes au chapitre suivant.

Ensuite et surtout, je me propose d'abandonner le critère de séparation adopté par Gray et Kirsop dans leur approche du prospectus, afin de traiter cette forme comme discours plutôt que comme document ou support. Bien sûr, une telle conception du prospectus comme document autonome se justifie dans le contexte de l'histoire du livre : si le prospectus a suscité de l'intérêt dans cette discipline, c'est en effet qu'il constitue un support original au côté des autres formes de publicité et de prépublications mises à profit dans le domaine de l'édition ; c'est qu'il joue en cela un rôle particulier dans le financement et dans la commercialisation du livre ; enfin,

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ N'étant pas historien du livre, je ne prétends pas revendiquer ici une découverte, mais plutôt souligner un point qui, pour n'être nécessairement inconnu des chercheurs, a peu retenu leur attention. Ainsi, dans leur étude déjà citée, Pollard et Ehrman mentionnent sans s'y attarder l'existence de tels projets au XVI^e siècle, citant le cas de *I Marmi* (1552) du lettré italien Francesco Doni, dans les dernières pages duquel se trouve le projet d'un livre intitulé *Inferni* : Doni en produit la page de titre, le plan, une liste des auteurs qui ont influencé son écriture ainsi que des lettres d'amis en soutien à son projet. Voir *The Distribution of Books by Catalogue From the Invention of Printing to A.D. 1800*, *op. cit.*, p. 178-179.

au-delà de ces qualités et fonctions premières, c'est qu'il renseigne sur la composition des lectorats, sur les réseaux de sociabilité et de soutien dont bénéficient auteurs et éditeurs.

Pourtant, qu'ils relèvent ou non de la souscription, les prospectus ne s'inscrivent pas seulement dans l'histoire des éphémères publicitaires, ils engagent aussi celle du discours auctorial, dont les lieux et les formes sont irréductibles à de tels documents. Sans compter que l'autonomie matérielle du prospectus s'avère un critère fragile¹³¹, une définition par le support porte en effet à minorer la part jouée par les auteurs dans l'histoire de cette forme. Si Gray et Kirsop, à cet égard, parviennent à mesurer avec finesse l'investissement des auteurs dans un genre dont l'initiative et la responsabilité sont pourtant tôt réservées aux « libraires et imprimeurs seulement¹³² », cette implication s'éclaire également à la lumière des annonces prospectives publiées en d'autres temps et en d'autres lieux par les auteurs. Comme Gray, Kirsop et d'autres spécialistes le soulignent eux-mêmes, l'usage de la souscription ne constitue pas une rupture franche avec les pratiques anciennes, mais procède plutôt d'une évolution du mécénat d'Ancien Régime¹³³ : au puissant donateur accordant son soutien à l'auteur, se substitue la multiplicité des souscripteurs achetant le livre avant publication. Reconnue par les historiens pour ce qui est des pratiques de financement, de commercialisation et de diffusion du livre, cette continuité mérite d'être observée dans l'ordre du discours. À prendre ce point de vue discursif, le prospectus-document qui se développe au XVI^e siècle peut alors être compris comme la forme étendue et autonomisée – pour des raisons qui, bien sûr, tiennent à l'histoire de l'édition, mais pas seulement – d'annonces aussi vieilles que la pratique lettrée, celles-ci formant plus particulièrement un véritable lieu commun des épîtres et poèmes dédicatoires sous l'Ancien Régime¹³⁴. Le projet de dom Guy-Alexis Lobineau mentionné plus haut paraît sous ce jour beaucoup plus proche des annonces de *La Franciade* dans les *Odes* (1555) de Pierre de Ronsard, que du catalogue de librairie mentionné par Gray et Kirsop : alors que celui-ci a essentiellement pour fin de promouvoir un ensemble de publications prochaines, ceux-là interviennent à un moment où le livre n'est pas seulement à paraître mais encore à écrire. Délibérant de la forme que prendra l'œuvre à venir,

¹³¹ Non seulement les prospectus-documents qu'analysent Gray et Kirsop sont parfois trouvés reliés après coup au livre qu'ils annonçaient, mais il arrive souvent qu'ils soient publiés en étant intégrés ou juxtaposés à d'autres ensembles, ainsi du livre de Du Haillan cité ci-dessus : *De la fortune et vertu de la France, ensemble un sommaire discours sur le desseing de l'histoire de France* (1570).

¹³² Claude-Marin Saugrain, *Code de la librairie et imprimerie de Paris*, op. cit., p. 126, cité par Gray et Kirsop, « "L'art du prospectus" : l'écrivain éditeur et son public », art. cit., p. 366.

¹³³ P. A. Gray et W. Kirsop caractérisent ainsi la souscription comme une forme de « mécénat collectif », voir « "L'art du prospectus" : l'écrivain éditeur et son public », art. cit., p. 361. On retrouve le même parallèle et la même mise en continuité chez J. P. Feather, *Book Prospectuses before 1801 in the John Johnson Collection. A Catalogue with Microfiches*, Oxford, Oxford Microform Publications, for the Bodleian Library, 1976, p. 1.

¹³⁴ Voir sur ce point le prochain chapitre.

sollicitant de façon plus ou moins directe la générosité d'un mécène, cherchant à prendre position dans le champ littéraire naissant, ces annonces tiennent d'une même gamme, d'une même famille de gestes qui mérite d'être considérée dans son ensemble.

Ainsi envisagerai-je le prospectus prototypique comme ce discours produisant l'annonce publique d'un ou plusieurs livre(s) à venir, quels qu'en soient le support et les contextes de production et de diffusion. Il s'agit, au fond, de croiser les deux définitions que nous avons rencontrées chez les historiens du livre, en allant dans le sens de la plus grande ouverture possible : comme Gray et Kirsop (et à la différence de Feather), je considérerai comme relevant du prospectus toute annonce prospective visant l'écriture ou la publication d'un livre, qu'elle soit ou non accompagnée d'une sollicitation financière ; comme Feather (et m'éloignant par là des deux premiers chercheurs), je ne limiterai pas l'étude aux documents publiés séparément, mais l'ouvrirai à la diversité des supports (y compris audiovisuels). Une telle approche discursive des prospectus ne prétend pas négliger leur dimension matérielle ou leur mode de diffusion, elle doit au contraire permettre de mettre au jour la manière dont divers contextes et formes de publication informent diversement la production, la circulation et la réception des annonces en question. Anticipation déclarée à un instant t , le prospectus relève certes d'une actualité éphémère, circonstancielle, susceptible d'être périmée par la réalisation, l'impossibilité ou l'abandon de l'œuvre à faire. Mais éphémère par son objet, le prospectus ne l'est pas nécessairement par son support et son mode de diffusion. Comme d'autres écrits de circonstance, les prospectus peuvent rencontrer cette situation paradoxale, mais pas moins courante, de survivre à leur occasion pour venir s'inscrire dans une durée plus longue.

Bien qu'elle emprunte à l'histoire du livre et de l'édition, la définition volontairement large du prospectus que je viens d'esquisser relève d'une démarche en grande partie étrangère à ce cadre disciplinaire. Plutôt que d'enquêter sur le marché du livre ou sur un médium particulier, il s'agit à travers les prospectus de s'attacher aux formes d'un discours, aux enjeux d'une énonciation qui, au prétexte d'un livre à venir, devient un lieu original de présentation de soi où s'exposent et s'éprouvent un imaginaire du livre et de la création, un éthos, une méthode, un contrat de lecture... Aussi, quoique le prospectus, tel que je le conçois, puisse se présenter sous une forme allographe (lorsque son auteur n'est pas celui du livre à venir), je m'en tiendrai pour l'essentiel au point de vue des auteurs, privilégiant le prospectus *autographe* énoncé en première personne. Comme on vient de le voir plus haut, la prise en considération du discours auctorial dans la variété de ses manifestations est utile pour comprendre l'avènement du prospectus autonome, reste que c'est bien ce discours auctorial et cette variété-là qui m'intéressent comme

tels : de l'énoncé incident, intégré dans un texte, à la brochure séparée, et même au livre à part entière, en passant par le fragment, le chapitre, le catalogue des ouvrages à paraître annoncés au seuil d'un livre, l'article de revue, l'entretien... les territoires et formats du prospectus d'auteur sont multiples et connaissent une suite de transformations où l'on verra que se lit par la bande une certaine histoire du fait littéraire.

Généricités auctoriale et lectoriale, littéraire et discursive

Ce détour par l'histoire de l'imprimé a permis une première caractérisation du prospectus : précisant la manière dont j'empruntais le terme au domaine de l'édition, j'ai été conduit à proposer une approche de cet objet étendue, d'un côté, à la variété de ses manifestations discursives, tendanciellement restreinte, de l'autre, au point de vue des auteurs. Je voudrais à présent entrer un peu plus avant dans les raisons, enjeux et conséquences de tels choix, quand bien même cette ouverture et cette clôture revendiquées se payeront d'une part de flottement définitionnel, qu'il s'agira moins ici de dissiper que de décrire et de circonscrire.

Pour ce faire, je propose d'adopter à l'égard du prospectus une perspective générique, en m'appuyant sur l'approche sémantico-pragmatique proposée par Jean-Marie Schaeffer dans *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*¹³⁵. Le mot de prospectus, en effet, semble propre à remplir ce critère minimal du nom de genre consistant, selon le critique, à être « utilisé pour classer des œuvres ou des activités verbales linguistiquement et socialement marquées et encadrées (*framed*), et qui se détachent par là de l'activité langagière courante¹³⁶ ». Que les prospectus varient selon leur volume et leur degré de dépendance ou d'autonomie – allant comme on l'a dit du livre à part entière ou de la brochure séparée au passage d'un texte – voilà qui n'y change rien s'il est vrai, comme l'affirme encore Schaeffer, que « très souvent des noms génériques non subsumables l'un sous l'autre peuvent investir différents niveaux ou différents segments d'une même œuvre¹³⁷ ». Si donc le caractère générique du prospectus se justifie de ce que ce nom et ses hyponymes permettent de nommer des textes autonomes, il permettra également d'appréhender des segments textuels d'ordre inférieur, intégrés à d'autres ensembles. Sans chercher ici à délimiter de manière trop rigide l'extension de cette forme, dont on explorera aussi bien les marges incertaines, il me semble légitime de parler de prospectus à partir du moment où l'annonce d'un

¹³⁵ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, « Poétique », 1989.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 77.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 70.

livre à venir acquiert les dimensions d'un « bloc reconnaissable », de ce que la rhétorique ancienne appelait un lieu, ou encore une *figure de pensée*¹³⁸. Le prospectus n'existe pas toujours sous une forme détachée, mais il se présente en revanche sous une forme tendanciellement détachable, comme un morceau, sinon explicitement délimité, du moins citable en dehors de son contexte natif. En deçà de cette consistance minimale, lorsque le projet n'est allégué qu'en passant, au détour d'une phrase, je me bornerai à parler prudemment d'*effet* de prospectus.

Si elle n'interdit pas d'y reconnaître un genre, pareille variété d'échelles et de formes en jeu dans le prospectus pourrait en revanche porter à désigner celui-ci comme le siège d'une genericité essentiellement *lectorale*¹³⁹, rétrospective, produit d'un relevé et d'un classement de ressemblances ou d'analogies réalisés après coup aux fins et bénéfiques de l'analyse. À ce titre, l'éventail de textes qui sera ici mis en avant présente même ceci d'apparement arbitraire que les prospectus ainsi nommés y seront rares, alors que c'est à leur endroit que la question du genre va semble-t-il le mieux de soi¹⁴⁰. Pourtant, malgré la part d'intervention interprétative forcément impliquée par la constitution de mon objet, celui-ci ne saurait s'y réduire. Reconnu, décrit et nommé par ceux qui le pratiquent, le prospectus tel que je l'envisage relève également d'une genericité auctoriale, active et sensible dans la production du texte. Un tel sentiment générique se fait jour, d'une part, dans la récurrence des titres données à des livres, brochures, ou parties d'ouvrages. *Promesse, projet, plan, dessein, proème, (d'un livre sur/intitulé...), plus tard prospectus, programme...* Ces termes ne s'équivalent pas (on en verra certaines nuances contextuelles au chapitre suivant) et qualifient des pratiques textuelles qui évoluent dans le temps, mais tous mettent en avant cette anticipation opératoire du livre à venir qui fait le *prospectus* – nom qui fera

¹³⁸ Dans *Le Regard rhétorique* (Paris, Classiques Garnier, « L'univers rhétorique », 2017), Francis Goyet rappelle le sens paradoxalement non « figuré » qui caractérise la notion grecque de *skhèma* ou celle latine de *figura* chez Cicéron : avant que, dans le sillage de Quintilien, ne s'installe le sens actuel qui associe la figure à un déplacement du sens, à une espèce de *feintise*, *figura* renvoie avant tout à « un moment reconnaissable du discours, un passage obligé » (p. 295). « Comme *skhèma*, une figure de pensée est donc un bloc reconnaissable, un bloc ou *locus*, un passage délimité dans un texte. Ce bloc, à son tour, s'insère dans une construction d'ensemble » (p. 297).

¹³⁹ Voir sur ce point J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, op. cit., p. 147.

¹⁴⁰ Soumis dès le début du XVIII^e siècle en France à une codification rigoureuse de la part de l'État, les prospectus d'appel à souscription relèvent d'une genericité régulatrice qui leur impose un cahier des charges décidant de leur titre, de leurs rubriques et annexes. Il faut souligner qu'un tel caractère institutionnel du genre n'interdit pas, d'ailleurs, certains processus de littérisation. Nombreux furent ainsi les écrivains, au XIX^e siècle notamment, à prendre en charge tout ou partie de leur rédaction et à exploiter littérairement cet exercice alimentaire. Il demeure que ces textes, et ces prospectus d'auteurs eux-mêmes, seront pour l'essentiel tenus à la marge de cette étude, dans la mesure où, tôt placés sous contrôle éditorial, ils ne relèvent que rarement de la forme autographe ou auctoriale qui m'intéresse au premier chef. Le cas de *La Comédie humaine* de Balzac est emblématique à cet égard : inspiré par l'auteur, le « Prospectus » publié en 1842 pour annoncer l'édition Furne n'en relève pas moins du discours promotionnel éditorial, l'essentiel du discours-prospectus de Balzac se logeant ailleurs, dans l'« Avant-propos » général et dans les préfaces aux publications successives.

donc office d'hyperonyme à leur égard. Outre les titres, il en va d'autre part du métadiscours auctorial, dont je donnerai ici quelques brefs exemples contrastés, empruntés à l'Ancien Régime d'un côté, au XX^e siècle de l'autre. Dans *Le Dessein de l'histoire nouvelle des François* (1599), Lancelot Voisin de La Popelinière introduit sa démarche en se recommandant d'une tradition bien établie en la matière, illustrée par « Cretin, Seyssel, Dolet, du Moulin, et autres, [qui avaient] dressé des modelles de l'Histoire François qu'ils promettoient faire voir à leur nation¹⁴¹ ». Soixante ans plus tard, cette pratique est réputée courante dans le discours de l'histoire si l'on en croit Samuel Guichenon, auteur d'un *Dessein de l'Histoire de la souveraineté de Dombes* où il note que « ceux qui se sont mélez d'écrire avec succès en ce siècle, des *Histoires* générales, ou particulieres de pays et de familles souveraines, en ont publié par avance les projets, afin d'inviter tout le monde à les ayder¹⁴² ».

Chez les écrivains du XX^e siècle, le sentiment générique associé à la pratique du prospectus n'est pas absent, loin s'en faut, mais s'avance de façon plus inquiète, plus individuelle aussi, mais non moins insistante – la « pile Zoé 33 » des projets cendrarsiens nous en a donné plus haut un premier aperçu. À l'occasion d'un entretien accordé en 1979 à Patrice Fardeau, où il se décrit comme un écrivain « travail[ant] sur programme¹⁴³ », Georges Perec commente ainsi les trois projets de livres intégrés au texte d'*Espèces d'espaces* :

Tous les cinq ou six ans, je fais un texte comme ça, qui est une sorte de résumé de tout ce que j'ai en train, même si ce sont des choses très lointaines. Ça a commencé par une lettre à mon éditeur, qui était alors Maurice Nadeau ; je lui expliquais tout ce que j'étais en train de faire. J'ai refait un peu la même chose dans *Espèces d'espaces*¹⁴⁴.

« Un texte comme ça » : l'expression dit le sentiment d'une parenté entre ces textes prospectifs publiés de loin en loin, en même temps qu'elle trahit une part d'indétermination, une absence d'étiquette. Plutôt que d'inscrire sa pratique dans le sillage d'une tradition, c'est ainsi dans sa propre œuvre, dans son propre discours d'auteur que Perec observe la récurrence – et suggère partant la typicité – de ces annonces anticipatrices.

Dans son autoportrait de 1975, Roland Barthes souligne lui aussi sa propension à multiplier les annonces de livres à venir, auxquelles il donne lui-même le nom de « prospectus ». Tout en décrivant ce geste comme une « manie » personnelle, il lui donne « un nom rhétorique :

¹⁴¹ Par-delà de ces historiens, c'est à la méthode des architectes que La Popelinière se réfère ici : « Les plus excellents ouvriers, ont toujours fait un plan ou un project, et dessein de leurs hauts ouvrages. Tant pour les mieux faire comprendre et y plus affectionner les hommes, que s'en faciliter l'effect à eux-mesmes ». Lancelot Voisin de La Popelinière, *L'Histoire des Histoires. Avec L'Idée de l'histoire accomplie. Plus Le Dessein de l'histoire nouvelle des François*, Paris, Marc Orry, 1599, je cite l'édition établie par Philippe Desan, Paris, Fayard, « Corpus des œuvres de philosophie en langue française », 2 tomes, 1989, t. II, p. 263.

¹⁴² Samuel Guichenon, *Dessein de l'histoire de la souveraineté de Dombes*, Lyon, Guillaume Barbier, 1659, p. 4.

¹⁴³ « En dialogue avec l'époque », *France Nouvelle*, n. 1744, 16-22 avril 1979, repris dans *E&C*, II, p. 57.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 65.

c'est la *prolepse* (bien étudiée par Genette)¹⁴⁵ ». « [S]imples actes de discours », les projets annoncés n'en reçoivent pas moins un rôle séminal dans la marche de l'œuvre, au point que Barthes, plaçant cet usage dans le sillage de Fourier et de Proust, y reconnaît une valeur d'utopie caractéristique de l'*écriture* en régime moderne.

J'aurai l'occasion de revenir en détail sur ces différents textes que je mobilise ici de manière cavalière, à titre de symptômes. Au regard de ces derniers, fort éloignés dans le temps comme par leur espèce, on mesure que la généricité du discours de projet est reconnue et thématifiée sous la plume des auteurs, selon des voies fort diverses dont il s'agira de rendre compte en se gardant de dégager là, rétrospectivement, des filiations imaginaires. Dans les exemples empruntés au XX^e siècle que je viens de citer, comme dans le cas cendrarsien évoqué au commencement de cette thèse, on observe souvent le souci de gagner le discours du livre à venir au territoire de la « littérature ». Quelles qu'en soient les mobiles, cet effort signale qu'une telle littérarité ne va pas de soi¹⁴⁶. Sous l'Ancien Régime, les prospectus oscillent eux aussi entre les manifestations les plus utilitaires et éphémères (ainsi chez Guichenon dont le prospectus est réduit, passé un court préambule, au plan provisoire de l'ouvrage en question), et d'autres plus abouties, soignées et pérennes (c'est le cas du texte de La Popelinière, dont on verra que les visées méthodiques dépassent largement la circonstance), recourant pour certaines à la forme versifiée (ainsi notamment chez Pierre de Ronsard, Étienne Dolet et Jacques Grévin). Bien sûr, il n'en va pas là du même régime de littérarité, si tant est que le mot soit pertinent pour parler de textes du XVI^e et du XVII^e siècles¹⁴⁷, reste que cette fluctuation de la valeur associée à ces textes, cette hésitation entre régimes poétique, rhétorique, didactique, publicitaire, mérite d'être envisagée elle-même comme une composante de ce genre discursif qu'est le prospectus. Loin de prétendre « trancher » une fois pour toute la question de la littérarité du prospectus, il convient de placer le genre sous le signe de ce que Gérard Genette a nommé la littérarité *conditionnelle*¹⁴⁸ propre à la prose non fictionnelle et d'observer, lorsqu'ils existent, les processus de littérisation dont le discours du livre à venir est susceptible d'être l'objet, de la part des auteurs et des communautés interprétatives.

¹⁴⁵ Roland Barthes, « Plus tard », *Roland Barthes par Roland Barthes, op. cit.* (ici abrégé RB), repris dans *Œuvres complètes, op. cit.* (ici abrégé OC), t. IV, p. 745.

¹⁴⁶ Roland Barthes, « Plus tard », RB, OC, IV, p. 746.

¹⁴⁷ Voir sur ce point le récent ouvrage collectif de Claire Badiou-Montferran (dir.), *La Littérarité des belles-lettres, un défi pour les sciences du texte ?*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

¹⁴⁸ À la *littérarité constitutive* dont la fiction et la forme poétique sont à son sens nécessairement pourvoyeuses, Gérard Genette oppose le domaine de la littérarité conditionnelle propre à la *prose* (non versifiée) de *diction* (non fictionnelle), littérarité dont la motivation est suspendue à des évaluations individuelles ou collectives contextuelles. Voir *Fiction et diction*, Paris, Seuil, « Poétique », 1991, p. 11-40.

2 – PRAGMATIQUE DU PROSPECTUS : AUTOUR DE QUATRE TYPES ILLOCUTOIRES

Dans *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Schaeffer propose d'approcher les divers ressorts de la généricité (littéraire, mais plus généralement discursive) en distinguant deux régimes fondamentaux selon lesquels un nom générique réfère à un texte ou à une classe de textes : le premier relatif aux « conditions de l'acte communicationnel » (le nom de genre se rapportant au discours visé en caractérisant son énonciation, sa destination ou encore sa fonction illocutoire, répondant par là aux questions *qui ?*, *à qui ?*, *avec quel effet ?*), le second au « message réalisé » (ayant trait aux niveaux sémantique et syntaxique, autrement dit aux questions *qu'est-ce qui est dit*, *et comment ?*¹⁴⁹). Alors que le premier mode de généricité relie un texte à un nom de genre suivant un régime d'*exemplification* (généricité constitutive), le second obéit à une logique *transformationnelle*, la signification portée par le nom de genre étant amenée à évoluer au gré des règles en usage (généricité régulatrice) ou des héritages et filiations mises en avant (généricité traditionnelle)¹⁵⁰. Dans les pages qui viennent, on va voir que les prospectus méritent d'être appréhendés suivant ces deux points de vue combinés, bien que la dimension pragmatique apparaisse ici comme fondamentale. S'il arrive en effet que les textes relevant d'une telle forme se définissent en rapport à des modèles (ainsi de Barthes, à l'égard de Fourier et de Proust, et des deux historiens d'Ancien Régime que nous avons cités à l'égard de leurs prédécesseurs), et si la réglementation du prospectus au début du XVIII^e siècle donne même l'exemple, pour ce qui est de l'appel à souscription, d'une généricité proprement *régulatrice*, il demeure que le prospectus se conçoit avant tout à partir de composantes communicationnelles. À cet égard, si elle ne présentait l'intérêt

¹⁴⁹ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, *op. cit.*, p. 81.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 159.

d'ouvrir immédiatement sur les voies transformatrices de la généricité traditionnelle, la conscience auctoriale évoquée plus haut ne mériterait pas même illustration, tant il est vrai qu'annoncer l'écriture ou la publication d'un livre à venir engage des gestes illocutoires élémentaires (des « universaux pragmatiques », selon l'expression de Schaeffer¹⁵¹), auxquels on ne saurait se vouer qu'en connaissance de cause – ce dont ces textes témoignent souvent dès leur titre (*projet, dessein, promesse, plan, programme...*).

Quels sont les composantes pragmatiques susceptibles d'entrer en jeu dans les prospectus ? À considérer la taxinomie des actes illocutoires proposée par John Searle dans le sillage des travaux d'Austin¹⁵², laquelle distingue les actes de type *expressif, déclaratif, assertif, promissif* et *directif*, le prospectus semble au moins concerné par les quatre dernières de ces catégories.

Baptême : une existence sollicitudinaire

Constitutive du genre, la fonction déclarative des prospectus tient à ce que, rendant notoire un projet de livre, lui associant souvent un titre, ceux-ci accomplissent une forme de baptême qui prête une existence minimale – virtuelle mais pas moins réelle et effective¹⁵³ – à ce livre qu'il s'agit d'écrire ou de publier. « Nom propre du livre », comme le souligne Roubaud à la suite de Gertrude Stein¹⁵⁴, le titre demeure amendable et révocable au moins jusqu'au moment de la publication (possibilité qui reste ouverte à l'occasion des rééditions). Reste qu'il exerce déjà là

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 157.

¹⁵² John Rogers Searle, « Taxinomie des actes illocutoires », *Sens et expression. Études de théorie des actes du langage* [1979], traduit de l'anglais par Joëlle Proust, Paris, Minuit, « Le sens commun », 1982, p. 39-70.

¹⁵³ Dans un ouvrage classique où il explore le champ conceptuel du virtuel, du possible et du probable en repartant de l'opposition aristotélicienne entre puissance et accomplissement d'une part, mouvement et acte de l'autre, Gilles Gaston Granger souligne que le non-actuel ne s'oppose pas au réel, mais bien à l'actuel, à ce qui est *en acte*. Alors que le virtuel est « le nom donné au non-actuel considéré essentiellement et proprement en lui-même, du point de vue de son état négatif, sans en envisager le rapport à l'actuel », le possible est relatif au « non-actuel dans son rapport à l'actuel », tandis que le probable relève d'un « non-actuel envisagé pleinement et concrètement dans son rapport à l'actualité, pour ainsi dire comme une préactualité [...] ». Si la catégorie du probable, d'ordre épistémique, nous emmène loin de la logique intentionnelle du prospectus, celles du virtuel et du possible permettent en revanche d'apprécier différentes modalisations à l'œuvre dans les textes. Autant que possible, j'essaierai de me tenir à la distinction de Granger en employant ces mots ; voir *Le Probable, le possible et le virtuel. Essai sur le rôle du non-actuel dans la pensée objective*, Paris, Odile Jacob, 1995, p. 14.

¹⁵⁴ Dans la branche *Mathématique* : du 'grand incendie de Londres', Roubaud se réclame de G. Stein, mais c'est là un lieu commun des études en « titrologie », dont on trouvera plus bas quelques jalons bibliographiques. Voir 'gril', *M*, § 4, p. 903.

ses principales fonctions à l'égard de l'œuvre à venir, propre qu'il est à la désigner, à en indiquer le contenu et à la mettre en valeur aux yeux des lecteurs¹⁵⁵. Notons que ce baptême réalisé par le prospectus peut se produire sans même qu'un titre soit attribué à l'œuvre à venir (une description singularisante en tient lieu), et sans même que le projet en question aboutisse : en tant que *déclaration* performative, le prospectus n'inaugure en effet pas tant l'œuvre elle-même que sa possibilité ou sa virtualité¹⁵⁶. Pour reprendre le vocabulaire du philosophe Étienne Souriau, l'œuvre en projet participe d'une « existence *sollicitudinaire* », propre à ces êtres qui « existent à proportion de l'importance qu'ils ont pour nous¹⁵⁷ ». Une telle existence, bien sûr, est déjà donnée dans le laboratoire de l'écrivain dès les premiers temps de la genèse de l'œuvre, mais le prospectus a précisément pour fonction (déclarative, donc) de la porter et de la faire reconnaître dans l'espace public. Faisant de la sorte irruption dans le champ social, l'œuvre à venir devient objet d'attente et de spéculation collectives, elle se trouve investie et affectée par la *sollicitude* d'autrui.

Il convient ici de souligner qu'une telle dimension déclarative ne permet pas à elle seule de caractériser la forme plénière du genre, car en plus de réaliser le baptême de l'œuvre à faire, le prospectus engage prototypiquement son accomplissement futur. Outre les cas où l'*idée* d'un livre est présentée – baptisée – pour être immédiatement renoncée (donnant lieu à une sorte d'*anti-prospectus*), ou laissée à d'autres (on pourrait ici parler d'*bétéro-prospectus*), il arrive communément que celle-ci soit simplement alléguée, sans que l'auteur ne soit amené à s'engager ou à se prononcer sur sa réalisation prochaine. Ainsi, lorsqu'Édouard Levé publie *Œuvres*, livre où il recense une liste de cinq cent trente-trois « œuvres dont l'auteur a eu l'idée, mais qu'il n'a pas réalisées¹⁵⁸ », il n'explicite aucune intention de mener ces idées à bien, chacune de celles-ci

¹⁵⁵ Telles sont les trois fonctions principales reconnues au titre dans la plupart des travaux critiques sur la question, notamment par Gérard Genette dans *Seuils* (Paris, Seuil, « Poétique », 1987, p. 54-97), qui se situe dans le sillage de Charles Grivel et de Léo Hoek. Voir Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, La Haye & Paris, Mouton, « Approaches to semiotics », 1973, p. 169-170 ; Leo H. Hoek, *La Marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, La Haye & Paris, Mouton, « Approaches to semiotics », 1981. Suivant les termes de ce dernier ouvrage (p. 17), le titre désigne ainsi un « ensemble de signes linguistiques (mots, phrases, voire textes) qui peuvent figurer en tête d'un texte pour le désigner, pour l'identifier, pour un indiquer le contenu global et pour allécher le public visé ».

¹⁵⁶ Lorsqu'une même œuvre à venir fait l'objet de plusieurs prospectus consécutifs, comme c'est le cas chez Perec, par exemple, pour le projet des *Lieux* ou de *La Vie mode d'emploi*, on pourrait être tenté de ne reconnaître qu'au premier d'entre eux cette fonction illocutoire déclarative, mais il semble bien qu'elle continue d'être active et sensible dans les suivants également, dans la mesure où ces textes contribuent chacun à renouveler, corriger ou mettre à jour la description déjà entreprise, affectant par là l'identité de cet être virtuel qu'est l'œuvre à faire aux yeux du public.

¹⁵⁷ Étienne Souriau, *Les différents modes d'existence* [1943]. *Suivi de « De l'œuvre à faire »* [1956], éd. Isabelle Stengers et Bruno Latour, Paris, PUF, « Métaphysiques », 2009, p. 133.

¹⁵⁸ Édouard Levé, *Œuvres*, Paris, POL, 2002, p. 7.

pouvant d'une certaine manière se suffire à elle-même, dans la tradition de l'art conceptuel qui est celle de l'artiste écrivain¹⁵⁹.

Description : sémantique des mondes possibles et anticipation pratique

Consistant à « engager la responsabilité du locuteur (à des degrés divers) sur l'existence d'un état de choses, sur la vérité de la proposition exprimée¹⁶⁰ », la dimension *assertive* des prospectus est sans conteste la plus diffuse et difficile à cerner, difficulté qui tient pour l'essentiel à ce que la description en question porte ici sur une existence virtuelle et son actualisation à venir. D'une part, l'assertion est ainsi solidaire du baptême que je viens d'évoquer car elle en énonce pour ainsi dire le contenu, étant relative à la description de l'œuvre virtuelle, à la caractérisation de ses propriétés singulières. D'autre part, cette illocution assertive prend également en charge l'inscription de l'œuvre possible dans un futur intentionnel : entre l'*idée* telle qu'on vient d'en trouver l'expression dans *Œuvres* d'Édouard Levé et le projet dont la réalisation est présentée comme certaine, tout le nuancier de l'intentionnalité anticipatrice se déploie alors.

En tant qu'assertions inscrivant, à des degrés et selon des modalités diverses, le projet d'une œuvre dans le futur, les prospectus gagnent à être interrogés à partir de la notion de *monde possible*, ce que je me propose de faire en mobilisant la démarche logico-sémantique du linguiste Robert Martin¹⁶¹. Accordant à la question de la vérité une place centrale dans sa théorie linguistique, Martin envisage celle-ci à partir du cadre subjectif de l'*univers de croyance*, qu'il décrit comme « l'ensemble indéfini des propositions que le locuteur, au moment où il s'exprime, tient pour vraies ou qu'il veut accréditer comme telles¹⁶². » Au sein de cet univers, la valeur de vérité (ou de fausseté) de certaines propositions se trouve frappée d'incertitude, celles-ci entrant dès lors dans la catégorie du *possible*. Alors que le passé, dont le cours est irréversible, présente un rapport au possible seulement « épistémique », dû au caractère limité de notre savoir, Martin tient au contraire que l'avenir, « lieu des conjectures, des projections hypothétiques à partir de

¹⁵⁹ Sur cet auteur et cet ouvrage, voir ci-dessous ch. III, 1, « Projet, identité narrative, civilité (Perec et Levé) ».

¹⁶⁰ John Rogers Searle, *Sens et expression*, *op. cit.*, p. 52.

¹⁶¹ Si ce dernier considère la pragmatique de la phrase comme « une composante essentielle à la théorie sémantique elle-même », relative à la « prévision de l'énoncé comme acte », je recourrai pour ma part inversement à la sémantique du possible pour rendre compte de la dimension illocutoire assertive des prospectus. Voir Robert Martin, *Pour une logique du sens*, édition revue et augmentée, Paris, PUF, « Linguistique nouvelle », 1992 [1983], p. 257.

¹⁶² *Ibid.*, p. 38.

l'expérience acquise », mais aussi « lieu de l'action – à moins que l'on ait du temps une conception strictement déterministe –, *s'apparente ontologiquement au possible*, c'est-à-dire par son être même¹⁶³ ». À l'opposé d'une conception « diodorienne¹⁶⁴ » envisageant l'avenir sur le modèle du passé, comme un temps linéaire déterminé, Martin souscrit à une conception du possible héritée de la logique modale de Kripke, postulant l'idée d'un temps *ramifié*, ouvert en chacun de ses instants sur une multiplicité de mondes possibles¹⁶⁵. Le monde possible désignant un « ensemble consistant (non contradictoire) de propositions liées à un instant d'un temps ramifié¹⁶⁶ », une proposition est dite possible si elle est tenue pour vraie dans au moins un de ces mondes possibles, et nécessaire si elle l'est dans tous. Refusant le réalisme modal ou le possibilisme de Lewis qui considère le monde actuel comme un monde possible parmi d'autres, Martin souscrit à une conception de type actualiste¹⁶⁷ selon laquelle « le possible est l'ensemble des mondes alternatifs du monde m_0 de ce qui est, ces mondes ne différant de m_0 que par une proposition ou un ensemble de propositions qui s'y trouvent non vérifiées¹⁶⁸. » Au sein de l'univers de croyance d'un sujet, l'ensemble m des mondes possibles se répartit entre mondes *contrefactuels*, possédant au moins une proposition contradictoire avec m_0 , et mondes *potentiels*, qui répute *vraies* et *fausses* toutes les propositions respectivement considérées comme *possiblement vraies* et *possiblement fausses*

¹⁶³ *Ibid.*, p. 33. Je souligne.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 31. Martin fait ici allusion à l'argument dit du « dominateur » attribué au philosophe mégarique Diodore Cronos (mort en 296 av. J.-C.), suivant lequel il n'est pas de futurs contingents, mais seulement nécessaires ou impossibles.

¹⁶⁵ La notion de monde possible est théorisée par Saul Kripke dans « Semantical considerations on modal logic » (*Acta Philosophica Fennica*, n° 16, 1963, p. 83-94), et entre en jeu dans sa théorie du nom propre comme *désignateur rigide*, *i. e.* dont le mode de référence fonctionne à travers l'ensemble des mondes possibles (*La Logique des noms propres [Naming and necessity, 1972]*, traduit par Pierre Jacob et François Recanati, Paris, Minuit, « Propositions », 1982). Dans un ouvrage récent où elle implique la théorie des mondes possibles dans une redéfinition des frontières de la fiction, Françoise Lavocat en résume ainsi la teneur : « Ce modèle comprend un ensemble de mondes possibles, M , une relation d'accessibilité, R (c'est-à-dire une relation, dans l'ensemble des mondes possibles, entre certains mondes possibles et d'autres mondes possibles), ainsi qu'une relation de valuation, telle qu'à tout couple constitué d'un monde M et d'une proposition P est associée la valeur de vérité de P dans le monde, ce qui permet de formaliser des valeurs de vérité relatives. » Comme le souligne l'auteure, la théorie de Kripke n'engage pas une ontologie, car elle « n'établit pas de différence de statut entre des mondes conçus comme des abstractions », c'est donc seulement un modèle sémantique, voir Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, « Poétique », 2016, p. 386.

¹⁶⁶ Robert Martin, *Pour une logique du sens*, *op. cit.*, p. 32.

¹⁶⁷ Inscrivant ce débat dans le sillage de la logique modale d'Aristote et de la distinction scolastique entre acte et puissance, Lavocat distingue quatre positions principales dans l'appréhension des mondes possibles : « 1) le conceptualisme modal, pour lequel les mondes possibles sont des concepts pour l'homme et sont présents pour Dieu (c'est la position de Leibniz) ; 2) l'actualisme, qui stipule que le monde actuel jouit d'un privilège et que c'est par rapport à lui que nous concevons les mondes possibles [...] ; 3) le réalisme modal, selon lequel les mondes possibles, qu'ils soient actuels ou seulement possibles, existent de la même façon, chaque monde actuel étant actuel pour lui-même ; 4) le possibilisme, qui stipule que le monde actuel ne jouit d'aucun privilège et que les relations entre les mondes possibles doivent être établies sans ce privilège (Lewis) », *Fait et fiction*, *op. cit.*, p. 391.

¹⁶⁸ Robert Martin, *Pour une logique du sens*, *op. cit.*, p. 33.

dans m_0 . Enfin, parmi ces mondes potentiels, Martin distingue le monde des attentes, noté m^* , rassemblant l'ensemble des propositions que le locuteur tient pour probables.

De la théorie des mondes possibles, avec l'image d'un temps ramifié qu'elle implique, on peut tirer bien des enseignements pour l'examen des prospectus, celle-ci permettant notamment de rendre compte des différents degrés de virtualité ou de potentialité informant la présentation de l'œuvre à venir : du monde des attentes dans le cas des prospectus-annonces, au monde contrefactuel des anti-prospectus, en passant par le monde potentiel des prospectus-idées. Parce qu'elle insiste sur l'affinité « ontologique » du possible avec le futur, cette théorie invite aussi à apprécier la part de futurité que recèlent les simples idées d'œuvres, car le monde possible auquel elles appartiennent est alors bien conçu comme un monde possible *dans* ou *selon* l'avenir. À cet égard, bien que leur réalisation ne soit certes pas annoncée ni même thématifiée, les *Œuvres* de Levé que j'ai évoquées plus haut n'en figurent pas moins un réservoir de possibles qui vient se porter à l'horizon du travail à venir de l'artiste.

Tournée vers l'analyse des faits de langue, mettant la logique des mondes possibles au service d'une enquête sur les temps et modes verbaux¹⁶⁹, la perspective de Martin présente néanmoins ceci de problématique pour nous qu'elle tend à rabattre l'anticipation dans les prospectus sur le modèle passif de la *prévision*. Or, s'il ne semble pas contestable que les prospectus touchent à la prévision, ils ne sauraient pour autant s'y réduire. Il en va là d'une difficulté notoire relative au discours de l'intention anticipatrice, bien connu des philosophes du langage. Comme le note Searle à la suite d'Austin, un des critères permettant de classer les actes illocutoires réside dans la « direction d'ajustement » (*direction of fit*) qu'ils suscitent entre le monde et leur contenu propositionnel¹⁷⁰ : lorsque le discours s'apparente à un *rapport*, justiciable d'une évaluation en termes de vérité et de fausseté, cet ajustement va du mot vers le monde, tandis qu'il

¹⁶⁹ Au futur de l'indicatif dont le mouvement de pensée *fermant* – allant de m pour ses emplois modaux à m^* et m_0 pour ses emplois temporels – tend à restreindre « autant qu'il est possible la part d'hypothèse naturellement inhérente à l'avenir » (*ibid.* p. 144), Martin oppose un conditionnel au contraire porté vers l'expression du possible, du virtuel et de l'incertain (comme le subjonctif). Dans un premier type d'emplois, en corrélation avec un *si* hypothétique ou une structure équivalente (*s'il venait, je l'accueillerais*), le conditionnel inscrit le procès verbal dans le domaine des mondes possibles, tandis que dans un second type d'emplois, lorsqu'il est par exemple corrélatif de *que*, de *si* interrogatif ou des formes d'interrogation directe (*il m'a dit qu'il viendrait*), il suppose la projection d'un univers de croyance alternatif (*hétéro-univers*), le locuteur signalant par là qu'il ne prend pas (entièrement) en compte ce qu'il rapporte : « Bref, alors que le futur situe le procès dans m^* , monde des attentes symétriques du monde m_0 de ce qui est, le conditionnel le rejette en dehors de l'univers U ou le réfère aux mondes possibles m appartenant à U », *ibid.*, p. 147. Sans compter qu'elles permettent de départager les prospectus-annonces – où dominent les futurs i et ii – des formes suspensives du prospectus-idée, ou des anti- et hétéro-prospectus – cultivant, entre autres, les deux formes du conditionnel évoquées plus haut –, on verra que ces analyses de Martin permettent d'entrer dans le détail des textes et de leurs conduites anticipatrices.

¹⁷⁰ John Rogers Searle, *Sens et expression*, *op. cit.*, p. 42.

procède à l'inverse du monde au mot lorsque le discours prend un tour pratique et tend à imposer ou à proposer son ordre à la réalité. Pour illustrer ce point, Searle se réfère à un exemple classique d'Elisabeth Anscombe : dans les mains d'un homme faisant son marché, une liste de course a le même rôle si elle est de sa propre main (exprimant alors son intention) ou de celle de sa femme (exprimant alors une forme d'ordre). En revanche, la liste établie par un détective qui aurait pris l'homme en filature, quoique censément identique en sa forme à la première liste, présenterait une relation toute différente aux événements :

[...] si la liste ne concorde pas avec ce que l'homme achète, et si c'est uniquement en cela que consiste l'erreur, alors l'erreur n'est pas dans la liste mais dans l'action [...]. En revanche, si le rapport du détective ne s'accorde pas avec ce que l'homme achète effectivement, l'erreur se trouve dans le rapport¹⁷¹.

Pour le dire dans les mots de Searle, la direction d'ajustement se fait donc du monde au mot dans le cas du mari, et du mot au monde chez le détective. Or, si la distinction se matérialise ici sous l'aspect de deux listes séparées, certains discours combinent pour ainsi dire plusieurs directions d'ajustement. Ainsi dans cet autre exemple donné par Anscombe, où un médecin déclare à son patient, en présence d'une infirmière : « l'infirmière va vous emmener dans la salle d'opération¹⁷² ». Du point de vue du patient, le discours du médecin consiste à donner une information, mais en tant qu'il s'adresse à l'infirmière, ce même discours relève encore de l'injonction. Commentant cette page d'Anscombe, Vincent Descombes note ainsi qu'« une seule et même phrase, au sens de l'entité linguistique, peut constituer un discours “théorique” (à évaluer sous l'aspect de sa vérité) et un discours “pratique” (à évaluer sous l'aspect de son exécution)¹⁷³ » – versatilité fonctionnelle qui avait déjà attiré l'attention de Wittgenstein, remarquant que « toute prescription peut être prise comme une description, et toute description comme une prescription¹⁷⁴ ».

Ce type d'ambivalences valait qu'on s'y arrête tant il est déterminant dans le fonctionnement des prospectus : pour autant qu'ils sont mis en partage, ceux-ci sont interprétables comme des prédictions informatives dont l'avenir dira si elles sont vraies ou fausses (à l'exemple du discours du médecin reçu par la patiente). Mais dans la perspective de qui les énonce, ces textes relèvent aussi d'un discours pratique dont la direction d'ajustement opère inversement du monde au mot (l'œuvre faite venant donner forme concrète à l'énoncé de son

¹⁷¹ Gertrude Elizabeth Margaret Anscombe, *L'Intention* [1957], traduit de l'anglais par Mathieu Maurice et Cyrille Michon, préface de Vincent Descombes, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », 2002, § 32, p. 106-107.

¹⁷² *Ibid.*, § 2, p. 35.

¹⁷³ Vincent Descombes, *Le Raisonnement de l'ours, et autres essais de philosophie pratique*, Paris, Seuil, « La couleur des idées », 2007, p. 17.

¹⁷⁴ Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Bemerkungen*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1981, § 14, p. 59, cité par Descombes dans *Le Raisonnement de l'ours, op. cit.*, p. 17.

projet). Notons que cette dimension pratique du prospectus – qui le voit fonctionner d’une manière similaire à la liste de courses pour l’homme faisant son marché – le porte aux marges de l’assertion telle que la conçoit Searle : le philosophe, en effet, caractérise l’illocution assertive par une direction d’ajustement allant du mot au monde. S’il place sous ce signe la prévision, il ne réserve dans sa typologie aucune place particulière à l’expression d’intention¹⁷⁵. Anscombe, de son côté, prend acte de la difficulté qu’il y a à départir discours prévisionnel et discours intentionnel, et propose de ce dernier, « espèce (bizarre) de prédiction¹⁷⁶ », la définition provisionnelle suivante :

[...] une description d’intention est une description de quelque chose de futur dans laquelle le locuteur est une sorte d’agent, description qu’il justifie (s’il la justifie) par des raisons d’agir, c’est-à-dire des raisons pour lesquelles il serait utile ou désirable que la description devînt vraie, et non par des preuves qu’elle est vraie¹⁷⁷.

Pareille substitution des *raisons* aux *preuves* semble propre à préciser la logique *descriptive* du prospectus. En effet, pour qu’un prospectus emporte la confiance d’un lecteur, pour qu’il soit reçu par lui comme une information prévisionnelle, il lui faut alléguer une *intention d’écrire* (éventuellement appuyée sur des motifs, des objectifs etc., ce qu’Anscombe nomme des *raisons d’agir*), et non pas de quelconques preuves rationnelles établissant le caractère probable ou certain de son anticipation.

Ainsi, pour appréhender la logique anticipatrice des prospectus, on ne saurait se satisfaire de la seule logique des mondes possibles observée chez Martin : d’une part, parce que ces énoncés, en tant qu’ils relèvent de jugements pratiques, ne sont pas soumis à une évaluation en termes de vérité et de fausseté (mais plutôt de réussite et d’échec), d’autre part, parce que même considérés suivant leur dimension prévisionnelle, ils exigent de distinguer, au sein de ce que Martin réunit sous l’enseigne unique du « monde des attentes », entre ce qui relève de la prévision extérieure d’un côté (fondée sur des *preuves*) et ce qui, de l’autre, appartient comme eux au domaine de l’anticipation intentionnelle de ce qui est « utile ou désirable » (fondée sur des *raisons d’agir*).

¹⁷⁵ Dans *Sens et expression*, Searle tient l’intention pour l’un des quatre « états psychologiques exprimés » (avec la croyance, le désir et le plaisir) permettant de classer les actes illocutoires. Pourtant, alors que la croyance lui permet de circonscrire le type assertif, l’intention ne caractérise dans sa typologie que les promesses formelles, et ne fait partant pas de place à la simple expression d’intention, au point que Searle reproche à Austin d’avoir classé le verbe illocutoire « avoir l’intention de » parmi les verbes promissifs, *op. cit.*, p. 44 et 54.

¹⁷⁶ G. E. M. Anscombe, *L’Intention*, *op. cit.*, p. 39.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 40.

Promesse et demande : le prospectus comme discours précaire

À le considérer du point de vue de sa destination, le prospectus est encore autre chose que le partage d'une information : en plus d'être déclarée, l'intention d'écrire est en effet susceptible d'être exprimée sous la forme d'une promesse envers le destinataire, en même temps qu'elle peut aussi lui adresser une demande. Relevant d'une direction d'ajustement allant du monde au mot, ces deux types illocutoires permettent d'insister sur la part de précarité et d'hétéronomie souvent sensible dans le discours d'initiative et d'intention porté par les prospectus.

Dans la mesure où il peut explicitement chercher la confiance de son lecteur et formuler un engagement à son endroit, le prospectus mérite ainsi d'être regardé comme une espèce de *promesse*. Je ne dis qu'*espèce*, car l'engagement en question est loin de toujours réunir de façon explicite l'ensemble des conditions de cet acte illocutoire dont le but, comme le note Searle, est « d'obliger le locuteur [...] à adopter une certaine conduite future¹⁷⁸ ». Si certains prospectus se présentent explicitement comme des promesses, à l'exemple de *Promesse et desseing de l'Histoire de France* (1571) de Du Haillan, nombreux sont les textes qui ne tiennent de cet acte illocutoire que de façon indirecte ou partielle. À supposer que la volonté d'écrire l'ouvrage invoqué soit revendiquée, il s'en faut en effet que la déclaration d'intention soit nécessairement reçue comme une promesse, car cette dernière suppose l'implication et l'intéressement d'un destinataire :

Une promesse sera défectueuse si la réalisation de la chose promise n'est pas désirée par celui à qui on promet ; elle sera également défectueuse si celui qui promet ne croit pas que l'interlocuteur désire la réalisation de la promesse, puisqu'une promesse, pour être sans défaut doit être envisagée comme promesse par le locuteur et non comme une menace ou comme un avertissement¹⁷⁹.

On verra tout au long de ces pages combien les prospectus présentent des manières contrastées d'impliquer leur(s) destinataire(s) dans l'anticipation de l'œuvre à venir, suivant qu'ils sont adressés à un intermédiaire (mécène, ami, éditeur...) ou à la communauté des lecteurs et lectrices, suivant qu'ils affirment ou non un engagement à leur égard, suivant encore que cet engagement relève de la promesse ou, chose plus rare mais dont on verra des exemples, de la menace. Dans cette thèse, je réserverai par défaut le nom de *promesse* aux prospectus explicitement promissifs, préférant qualifier d'*annonce* ceux qui se présentent simplement comme des déclarations d'intention. Il n'empêche que les prospectus touchent dans leur ensemble – quoiqu'à des degrés divers selon les textes et les époques – à ce troisième type illocutoire, du fait

¹⁷⁸ John Rogers Searle, *Sens et expression*, *op. cit.*, p. 54.

¹⁷⁹ *Id.*, *Les Actes de langage. Essai de philosophie du langage* [1969], traduit de l'anglais par Hélène Pauchard, Paris, Hermann, « Savoir : Lettres », 2008 [1972], p. 99-100.

notamment de la valorisation particulière affectant les activités artistique et intellectuelle dès l'Antiquité. Lorsque se trouve postulé l'intérêt *général* des arts et des savoirs, lorsque ceux-ci sont placés, comme c'est particulièrement le cas pendant l'Ancien Régime, sous le signe du *don*, toute œuvre annoncée peut être tenue comme implicitement *promise* (présupposé dont on verra que les formes et les enjeux évoluent au fur et à mesure de l'autonomisation progressive des champs concernés) : sitôt que déclarée, assumée, l'intention d'écrire et de publier tend à envelopper une part d'engagement qui *oblige* l'auteur, envers son lecteur comme envers lui-même.

Quatrième et dernier type d'acte illocutoire intervenant dans les prospectus, le type *directif* (comprenant selon Searle tous les énoncés visant à *faire faire* quelque chose par le destinataire : de l'ordre à la simple question) y est sans doute moins saillant que le baptême, l'assertion et la promesse – sauf à considérer que le prospectus, en tant que discours intentionnel pratique, constitue une sorte d'auto-injonction. Néanmoins, bien qu'elle soit de caractère plus circonstanciel, la demande formulée par certains textes me semble souligner une situation de *précarité opératoire* (si l'on veut bien rappeler ce substantif à son sens étymologique de « prière ») à l'œuvre dans une grande partie des textes, sinon inhérente au genre. Qu'il s'agisse en effet du projet requérant la générosité d'un mécène sous l'Ancien Régime, de l'appel à souscription lancé au public anonyme, ou encore des projets soumis aux éditeurs et aux institutions culturelles, les prospectus sont souvent placés dans cette situation paradoxale de formuler une initiative dont ils n'ont pas tout à fait les moyens (financiers, logistiques, documentaires...). Cela même qu'ils annoncent, décrivent ou promettent, alors, on peut dire qu'ils le *demandent* aussi bien, tant sont rares, pour ne pas dire inexistantes, les auteurs capables de maîtriser l'ensemble du processus de production des ouvrages qu'ils projettent, de l'idée de l'œuvre à sa publication et diffusion. Et lors même qu'ils ne formulent aucune requête explicite, les prospectus demandent au moins qu'on leur fasse confiance, ils supposent, pour fonctionner pragmatiquement, un contrat de lecture protensif par lequel le lecteur accrédite l'anticipation exprimée par l'auteur.

Infelicities

En présentant les quatre types d'actes illocutoires propres à entrer dans la pragmatique du prospectus, j'ai donné un aperçu des difficultés et des ambiguïtés inhérentes à une telle approche. En vertu de sa capacité à *baptiser* l'œuvre à venir, à en *décrire* ou *promettre* la réalisation et à *demander*

les moyens (matériels et symboliques) manquant pour mener celle-ci à bien, le prospectus constitue un acte pragmatique complexe, cumulant plusieurs *directions d'ajustement* entre le monde et le mot, selon l'expression d'Austin et de Searle. Ce faisant, le genre s'expose de tous côtés à ce qu'Austin a nommé des *infelicités* (« malheurs », insuccès pragmatiques) qui en altèrent, compromettent, et surtout déplacent les enjeux illocutoires. Examiner les manifestations les plus emblématiques de ces dernières sera l'occasion de compléter la typologie que j'ai esquissée dans les pages précédentes.

Outre le cas où elle est inexprimée (*l'idée*) et celui où elle est directement annoncée et assumée (*l'annonce*), l'intention visant l'œuvre à faire s'avance souvent de façon brouillée, ajournée, ironisée, ceci à la faveur de procédés dont la modernité littéraire des XIX^e et XX^e siècles est loin d'avoir le monopole. Ainsi, dans la polémique qui l'a opposé à l'Académie française autour de son projet de *Dictionnaire universel*, Antoine Furetière publie en 1687 le *Plan et dessein du poème allégorique et tragico-burlesque, intitulé Les Couches de l'Académie*. Si le texte adopte bien la forme du « plan et dessein » dramatique qui a communément cours au XVII^e siècle, Furetière ne recourt au genre qu'ironiquement, trouvant ici le moyen de prêter un tour économique et incisif à son pamphlet : faux prospectus, la plaquette est un vrai *factum* satirique engagé dans la querelle. Au risque de hasarder un néologisme supplémentaire, ce type de brouillage par voie d'ironie incite à parler de *pseudo-prospectus*, catégorie dont relèvent également les textes où l'intention n'est pas tant feinte (comme chez Furetière) qu'ostensiblement simulée. De ceux-ci, le cours de Barthes au Collège de France sur *La Préparation du roman* (1978-1980) donne un bon exemple, le professeur affirmant d'entrée de jeu l'intention de simuler la position énonciative de celui « qui veut écrire (veut écrire une œuvre) et délibère des moyens d'accomplir ce désir [...] »¹⁸⁰. Tandis que le prospectus simulé illustre ce qu'Austin nomme un « échec » (*misfire*)¹⁸¹, dans le sens où il met en défaut la procédure même de l'acte illocutoire en dénonçant sa facticité, le prospectus feint de Furetière donne plutôt à voir ce que le philosophe qualifie d'« abus » (*abuse*) : ce qui rate ou manque, ici, ne tient pas tant à la procédure ou aux circonstances de l'énonciation qu'à l'intention, censément sous-jacente, d'honorer l'annonce.

Offrant un troisième visage du pseudo-prospectus, certains textes s'avancent pour ainsi dire comme le projet d'eux-mêmes, méritant à ce titre le nom d'*auto-prospectus*. Pour reprendre une distinction qu'a proposée Barthes dans son cours sur le roman, l'auto-prospectus tient à cet égard

¹⁸⁰ Roland Barthes, *PR*, p. 319.

¹⁸¹ John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire* [1962], introduction, traduction de l'anglais et commentaire par Gilles Lane, postface de François Récanati, « Points essais », 1991 [« L'ordre philosophique », 1970], p. 49-50.

de la *maquette* plutôt que de la *mise en abyme* : sans se limiter comme celle-ci à représenter « une œuvre dans une œuvre », la maquette donne à voir l'œuvre « dans sa propre expérimentation », elle « met en scène une production¹⁸² ». Il en va ainsi, par exemple, de *Pour un Malherbe* (1965) de Francis Ponge, manière de journal d'écriture délibérant de page en page du plan et de la substance d'une œuvre à venir qui s'avère *in fine* coextensive à l'œuvre présente. Caractéristique de l'imaginaire de l'inachèvement et de la spécularité dont la modernité littéraire du XX^e siècle est familière, cette forme s'observe là encore dès l'Ancien Régime, participant d'un goût de l'époque pour les formes abrégées et panoptiques¹⁸³. Cas limite dans le cadre de mon enquête, l'auto-prospectus est une catégorie fuyante : d'un côté, elle trouve une expression fréquemment désémantisée dans les titres inchoatifs (*éléments, introduction, esquisse...*) dont la dimension prospective reçoit alors la valeur d'une clause de prudence ou d'une excuse rhétorique ; d'un autre côté, ce n'est souvent qu'après coup, lorsque l'œuvre annoncée a été abandonnée ou n'a pas vu le jour du vivant de l'auteur, qu'un prospectus prend cet aspect réflexif aux yeux du public. Je pense par exemple au *Projet du livre intitulé De la precellence du langage françois* (1579) d'Henri Estienne, livre prospectus de deux cent quatre-vingt-quinze pages écrites en grande partie au futur de l'indicatif, présentant le modèle « réduit » d'une œuvre à venir qui ne verra pas le jour mais dont l'ouvrage tient lieu, tant sa matière est développée.

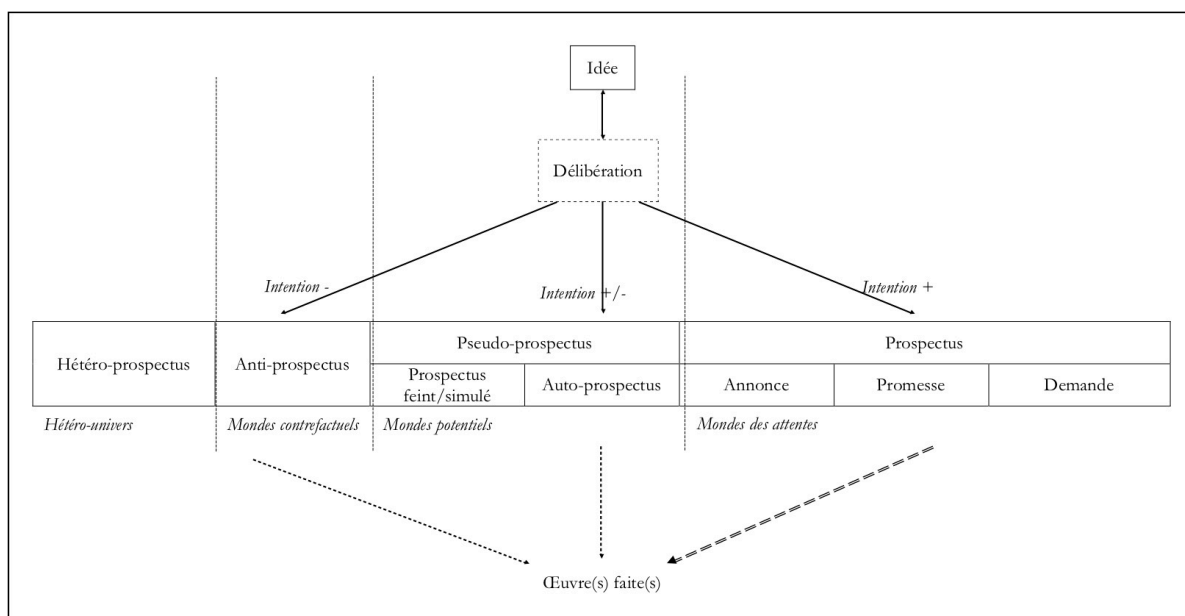
Enfin, à côté de ces situations où l'intention visant l'œuvre à faire est placée sous le signe du *pseudo*, les exemples de Barthes et de Ponge permettent d'entrevoir un autre type de brouillage intentionnel – *brouillard* intentionnel, pour mieux dire, car moins agi que subi ou combattu – relevant de la *délibération*. Plutôt que d'être l'objet d'une annonce directe, plutôt que de se trouver dénoncée ou subvertie par l'ironie ou la spécularisation, l'intention d'écrire est alors présentée sous un jour problématique, investi par le doute. *Réfléchie*, elle est suspendue à une prise de décision dont le prospectus se fait alors le siège. Il faut souligner que cette délibération, parce qu'elle met en scène la maturation problématique du projet et de la décision d'écrire, peut mener à toutes les formes intentionnelles du prospectus que je viens d'évoquer : de l'anti- ou hétéro-prospectus lorsque la délibération conduit à un refus d'écrire, à l'annonce et à la promesse, en passant par les formes du *pseudo*, comme c'est le cas chez Barthes et Ponge. À ce titre, elle n'est pas nécessairement en proie aux *infelicités*, même si l'exercice du doute en quoi elle consiste conduit souvent, on le devine, à des formes d'aporie.

¹⁸² Roland Barthes, *PR*, p. 315-316.

¹⁸³ À propos du *Projet d'éloquence royale* (1579) d'Amyot, qu'il considère comme emblématique d'un enthousiasme croissant pour la forme encyclopédique, Francis Goyet parle ainsi d'un « lyrisme de l'« abrégé » ». J'y reviendrai dans le chapitre suivant. Voir *Le Sublime du lieu commun : l'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque littéraire de la Renaissance », 1996, p. 638.

Typologie

Pour résumer les différents aspects fonctionnels du prospectus nommés jusqu'ici, je propose le schéma typologique suivant :



Typologie schématisée du prospectus

Quelques rapides remarques aideront à la lecture de ce schéma : 1) les prospectus sont distingués en fonction du degré d'intentionnalité qui s'y fait jour, et du type de monde possible qui leur correspond dans la perspective de Martin. 2) Laissant ou destinant à autrui le soin de réaliser l'œuvre à faire, la forme que j'ai nommée *hétéro-prospectus* renvoie moins à un monde possible qu'à un *univers de croyance* alternatif que le locuteur projette et attribue à autrui (par une énonciation de type directif, allant de l'invitation à l'injonction). 3) La *délibération* n'intervenant pas nécessairement dans le discours du prospectus, elle figure ici dans un cadre au trait pointillé. 4) Tout comme cette délibération, l'*idée* n'est pas à comprendre seulement en un sens mental, elle constitue comme souligné plus haut une forme discursive à part entière, dont *Œuvres* de Levé a fourni l'exemple. S'il suggère un processus menant de l'idée à l'œuvre faite, ce schéma a surtout pour objet de représenter des formes discursives. 5) *Annonce*, *promesse* et *demande* ne figurent pas à proprement parler des types de prospectus séparés : si la première peut exister de façon autonome, les deux dernières désignent plutôt des traits illocutoires dont celle-ci peut ou non s'accompagner. 6) Chose dommageable, les formes du *pseudo* apparaissent ici comme le seul espace d'équivocité intentionnelle ; or, entre l'idée et l'annonce, il faudrait pouvoir représenter tous les degrés possibles de modalisation, tous les gradients de « force illocutoire » pour reprendre les mots de Searle : du simple souhait à la décision prise. 7) Si l'*œuvre faite* apparaît ici à

l'horizon des prospectus, les traits pointillés qui conduisent de ceux-ci à celle-là voudraient insister sur la part de contingence et sur les aléas qui entrent en jeu dans la téléologie de ces textes. Bien que les prospectus pléniers se caractérisent par l'expression d'une visée intentionnelle en direction de l'œuvre à venir (visée dont le trait dédoublé marque l'insistance dans le schéma), rien n'oblige à ce que cette dernière voie le jour, y compris dans le cas des projets les plus volontaristes, des impossibilités ou des *abus* pragmatiques pouvant toujours se manifester après coup. Inversement, les textes placés sous le signe du *pseudo* ou de l'intention négative ne sont pas davantage propres à faire barrage à l'œuvre qu'ils décrivent en la renonçant ou la destinant à d'autres, sans compter qu'ils peuvent aussi, par la négative, contribuer au projet d'autres œuvres – toutes possibilités que j'ai voulu indiquer en reliant également ces catégories-là à l'œuvre faite.

Au-delà de ces quelques remarques, il faut dire combien les catégories que je propose ici sont poreuses, mouvantes et susceptibles de se combiner les unes aux autres : plutôt que des espaces de classement, les cases ont ici vocation à fournir des outils d'analyse, des modes de lecture que les chapitres suivants mettront partiellement à l'épreuve sans pour autant, comme je le disais en introduction, s'en tenir comptables. Ce qui fait la fragilité et la relativité de ce schéma, surtout, tient à ceci que les prospectus (y compris les plus univoques et volontaristes) sont soumis aux aléas marquant tout engagement dans l'avenir, aléas qu'accuse leur inscription textuelle en plus d'induire, le temps passant, des phénomènes d'anachronismes qui affectent leur statut et leur usage. En somme, les prospectus sont donc bien suivant le mot de Barthes des « actes de discours », mais ne sont en revanche rien moins que « simples¹⁸⁴ » : d'abord parce que leur dimension illocutoire est *complexe*, plurielle, conjoignant en un seul geste plusieurs actes de langage ; ensuite, parce que cette illocution est précisément agissante, qu'elle ne saurait être *simple* au sens d'« anodine » ou « sans conséquence » (chose que Barthes nuance lui-même dans le passage en question¹⁸⁵), enfin parce que ces projets ne consistent pas *simplement* en de tels actes, mais encore en autre chose qui a trait, suivant l'expression de Schaeffer, au « message réalisé¹⁸⁶ ». Afin de rendre compte de cette dernière dimension, et ce faisant de mieux inscrire les prospectus dans l'espace des discours et dans le temps de la production des œuvres, il faut désormais s'en remettre aux domaines de la poétique et de la génétique des textes.

¹⁸⁴ Roland Barthes, « Plus tard », *RB, OC, IV*, p. 745.

¹⁸⁵ Voir ch. III, « Prologue ».

¹⁸⁶ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, *op. cit.*, p. 81

3 – AU MIROIR DE LA POÉTIQUE ET DE LA GÉNÉTIQUE

En adoptant un point de vue pragmatique sur le prospectus, j'ai tâché de décrire les principaux traits illocutoires de ce genre et d'appréhender les différentes manières que ceux-ci ont d'informer les textes, d'une part en inscrivant plus ou moins explicitement et intensément l'être virtuel que constitue l'idée d'une œuvre dans un régime de futurité intentionnelle (allant de l'idée à l'annonce), d'autre part en impliquant autrui, à des titres et des degrés divers (allant de l'assertion prédictive à la promesse et la demande), dans cette mise en partage du projet qui fait le prospectus. C'était aussi l'occasion de faire état des brouillages, *échecs* et *abus* qui ne manquent pas d'affecter ce discours intentionnel, ceci au point, nous le verrons tout au long de cette thèse, de pouvoir être considérés comme inhérents au genre. Quant à ce discours lui-même, en revanche, nous ne savons rien encore, ou si peu, de sa texture, de ses formats, de ses lieux, temps et modes d'inscription. Pour ce faire et comme annoncé, je me tournerai vers les domaines de la poétique et de la génétique. Ici pleinement inscrite dans le cadre de la première, cette enquête sera en revanche cantonnée aux marches de la seconde, laquelle a ceci de précieux qu'elle donne le moyen – et entretient le souci – d'examiner le rapport structurant qui lie le prospectus à la genèse de l'œuvre qu'il prémédite. De la *prolepse* au *paratexte antérieur*, en passant par le *résumé hypertextuel* théorisés par Genette et d'autres, et le *scénarique* des généticiens, je tâcherai d'appréhender le genre du prospectus en triangulant pour ainsi dire sa position au regard de catégories poétiques et génétiques aujourd'hui disponibles et discutées.

Le prospectus narratif : aux marges de la prolepse

Dans le fragment « Plus tard » de *Roland Barthes par Roland Barthes*, on a vu l'auteur associer le prospectus au « nom rhétorique » de *prolepse*, tout en renvoyant aux récentes analyses de Gérard Genette sur la question. Pourtant, si Genette produit bel et bien une théorie de la prolepse dans son « Discours du récit », pièce maîtresse de *Figures III* (1972), la figure n'y reçoit pas le sens qui est traditionnellement le sien dans les manuels et dictionnaires de rhétorique, où elle qualifie la prévention et réfutation anticipée des objections (cette dernière étant parfois mise à

part, sous le nom d'*hypobole*)¹⁸⁷. À la différence de cette prolepse rhétorique – amorcée par une formule comme *vous me direz...* – on sait que son homonyme genettien relève de la conduite narrative, signalant un effet d'*anachronie* propre à survenir entre « l'ordre temporel de succession des événements dans la diégèse et l'ordre pseudo-temporel de leur disposition dans le récit¹⁸⁸ ». Plus précisément, la prolepse nomme chez Genette « toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur¹⁸⁹ ». La propension barthésienne à annoncer l'œuvre à venir semble ainsi non moins éloignée de la réfutation anticipée de la rhétorique que de la prolepse narratologique : là où celle-ci consiste prototypiquement à anticiper un événement de l'histoire *par rapport à un autre*, et trouve donc son repère dans la diégèse plutôt que dans la narration elle-même, le prospectus prévient quant à lui un *dire* ; de nature métadiscursive, il vise cette énonciation à venir qui produira et que portera l'œuvre promise. Cette distinction se retrouve dans l'emploi des temps verbaux : alors que le prospectus privilégie les formes du futur, la prolepse narrative endosse généralement celles du passé car son objet, tout anticipé qu'il soit, n'en demeure pas moins antérieur au récit du narrateur (sauf dans le cas de la prophétie).

Entre la prolepse et le prospectus, il existe néanmoins certaines affinités qu'il convient de souligner, car elles offrent l'occasion d'appréhender le prospectus dans son rapport à la *narration*. Je pense ici aux cas où la prolepse narrative annonce un événement faisant l'objet ou intégrant la trame d'un ouvrage ultérieur, procédé notamment fréquent dans les cycles romanesques et autres publications en séries où il permet de construire et de mettre en scène la cohésion de l'ensemble¹⁹⁰. La proximité avec le prospectus est alors d'autant plus sensible lorsque la prolepse en question prend cette forme particulière que Genette dit « répétitive », ou d'« annonce », car elle

¹⁸⁷ Bernard Dupriez, *Gradus. Les Procédés littéraires*, Paris, Union générale d'édition, « 10 18 », 1997, p. 362. Pour une généalogie détaillée de la notion, voir la récente thèse de Lise Charles, *Les Promesses du roman. Poétique de la prolepse sous l'Ancien Régime*, thèse de doctorat en Langue et littérature françaises, sous la direction de Delphine Denis, Université Paris Sorbonne, 2016, p. 36-54. Outre cette valeur rhétorique, dominante à l'Âge classique, la prolepse fait alors également l'objet de deux acceptions syntaxiques (la première proche du zeugme, la seconde relevant de la dislocation à gauche : *il est gentil, Pierre*), et d'un usage fréquent dans le discours de l'histoire, où le mot est synonyme d'anachronisme. À cela s'ajoute le cas de la prolepse que Charles propose de nommer *lexicale*, de théorisation plus récente (XIX^e siècle), définie par Henri Morier comme la « figure de grammaire consistant dans l'emploi d'une épithète où se peint soit un état antérieur, soit un état futur ». Voir H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1961, article « Prolepse », p. 312, Cité par Charles p. 47. La prolepse narrative, quant à elle, a été mobilisée dans des commentaires grecs sur Homère dès le VI^e siècle, mais son emploi s'est longtemps perdu et ne se retrouve qu'à partir du XIX^e siècle sous la plume de Karl Benjamin Kraut, en un sens proche de celui de Genette.

¹⁸⁸ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972, p. 78.

¹⁸⁹ La prolepse se définit par opposition à l'analepse, relative à « toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve », *ibid.*, p. 82.

¹⁹⁰ Sur la question des prolepses entre volumes d'une même série ou d'un même cycle, voir, à propos de la littérature de genre, l'ouvrage d'Anne Besson, *D'Asimov à Tolkien. Cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS éditions, « CNRS littérature », 2004, p. 79-83.

« réfèr[e] d'avance à un événement qui sera en son temps raconté tout au long¹⁹¹ ». Comme le note encore le poéticien :

La formule canonique en est généralement un « nous verrons », ou « on verra plus tard », et le paradigme, ou prototype, cet avertissement à propos de la scène de sacrilège de Montjouvain : « On verra plus tard que, pour de tout autres raisons, le souvenir de cette impression devait jouer un rôle important dans ma vie. »¹⁹²

Dans cet exemple proustien emprunté à *Du côté de chez Swann*, la prolepse anticipe un segment de l'histoire, pose une pierre d'attente, mais elle vise aussi un discours, une narration future. Adoptant la terminologie de Lise Charles, qui a récemment clarifié certaines ambiguïtés de la typologie genettienne, on dira que Proust combine ici une prolepse *discursive* (portant sur le récit : « on verra ») et une prolepse *diégétique* (relative à l'histoire : « le souvenir de cette impression devait... »)¹⁹³. D'un tel type de prolepses discursives, on trouverait bien des exemples dans la *Recherche*¹⁹⁴, dans les *Mystères de Paris* d'Eugène Sue, dans *La Comédie humaine* balzacienne¹⁹⁵... Je m'en tiendrai néanmoins là sur cette question : la plupart du temps réduites à de brèves déclarations de régie et ne renvoyant au mieux qu'implicitement et partiellement à un livre à venir, ces prolepses ne relèvent pas à proprement parler du domaine du prospectus.

Notons que l'anticipation du livre à venir, en contexte narratif, peut également prendre la forme d'une allusion au titre ou à l'objet du livre en question, sans qu'intervienne plus de prolepse discursive. L'exemple que je prendrai ici est emprunté à l'ouvrage d'Anne Besson sur les cycles dans la littérature de genre, où elle insiste sur l'importance des énoncés proleptiques dans la grande série romanesque de Stephen King intitulée *La Tour sombre* (1982-2012), citant et commentant un passage placé à l'épilogue du premier volume de la série, *Le Pistoler* :

« Il lui fallait gagner la mer, apprit-il de l'homme en noir [...]. Il y serait investi du pouvoir de tirer les cartes [...]. “Tu vas en tirer trois [...]. Ensuite, le jeu va commencer” ». Le volume suivant s'intitulant *Les trois cartes* et relatant ce « tirage » très particulier, il s'agit ici d'amorcer, dans le premier volume et donc avant même que l'ensemble n'existe à proprement parler, le processus de reconnaissance de son identité, et de donner d'emblée la lecture des volumes à venir comme nécessaire¹⁹⁶

¹⁹¹ Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 111.

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ Là où la prolepse répétitive (ou annonce) décrite par Genette mêle les plans du récit et de la diégèse, Charles propose de distinguer la prolepse diégétique, prolepse *stricto sensu*, de la prolepse discursive, portant sur la disposition du récit. *Les Promesses du roman*, thèse cit., p. 69-71.

¹⁹⁴ Voir notamment G. Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 112.

¹⁹⁵ Sur les prolepses balzaciennes de *La Comédie humaine*, voir par exemple l'analyse d'Éric Bordas dans *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, « Champs du signe », 2003, p. 291 *sq.* Bordas renvoie (p. 300) à cette occasion aux analyses d'Umberto Eco sur les *Mystères de Paris* où il repère dans la pratique de la prolepse une forme de « suicide narratif », Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte* [1962], Paris, Seuil, 1965.

¹⁹⁶ A. Besson, *D'Asimov à Tolkien*, *op. cit.*, p. 79-80.

À la lecture de King, il ne semble pas que le lecteur puisse « d’emblée » éprouver cet effet de nécessité produit par le texte, dont la reconnaissance exige au moins la connaissance du titre suivant, et ne saurait donc être que rétrospective. Si le passage donne bien à lire une prolepse diégétique tout à fait explicite, l’effet de prospectus n’intervient qu’après coup, au miroir de l’œuvre à venir¹⁹⁷. Il n’en va pas de même, en revanche, des postfaces que l’auteur place régulièrement à la fin des volumes du cycle : symétriques aux « arguments » offrant en tête de livres un résumé des volumes précédents, énoncés par l’auteur en première personne, ces textes sont tournés vers l’avenir du cycle et relèvent à plein du prospectus. Dans ces commentaires autoriaux, King évoque l’œuvre à venir du point de vue des conditions pratiques de l’écriture, de ses échanges avec le public, et bien sûr des développements futurs de l’intrigue. On lit par exemple, à la fin de la postface de *Magie et Cristal* :

À mon avis, il me reste encore trois volumes à écrire, deux situés pour l’essentiel dans l’Entre-Deux-Mondes et le dernier, presque entièrement dans notre monde à nous – celui en rapport avec le terrain vague au coin de la 2^e Avenue et de la 46^e Rue et la rose qui y pousse. Cette rose-là, je dois vous l’avouer, court un terrible danger.

Pour finir, le *ka-tet* de Roland parviendra dans cette contrée nocturne qui a pour nom Tonnefoudre... et à ce qui se trouve au-delà. Tous ses membres n’atteindront peut-être pas la Tour vivants, mais je crois que ceux qui réussiront le feront debout et loyalement¹⁹⁸.

La modalisation épistémique qui traverse le passage (« à mon avis », « peut-être », « je crois ») souligne les incertitudes d’un avenir qui, par métalepse, est à la fois celui de l’œuvre à faire et de ses personnages de papier. À l’annonce des volumes restant à écrire, succède une anticipation qui a tout, en apparence, d’une prolepse diégétique (à partir de : « Cette rose-là, je dois vous l’avouer, court un terrible danger »). Mais s’agit-il bien là d’une prolepse ? Il est permis d’en douter, car le discours de l’auteur s’est ici substitué au récit narratorial progressant dans la diégèse. S’il est évident que l’auteur adopte comme référence diégétique la fin provisoire du récit intervenue quelques pages auparavant, son anticipation intervient néanmoins depuis le dehors du récit. Ne pouvant plus y trouver un véritable *point d’ancrage*¹⁹⁹, celle-ci ne saurait dès lors fonctionner tout à fait comme une prolepse diégétique, ce qu’accuse encore son expression temporelle puisqu’aux temps du passé, qui dominent la narration dans le roman de King, se substitue ici l’emploi du présent et du futur de l’indicatif, marque d’un changement de régime énonciatif sur lequel je vais revenir incessamment.

¹⁹⁷ Pour appliquer la terminologie genettienne de la prolepse au domaine du prospectus, on pourrait dire que la présence cryptée du titre du volume à suivre relève ici de l’*amorve*. Dans *Figures III*, les amorces sont définies comme de « simples pierres d’attente sans anticipation, même allusive, qui ne trouveront leur signification que plus tard », *op. cit.*, p. 112.

¹⁹⁸ Stephen King, *La Tour sombre IV, Magie et Cristal* [1997], trad. M. de Prémonville, Paris, J’ai lu, 1998, « Postface », p. 668.

¹⁹⁹ Selon Charles, le point d’ancrage caractérise le « moment du récit premier ou survient la prolepse », *Les Promesses du roman*, thèse cit., p. 621.

Pour stimulante qu'elle soit, l'intuition de Barthes dans « Plus tard » s'avère en définitive caduque, tant le prospectus semble impropre à être décrit au moyen de la notion de prolepse, que celle-ci soit de type diégétique ou discursive. À tout prendre, c'est bien sûr avec cette seconde espèce que le prospectus a le plus d'affinités puisque celle-ci consiste en l'annonce d'un discours à venir et pourrait fournir à celui-là une sorte de figure matricielle. Pourtant, bien qu'il soit peut-être justifiable de concevoir le prospectus comme une prolepse discursive ayant pour objet un livre à venir, cette proposition reviendrait, il me semble, à gauchir la signification et la logique de la figure (et donc celles du prospectus en retour). Théorisée dans le giron de la narratologie, la prolepse (discursive) anticipe un discours qui est, prototypiquement au moins, le *discours d'un récit*. Or, il va de soi que les textes possibles auxquels se rapportent les prospectus ne sauraient se limiter à la gamme des genres narratifs. En un sens, donc, sans doute déjà trop élargi de celle-ci, une prolepse discursive peut amorcer un prospectus, voire en tenir lieu, mais elle ne permet pas d'en appréhender la logique résomptive (ce n'est pas *du* discours, mais un livre dans son ensemble qui est projeté). Quant à la prolepse diégétique, on a vu que son fonctionnement était étranger, en tant que tel, au champ du prospectus : non seulement parce que cette prolepse se détermine en fonction d'un événement de l'histoire, et ne saurait viser une œuvre à venir de façon explicite et directe, mais également parce qu'elle ne peut être exportée hors du récit plénier pour venir nommer les anticipations narratives que l'on trouve dans les prospectus.

« *Those wondrous... preliminary statements* » : prospectus et hypertextualité

Il convient de revenir ici à l'extrait de King dont j'ai laissé plus haut l'analyse en suspens. Si l'anticipation qu'on y trouve ne tient pas de la prolepse, comment en rendre compte ? Pour reprendre les catégories d'Harald Weinrich réinvesties par Genette dans *Palimpsestes*²⁰⁰, tout se passe comme si, du roman à sa postface, nous étions passés du *monde du récit* – caractérisé par l'emploi du passé simple, de l'imparfait, du conditionnel-futur dans le passé, supposant une certaine distance affective de l'énonciateur à l'égard de son objet – à celui du *commentaire* – dominé par le présent, le passé composé, les futurs I et II, supposant au contraire une énonciation

²⁰⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Poétique », 1982.

impliquée, « tendue²⁰¹ ». Cette hypothèse peut paraître étonnante, car le propos de King présente bel et bien un aspect narratif, mais le régime temporel qu'il adopte (dominé par les indicatifs présent et futur) plaide pour elle et invite plus particulièrement à placer le passage sous le signe du *résumé*. Après Kate Hamburger²⁰², Weinrich a en effet souligné la spécificité de l'expression du temps dans les résumés de roman, où dominent le présent et les futurs I et II, ceci y compris lorsque les œuvres en question sont écrites dans les temps du passé. Pour évacuer l'hypothèse selon laquelle l'usage du présent s'expliquerait par le fait que le résumé suppose en quelque sorte « le livre ouvert sous les yeux », Weinrich invoque justement le cas du résumé prospectif, cas où l'ouvrage, loin d'être en présence, « en est encore à l'état d'esquisse ou de projet²⁰³ ». Pour le linguiste allemand, qui trouve ici une raison d'inclure le résumé dans le champ du monde commenté, cette mobilisation du présent et du futur se justifie de ce que le résumé « ne se présente jamais isolément », mais s'inscrit dans un contexte (fût-ce celui d'un dictionnaire d'œuvres) et sert généralement d'appui au commentaire : « Le résumé s'insère, note Weinrich, [...] dans une situation commentative plus vaste dont il est un élément. Il est compréhensible que les temps du monde commenté y soient maintenus tout du long²⁰⁴. » Or, c'est précisément là ce que nous a donné à lire l'extrait cité de la postface-prospectus de *La Tour sombre*, où l'anticipation du récit à venir succède sans solution de continuité au commentaire auctorial annonçant le nombre de volumes à suivre. Lors donc que le prospectus prend en charge des éléments narratifs, cette intégration ne se réalise pas dans les formes du « monde raconté », mais dans celle du « monde commenté » à quoi appartient le genre ; lorsqu'elle y trouve place, la narration y répond à la logique du résumé théorisé par Hamburger, Weinrich et Genette après eux²⁰⁵.

²⁰¹ Voir Harald Weinrich, *Le Temps* [1964], traduit de l'allemand par Michèle Lacoste, Paris, Seuil, « Poétique », 1973, p. 25-65. Voici en particulier comment il caractérise le monde du commentaire : « Sont représentatifs du monde commenté : dialogue dramatique, memorandum politique, éditorial, testament, rapport scientifique, essai philosophique, commentaire juridique et toutes les formes du discours rituel, codifié et performatif. Le Locuteur y a une attitude tendue ; ses propos s'en trouve aiguisés, car ce dont il parle le touche de près, et il lui faut également toucher celui à qui il s'adresse. Tous deux sont concernés. Ils ont à agir et réagir. Tout commentaire est un fragment d'action ; si peu que ce soit, il modifie la situation des deux partenaires et les engage ainsi l'un et l'autre. » *Ibid.*, p. 33. C'est peu dire que cette expression heureuse de « fragment d'action » convient à la description de nos prospectus, dont la section précédente a tâché de décrire la pragmatique.

²⁰² Kate Hamburger, *Logique des genres littéraires* [1957], traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, Paris, Seuil, « Poétique », 1986. Cité par Harald Weinrich, *op. cit.*, p. 40.

²⁰³ L'auteur emprunte un exemple au *Journal* de Gide, daté du 17 juillet 1914, et évoque le même usage chez Henry James, *ibid.*, p. 42.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 42. Comme le note encore Weinrich, l'emploi du présent dans le résumé (et du futur dans notre extrait) « est à interpréter comme signal spécifique d'un genre ou d'une situation : il indique que le texte est de nature commentative », *ibid.*, p. 44.

²⁰⁵ D'un « monde » à l'autre, la frontière est sans aucun doute mince, l'exemple emprunté à King vient de le montrer, et l'on trouverait ailleurs beaucoup de cas similaires. Pour apprécier jusqu'où peut aller la ténuité du démarquage entre prolepse et prospectus, on peut se transporter un instant sur le territoire de la bande dessinée, à la dernière vignette des *Cigares du pharaon* d'Hergé : aux compliments du maharadjah de

Au-delà de son aptitude à rendre compte des traits narratifs dans les prospectus, la notion de résumé présente un intérêt heuristique plus large à l'égard de la forme qui nous intéresse. Au chapitre LVI de *Palimpsestes*, livre où il s'attache à la théorie des phénomènes d'*hypertextualité*²⁰⁶, Genette consacre ainsi plusieurs pages à la question des « *résumés prospectifs*, ou anticipés²⁰⁷ ». Ces considérations nous portent au plus près de ce que je propose de nommer prospectus, si ce n'est que celui-ci nomme prioritairement des discours publics, tandis que les résumés genettiens sont pour la plupart issus des « brouillons » d'écrivains. Pour le poéticien, le résumé prospectif constitue en effet une étape presque obligée de la genèse des œuvres, tant il est vrai que « [p]resque toute œuvre de quelque envergure doit passer à quelque moment par cette étape, dont elle ne nous laisse pas toujours trace²⁰⁸ ». Tout en soulignant que la plupart de ces « scénarios prospectifs prennent la forme minimale d'un plan schématique en style "télégraphique" » et, partant, « ne risquent donc guère de faire à l'œuvre définitive une véritable concurrence, ni même un véritable contrepoint textuel », Genette n'en tient pas moins que ce genre d'écrit, outre son rôle opératoire dans la genèse, peut aussi recevoir un « indéniable statut littéraire²⁰⁹ », ce dont Émile Zola et Henry James lui fournissent l'exemple. Ainsi des dossiers préparatoires des *Rougon-Macquart* qui, en plus de plans plus ou moins détaillés, contiennent presque toujours une ébauche rédigée s'étendant sur plusieurs pages :

Rawhajpoutalah qui se réjouit de voir grâce à lui « le monde débarrassé pour toujours d'une bande d'odieux malfaiteurs », Tintin répond par cette prolepse laconique : « Puissiez-vous dire vrai, Altesse ! ... Seul l'avenir nous l'apprendra ». Sous le mot « fin », on trouve ensuite un commentaire éditorial auquel l'auteur a sans doute mis la patte : « L'idée de Tintin – c'est visible – est que ses aventures en Extrême-Orient sont loin d'être terminées : et en effet, elles continuent dans *Le Lotus bleu* ». Réduit à sa forme minimale, d'énonciation incertaine (se mêlent en effet les voix du narrateur, de l'auteur, de l'éditeur), ce prospectus narratif est syntaxiquement lié à la prolepse qui précède (par le déterminant défini à valeur anaphorique : « l'idée de Tintin » et le présentatif « c'est visible » ; je souligne). Pour autant, une rupture a bel et bien eu lieu entre les deux anticipations : alors que la première se joue dans le monde possible de la fiction, la seconde vise l'avenir de la série elle-même. Voir Hergé, *Les Aventures de Tintin. Les Cigares du Pharaon*, Tournai, Casterman, 1959, p. 62. Le même phénomène, bien sûr, s'observerait (sous une forme encore plus miniaturisée) à la fin des publications en feuilletons, dans la formule consacrée : « La suite au prochain épisode ».

²⁰⁶ Pour l'auteur de *Palimpsestes*, l'*hypertextualité* est l'un des cinq modes de la *transtextualité*, celle-ci désignant la « transcendance textuelle du texte », soit « tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes ». Après l'*intertextualité* qui qualifie « la relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes », autrement dit la « présence effective d'un texte dans un autre », après le *paratextualité* qui se rapporte aux entours du texte (titre, préface, notes, épigraphes, illustrations etc.), après la *métatextualité* qui désigne la relation de « commentaire » d'un texte à l'autre, et avant (par ordre croissant d'abstraction) l'*architextualité* propre à « l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraire –, dont relève chaque texte singulier », l'*hypertextualité* nomme quant à elle « toute relation unissant un texte B ([appelé] *hypertexte*) à un texte antérieur A ([appelé] *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire », *Palimpsestes, op. cit.*, p. 8-12.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 317-323.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 317.

²⁰⁹ *Ibid.*

Zola part d'une idée initiale qui est presque toujours, selon l'économie générale de la série, le tableau d'un milieu ou d'une activité sociale. Il évoque d'abord, dans un esprit plutôt didactique et descriptif que romanesque, cet arrière-plan, par exemple la mine ou le grand commerce, puis se met en quête des personnages et de l'intrigue narrative qui transformeront le tableau en roman. Il cherche, essaie, renonce, trouve autre chose, progresse, s'encourage, se donne des conseils et des consignes, et l'Ébauche n'est rien d'autre qu'une transcription sur le vif de ce que Mitterrand appelle justement son « monologue créateur ». C'est vraiment le monologue de la création, le travail créateur fait monologue, et qui, chez ce grand bavard, n'aurait sans doute pu se faire par une autre voie et sous une autre forme²¹⁰.

Alors que le résumé de roman, selon Weinrich, s'énonce classiquement au présent, Genette souligne ici ce qui fait la spécificité de sa variante prospective, dont le temps de référence est désormais le futur (comme on l'a observé chez King) :

Plutôt que le présent, le temps (ou le mode) typique de ces sommaires inchoatifs serait le futur ou une sorte d'optatif ou volitif, et parfois même un impératif de la première personne, rendu par l'infinitif : « Je veux dans *Au Bonheur des dames* faire le poème de l'activité moderne. [...] » Ou encore, pour *Germinal* : « Ce sera cet inspecteur qu'on tuera, et la bande hurlante des femmes pourra lui arracher les parties génitales... J'aimerais bien l'éboulement du puits avec tout coulant à l'abîme... Ce serait d'un gros effet. Mais où mettre cela ? »²¹¹

Distinguant (dans le sillage de Weinrich) cette forme de sommaire anticipé du « récit proprement dit », Genette tient celle-ci pour plus proche « d'une sorte de journal intime d'où émergerait progressivement le roman (comme ce brouillard sonore qui trouve peu à peu sa forme dans *la Valse* de Ravel) ». Appliquée au temps et au mouvement de la genèse, cette comparaison musicale trahit aussi l'ambivalence statutaire qu'ont ces résumés aux yeux de Genette, qui les place au seuil de l'œuvre, à mi-chemin entre texte et paratexte²¹² – s'il est vrai que ce brouillard matriciel de Ravel est lui-même partie intégrante de la *Valse*.

Quelle que puisse être leur qualité littéraire, ces résumés prospectifs appartiennent avant tout selon Genette au domaine des « brouillons » d'écrivain et se prêtent mal à la mise en partage. À cet égard, l'œuvre d'Henry James invoquée par le critique fournit à la fois la règle et l'exception. Dans une lettre de l'automne 1902 à son ami H. G. Wells qui se montrait curieux de résumés prospectifs dont il avait vu passer un exemple entre ses mains, James répond que « [c]es merveilleux... schémas préliminaires (de [s]es romans à venir) (*those wondrous... preliminary statements*) n'existent pas sous une forme communicable », tout en citant « deux cas exceptionnels » d'exposés adressés. L'un de ces textes, projet des *Ambassadeurs* envoyé à l'éditeur américain Harper, possède une valeur particulière aux yeux de son auteur : « bien que j'aie mauvaise grâce à le dire moi-même, c'était l'exposé (*statement*) aussi plein et vivant, je crois, que

²¹⁰ *Ibid.*, p. 318.

²¹¹ *Ibid.*

²¹² Je reviens à la fin de cette section sur la caractérisation du prospectus en tant que paratexte.

peut l'être un exposé, d'un sujet développé jusqu'au bout²¹³ ». Bien que sa divulgation fasse figure d'exception pour le romancier autant que pour le critique, ce « Projet de roman par Henry James²¹⁴ » donne à Genette l'occasion d'insister sur un trait plus général relatif à la genèse des œuvres :

La performance est saisissante : afféteries de style comprises, ce scénario est déjà presque un roman de James, et l'on pourrait s'étonner d'une telle dépense au seul profit d'un éditeur qui s'empresse de n'en rien faire, s'il ne témoignait en même temps d'une hâte et d'une sorte d'angoisse triomphante qui salue l'imminence de l'accomplissement final. Et si cette étrange démarche ne nous valait l'exemple le plus fascinant d'un résumé autographe qui en vérité ne résume rien, mais amorce et entame un immense travail d'amplification²¹⁵.

Bien plutôt que dans sa destination à l'éditeur – circonstance impropre pour le critique à justifier pareille « dépense » formelle –, le sommaire prospectif de James trouverait ainsi sa raison d'être dans des affects immanents à la genèse du roman. Poussant cette logique jusqu'à son comble, le texte illustrerait l'un des grands « sentiers de la création », souvent méconnu mais non moins fréquenté, celui de l'*amplification*, au miroir de laquelle la genèse textuelle devient interprétable comme un phénomène d'hypertextualité. Soit donc qu'il s'avance simplement comme « une anecdote rapportée ou un événement vécu », soit qu'il prenne la forme étrangement *aboutie* du projet jamesien, le sujet d'une œuvre, pour Genette, « se présente toujours comme un texte minimal, qui se développe peu à peu dans l'esprit de l'écrivain par germination ou cristallisation²¹⁶ ». Ainsi, pour l'auteur de *Palimpsestes*, le résumé prospectif se conçoit d'une part diachroniquement, comme un moment et un outil de la genèse, et de l'autre, de façon synchronique ou rétrospective, comme l'hypotexte de l'œuvre à laquelle il préludait. L'étude poétique des phénomènes de transtextualité se met ici au service de la génétique des œuvres, sinon de la psychologie de la création. Comment, dès lors, situer le prospectus par rapport à ces considérations de Genette qui portent à placer le résumé anticipé dans le cadre réservé de la genèse et du laboratoire de l'écrivain ?

²¹³ Henry James, *Carnets* [New York, Oxford University Press, 1947], trad. L. Servicen, Paris, Denoël, 1954, p. 407-408. On trouve le texte du projet dans les pages suivantes, p. 410-455. Cité par Genette dans *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 321.

²¹⁴ Suivant le titre donné par l'auteur au manuscrit adressé à Harper, voir ses *Carnets*, *op. cit.*, p. 410.

²¹⁵ *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 321.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 322.

Prospectus et genèse : entre style et posture

À la suite de James, l'auteur de *Palimpsestes* tient la diffusion des sommaires prospectifs pour une rareté et une incongruité, envisageant ainsi leur réception comme essentiellement *rétrospective*²¹⁷. En m'intéressant au prospectus auctorial, mon souhait n'est pas de contester les observations de Genette, mais plutôt de les pondérer différemment. Il est vrai que de nombreux projets d'écrivains demeurent cantonnés au domaine secret des brouillons, carnets, journaux où ils prennent naissance. Vrai également que leur mise en lumière, lorsqu'elle se produit, est souvent tardive ou posthume, à l'exemple du *Commonplace Book* où Howard Phillips Lovecraft avait consigné ses idées de romans entre 1919 et 1934, publié peu de temps après sa disparition²¹⁸. Mais il demeure que pour être rares *relativement* à la masse secrète que forment ces notations prospectives dans les archives, les projets mis en partage et publiés avant que ne le soit (éventuellement) l'œuvre dont ils traitent ne sont en rien exceptionnels ou incongrus.

Comme on a commencé de le voir, ces prospectus méritent au contraire d'être considérés comme formant un genre : genre protéiforme, caractérisant des discours aux enjeux divers suivant les contextes ou les époques, mais néanmoins reconnu sous différents noms par les auteurs et leurs critiques, et présentant certaines caractéristiques pragmatiques qui le rendent insoluble dans l'ensemble des avant-textes prospectifs évoqués par Genette. Si James affirme ainsi que la plupart de ses sommaires prospectifs « n'existent pas sous une forme communicable », il me semble, à la différence de Genette, que l'exception invoquée par l'auteur ne se laisse pas soustraire à la circonstance de son adresse : irréductible à la logique de la genèse, le prospectus des *Ambassadeurs* présente une forme d'autant mieux partageable (à Wells) qu'elle était d'emblée destinée au partage (à l'éditeur Harper). Non pas que la « hâte » créatrice dont parle le poéticien soit ici hors de cause. Simplement, plutôt que d'expliquer à elle seule le degré d'aboutissement du texte – « aussi plein et vivant [...] que peut l'être un exposé²¹⁹ » – la genèse de l'œuvre semble tout autant avoir été affectée et stimulée elle-même par ce souci de prêter au projet une forme communicable, propice, en l'occurrence, à gagner l'assentiment d'un éditeur²²⁰.

²¹⁷ Parce que c'est le plus souvent *après coup*, une fois l'écrivain mort et consacré, que le lecteur prend connaissance de tels résumés anticipés, la découverte de ces derniers illustre alors aux yeux de Genette un phénomène de *réduction* (de l'œuvre publiée, déjà connue du lecteur, à son projet), réciproque du travail auctorial d'amplification dont ils étaient d'abord partie prenante. *Ibid.*, p. 317.

²¹⁸ Howard Phillips Lovecraft, *Commonplace book*, édition bilingue établie, annotée et traduite par François Bon, Tours, Tiers Livre Éditeur, 2016.

²¹⁹ Henry James, *Carnets*, *op. cit.*, p. 407-408.

²²⁰ James précise dans sa lettre à Wells que le roman visé par le prospectus a été « écrit plus d'un an après » ce dernier (durant l'été 1901), qui développait lui-même un « germe » noté dans le carnet de l'écrivain le 31 octobre 1895 (*Carnets*, *op. cit.*, p. 255-257). Le prospectus, par ailleurs, multiplie les formules d'adresse qui

Par son caractère extraverti, prototypiquement public, le prospectus est ainsi quelque chose de plus qu'un document génétique : alors que le brouillon d'écrivain se conçoit comme un texte en mouvement, amendable, « écrit avec l'intention d'être corrigé pour servir à la rédaction ou à la mise au point définitive d'un texte²²¹ », le prospectus présente quant à lui un statut double. En tant qu'avant-texte offrant une vue anticipée sur l'œuvre à faire, il peut être regardé comme une pièce du dossier de genèse, donnant à voir une saisie précaire dans le processus de textualisation ; mais en tant que discours livré à la publication, le prospectus est dans le même temps marqué du sceau du définitif, quel que soit son degré d'élaboration formelle et l'inchoativité ou l'inachèvement dont il peut faire montre. Reproduisant, reformulant, commentant ou mettant en scène un moment de la genèse de l'œuvre, le prospectus fixe prématurément celui-ci dans une forme qui s'offre à l'appréciation d'un public (suivant l'une ou l'autre des modalités illocutoires observées plus haut). Une espèce d'anachronisme, à cette occasion, s'introduit dans la progression du texte vers la phase éditoriale. Prêtant à l'œuvre une publicité anticipée au cours des phases pré-rédactionnelle, rédactionnelle ou pré-éditoriale de la genèse, le prospectus joue dans cette dernière un rôle qui tient autant à sa qualité d'avant-texte qu'à son mode de destination, son contexte de publication et sa réception.

À cet égard, ce qui est vrai de James dans le cadre d'un projet confidentiel adressé à l'éditeur l'est d'autant plus dans le cadre de prospectus publics en bonne et due forme : non seulement ceux-ci sont amenés à intervenir *en tant que tels* dans la fabrique de l'œuvre, mais leur partage, en les soumettant à leur propre devenir éditorial, les porte également à valoir en dehors ou au-delà de celle-ci. Dans les projets d'Ancien Régime que l'on explorera au chapitre suivant, on verra par exemple que tel plan d'œuvre à venir, s'il fixe effectivement un état de la genèse, peut aussi servir d'autres fins dès lors qu'il est adressé ou publié : moyen d'obtenir un financement de la part d'un mécène, ou encore garantie permettant d'obtenir des ressources documentaires dans la République des Lettres (relevant de l'illocution directive évoquée dans la section précédente), sans parler des effets de postures, des prises de positions dans le champ

manifestent l'importance du destinataire et de l'occasion dans la rédaction du texte. Notons que l'effet vertueux du prospectus à l'égard de la genèse est affirmé par Barthes dans le fragment « Plus tard » de *Roland Barthes par Roland Barthes* déjà cité (OC, IV, p. 745). On le retrouvera chez Roubaud et Perec, ce dernier affirmant par exemple dans sa grande lettre programmatique à Maurice Nadeau du 7 juillet 1969 : « [...] je vous écris cette lettre à la fois pour vous tenir au courant de mes projets actuels et pour, les exposant avec un peu plus de détails qu'à l'accoutumée, les clarifier et les mettre en ordre », dans « Lettre à Maurice Nadeau », *JSN*, p. 51.

²²¹ Telle est la définition élémentaire du brouillon, que Pierre-Marc de Biasi mentionne au départ de son article « Qu'est-ce qu'un brouillon ? Le cas Flaubert », dans M. Contat et D. Ferrer (dir.), *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes et théories*, Paris, CNRS Éditions, « Textes et Manuscrits », 1998, p. 31-60. Mis en ligne sur le site de l'Item, <http://www.item.ens.fr/index.php?id=13366>, non paginé, consulté le 23/10/2017.

intellectuel qui se jouent dans le même temps²²². Outre cet usage immédiat qui lui prête pour ainsi dire une valeur d'échange (phénomène qui se perpétue massivement de nos jours dans la littérature dite « grise » des demandes de subventions, bourses, résidences, et des pratiques d'autoédition et de *crowdfunding*), le prospectus peut aussi devenir le siège d'une valeur d'usage : publié par Roubaud dans la revue *Mezura* en 1979, *Description du projet* annonce (entre autres choses) le plan détaillé d'un grand projet de poésie et de mathématique, dont l'abandon ultérieur ne rendra pas pour autant obsolète la brochure en question, puisque celle-ci fera l'objet d'une réédition en 2014 aux éditions Nous, accédant par là au statut de livre et d'œuvre à part entière²²³.

Parce que les prospectus sont des textes destinés à la mise en partage et que mon souci est d'analyser ceux-ci dans leur caractéristiques et leurs fonctions propres, plutôt que de les réduire à des documents renseignant l'histoire des œuvres, cette recherche évolue ainsi pour l'essentiel en dehors du champ de la génétique littéraire, quoiqu'elle touche de près à la question de la genèse. En développant la notion de « style de genèse », Anne Herschberg-Pierrot a certes contribué à ouvrir le champ de la génétique au-delà du laboratoire de l'écrivain : dans l'idée de rendre compte d'une singularité stylistique et d'une rythmique propres à la production des œuvres – le lieu du style se déplaçant alors de l'œuvre comme produit fini à l'ensemble des gestes et des manières de faire ayant contribué à sa réalisation –, Herschberg-Pierrot n'hésite pas à recourir à d'autres sources que les seuls brouillons, à « d'autres lieux d'énonciation qui commentent l'écriture²²⁴ » où l'on pourrait bien faire entrer les prospectus. Il demeure que l'œuvre et son dossier de genèse forment aux yeux de la critique l'« unité de mesure²²⁵ » fondamentale pour l'étude de son objet, et pour cause. Devant un tel programme, l'examen des prospectus ne saurait bien entendu suffire, tant la prise qu'il offre sur la genèse est partielle, indirecte, informée par un geste de publication qui a souvent ses propres raisons. Il s'agira le plus souvent ici de mettre la genèse et son dossier au service de la compréhension des prospectus plutôt que l'inverse, mais ces derniers n'en constituent pas moins un des lieux d'exercice du style de genèse théorisé par

²²² Dans le vocabulaire technique de la génétique littéraire, on dira ici qu'étrangement, l'*endogenèse* (c'est-à-dire la production avant-textuelle mobilisant les seules ressources de l'écrivain) se trouve mise au service de l'*exogenèse* (le recours à des apports documentaires extérieurs), et non l'inverse.

²²³ Jacques Roubaud, *Description du projet*, Caen, Nous, 2014 [*Mezura*, n° 9, 1979].

²²⁴ Anne Herschberg-Pierrot, « Chemins de l'œuvre », *Genesis*, n° 30 : « Théorie : état des lieux », 2010, p. 107. Dans un article publié la même année, la critique développe ainsi ce point : « L'idée d'un style de genèse comme rythmique d'une production et signature de l'œuvre, de ce fait, ne se limite pas aux composantes stylistiques du dossier de genèse. Le style de genèse intègre dans son mouvement des pratiques d'écriture, des manières de faire que révèlent en partie les documents de genèse, en partie aussi des témoins extérieurs, qui n'ont pas le même statut que les manuscrits, mais qui offrent des renseignements précieux sur les manières de faire, comme les journaux et la correspondance d'écrivain, le témoignage de proches, dès la fin du XIX^e siècle, les enquêtes et entretiens, les documents iconographiques. » Anne Herschberg-Pierrot, « Style de genèse et style d'auteur », *Romantisme* 2010/2, n° 148, p. 112-113.

²²⁵ Anne Herschberg-Pierrot, « Chemins de l'œuvre », art. cit., p. 107.

Herschberg-Pierrot, situés qu'ils sont à l'interface entre la fabrique privée de l'œuvre et son exposition publique, investissant le temps de la genèse tout en mettant au jour la part que le monde social joue dès ce moment prénatal dans le devenir de l'œuvre, et dans la manière qu'a l'écrivain d'exister et d'agir à travers elle. Le fait même de se prêter ou de se soustraire au discours de projet, comme de le publier ou de le garder au secret, est ici signifiant et mérite d'être considéré comme un fait de style à part entière.

Pour mieux cerner ces différentes formes de mises en discours, d'exposition, de rétion de la genèse dans l'espace public que réalise le prospectus, peut-être faudrait-il à tout prendre préférer ici la notion de *posture* à celle de *style*, hypothèse que je propose ici de façon prudente et provisionnelle. Suivant la théorie qu'en a proposée Jérôme Meizoz à la suite d'Alain Viala, « [u]ne "posture" d'auteur met en scène, de manière singularisante, une "position" et une trajectoire dans le champ littéraire. On peut alors observer comment une posture rejoue ou déjoue une position²²⁶. » Produit de l'ensemble des modes de présentation de soi, des « conduites publiques en situation littéraire » d'une part, d'autre part de « l'image de soi donnée dans et par le discours » (que l'analyse du discours étudie sous le nom d'*éthos*), la posture relève d'une élaboration « interactive ». Elle prend forme au point de rencontre entre « un sujet et le cadrage institutionnel qui pèse sur ses pratiques », en sorte que « suscitée par l'auteur, elle se nourrit ensuite de tous les médiateurs de la vie littéraire qui dessinent une manière d'être auteur (critiques, lecteurs, journalistes, etc.)²²⁷ ». Parler, à propos du prospectus, de *posture* plutôt que de *style* de genèse, permet ainsi d'insister sur la socialité du genre et sur son caractère public²²⁸. Et si la posture auctoriale désigne la façon pour un écrivain d'investir, de *rejouer* ou de *déjouer* une position donnée, l'idée d'une *posture de genèse* incite à dédoubler cette position, qui ne désigne alors pas seulement la position de l'auteur *dans le champ littéraire*, mais également celle, prototypiquement privée, de l'écrivain et de son œuvre *dans le processus de genèse*. Si, comme le note Viala, il est possible

²²⁶ Je cite ici la récente mise au point théorique et bibliographique de Jérôme Meizoz, « La posture d'auteur », dans *L'Atelier de théorie littéraire* de la revue *LHT Fabula*, 2017, http://www.fabula.org/atelier.php?La_posture_d%27auteur, page consultée le 07/02/2018. Voir aussi, du même auteur, *Postures littéraires, mises en scènes modernes de l'auteur*, Paris, Slatkine, « Érudition », 2007 ; *id.*, *La Fabrique des singularités. Posture II*, Paris, Slatkine, « Érudition », 2011 ; *Contextes*, n° 8, 2011 : « Posture. Genèse, usages et limites d'un concept » (dir. Denis Saint-Amand et David Vrydaghs), <https://contextes.revues.org/4692>, consulté le 23/02/2018.

²²⁷ Jérôme Meizoz, « La posture d'auteur », art. cit.

²²⁸ Non pas que la notion de *posture* soit par elle-même davantage tournée vers la socialité et l'exposition publique du sujet que celle de *style* en général, cette distinction vaut ici en référence à la notion de *style de genèse* développée par Herschberg-Pierrot et à sa perspective privilégiant le dossier de genèse des œuvres. Sur la dimension sociale du style, voir le récent numéro de *Contexte*, n° 18, 2016 : « Sociologie du style littéraire » (dir. Clément Dessi, Laurence van Nuijs et Valérie Stiénon), <http://journals.openedition.org/contextes/6223>, consulté le 23/02/2018.

d'« occuper modestement une position avantageuse, ou [d']occuper à grand bruit une position modeste²²⁹ » dans le champ, il est tout autant loisible de se rapporter ainsi à la genèse, soit en exagérant l'avancée ou l'ampleur de l'œuvre à faire, soit en la passant sous silence – gestes qui contribuent à l'évidence au positionnement dans le champ. De la même façon qu'Herschberg-Pierrot affine de manière privilégiée le style de genèse « au dossier de genèse spécifique d'une œuvre²³⁰ », la posture de genèse, telle qu'elle se négocie entre autres lieux dans l'espace du prospectus, réfère d'abord à l'œuvre à venir singulière dont il est question, quand bien même elle peut aussi se prêter à la généralisation, renvoyant à l'exposition publique d'une méthode, d'un ensemble d'habitudes ou de protocoles mobilisés par l'écrivain dans son atelier.

Sous-catégorie de la posture auctoriale, versant public du style de genèse, la posture de genèse s'appréhenderait ainsi comme la résultante de ce double *jeu* qu'introduit potentiellement l'auteur de prospectus à l'égard de sa position ou trajectoire dans le champ d'un côté, de la production matérielle de ses œuvres de l'autre. Il n'en demeure pas moins que si une telle proposition théorique présente l'avantage de porter l'accent sur la genèse *commentée* et *mise en scène* au côté de la genèse *effective*, la notion de style ne me semble pas pour autant devoir être ici abandonnée, puisqu'elle permet d'apprécier le continuum qui existe d'une scène à l'autre, invitant à considérer les prospectus publics dans leurs interactions et dans leurs interférences avec la genèse des œuvres.

Du scénarique à l'économique

Ainsi l'enquête sur les prospectus ne rencontre-t-elle que par la bande les préoccupations de la génétique littéraire, non sans l'espoir de contribuer à sa manière à l'exploration des styles de genèse théorisés par Herschberg-Pierrot, dont on vient de voir que ceux-ci méritaient peut-être alors d'être plus spécifiquement envisagés comme des faits de *posture*. Toutefois, bien que notre objet soit on l'a vu irréductible à un document de genèse, certaines notions opératoires de la science des brouillons s'avèrent précieuses pour décrire les formes du prospectus et situer celles-ci dans le temps de l'œuvre. À la faveur de leur proximité formelle avec nombre de documents de

²²⁹ Georges Molinié et Alain Viala, *Approches de la réception, sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, PUF, « Perspective littéraire », 1993, p. 216.

²³⁰ « Le style de genèse est donc une notion assez large, qui reformule le style d'auteur en style d'écrivain à l'œuvre, avec cette différence que le style de genèse, spécifique d'un écrivain, est toujours relatif au dossier de genèse spécifique d'une œuvre. » Anne Herschberg-Pierrot, « Style de genèse et style d'auteur », art. cit., p. 113.

genèse, les prospectus méritent ainsi d'être mis au compte de ce que la génétique littéraire a coutume de nommer le *scénarique*, par distinction d'avec le *scriptural* :

Le *scriptural* désigne tout procès d'écriture centré sur un travail de verbalisation et de textualisation, quel que soit son état d'avancement vers une forme lexicale et syntaxique aboutie, mais à l'exclusion des procédures visant spécifiquement l'organisation ou la structuration du récit. Le *scénarique*, au contraire, désigne tout procès d'écriture centré sur un travail de planification, d'organisation et de structuration du récit, en grandes ou petites unités, sous la forme prospective de plans et de scénarios généraux ou partiels qui serviront de documents de régie, mais aussi sous la forme rétrospective de résumés ou de bilans provisoires qui peuvent être utilisés pour faire le point au cours de la rédaction²³¹.

Mieux encore que les notions de résumé ou de sommaire prospectifs, qui tendent chacune à porter l'accent sur une forme particulière (ici la liste, là le texte lié), le scénarique semble propre à embrasser la diversité des manifestations du prospectus, tout en soulignant ce qui distingue cette forme de l'esquisse, dont la logique est celle du scriptural. À la différence de l'esquisse et des autres modes de textualisation scripturale, le prospectus, ne se confond pas avec l'œuvre en gestation. La prenant pour objet de façon résumptive ou holiste, il entretient à son égard une relation d'extériorité, en sorte que la matière de l'œuvre à venir fût-elle narrative, le prospectus ne la récite pas tant qu'il ne la *décrit*²³² ou la *résume* (comme nous l'avons vu plus haut).

Notons à ce titre qu'une telle affiliation du prospectus à la catégorie du scénarique permet de dissocier ce genre d'autres formes de prépublication, comme les bonnes feuilles ou le feuilleton, même si les frontières sont ici mouvantes. Ainsi, alors que le projet perecquien des *Lieux où j'ai dormi* fait l'objet d'un prospectus en bonne et due forme dans *Espèces d'espaces* – l'auteur présentant, outre des extraits, le titre, les raisons et le plan possible du livre²³³ –, ce même projet donne lieu à une autre publication sous forme d'extraits en 1977 qui ne relève cette fois plus du même genre : aucune référence au projet en cours n'étant alors mentionnée, tout se passe pour le lecteur comme s'il s'agissait là d'un texte à part, indépendant²³⁴. Néanmoins, lorsqu'elles se présentent explicitement comme extraites d'une œuvre en chantier ou à paraître, les bonnes feuilles produisent bien un effet de prospectus, dans la mesure où l'extrait cité a alors pour fonction d'annoncer le livre en question – phénomène que l'on retrouve dans le cas du feuilleton, où la protension agit à la fois latéralement ou métonymiquement en direction l'extrait à suivre, et par synecdoque vers l'œuvre entière, pour autant que celle-ci fera l'objet d'une éventuelle publication en volume. Dans tous ces cas, c'est la présence, la place et le propos du commentaire

²³¹ Pierre-Marc de Biasi, « Qu'est-ce qu'un brouillon ? Le cas Flaubert », art. cit., en ligne, non paginé.

²³² Genette emploie dans *Palimpsestes* cette notion de *description* afin de souligner la « situation à peine narrative » du résumé qu'il étudie, en opposition, par exemple, à la forme du « *reader's digest* », *ibid.*, p. 283.

²³³ « Fragments d'un travail en cours », *EE*, *Œ*, I, p. 569-573.

²³⁴ « Trois chambres retrouvées », *Les Nouvelles littéraires*, n° 2612, 24 novembre 1977, p. 20, repris dans *P/C*, p. 25-29.

scénarique qui nous renseignent : si ce commentaire est dominant par rapport à l'extrait cité, le texte penchera du côté du prospectus, s'il est au contraire réduit et simplement introductif, le texte ne présentera alors qu'un effet de prospectus, effet qui deviendra nul si aucun titre ou commentaire n'oriente le lecteur vers l'idée d'un possible d'un livre à venir.

Enfin, à la différence de ce que je disais plus haut de la prolepse discursive, le scénarique ne vise pas seulement un *dire* à venir, mais se rapporte plus essentiellement à un *faire*, et ceci de façon beaucoup plus franche que ne le fait la notion de résumé. En effet, si ce dernier relève lui aussi d'une logique holiste (permettant, à la différence de la prolepse, de référer à la totalité d'une œuvre), on a vu que Genette, dans *Palimpsestes*, envisageait cette forme à l'occasion d'une réflexion sur les jeux de volume textuel, le résumé prospectif se présentant à ses yeux comme un hypotexte offert à un mouvement d'amplification future. Au contraire du résumé, le scénarique porte l'accent sur une anticipation *opératoire*, sur une production artéfactuelle qui ne désigne pas l'œuvre comme un tout, sans en faire aussi le résultat d'un ensemble de gestes et de techniques. Les prospectus que l'on explorera dans cette thèse sont de cette étoffe scénarique-là.

Disposant d'un vocabulaire précis pour décrire et distinguer les différents documents relevant de ce versant *scénarique* de la genèse, la génétique littéraire s'avère ici précieuse par son effort d'inscrire sa typologie dans le temps de la production de l'œuvre, de la phase pré-rédactionnelle où l'idée de l'œuvre émerge et prend la forme d'un projet, jusqu'à la phase éditoriale qui réalise le passage de l'avant-texte au texte. À la simple note de projet ou au premier canevas notés sur un carnet, caractéristiques du processus « exploratoire » de la genèse, succèdent ainsi dans cette chrono-typologie les « plans et scénarios initiaux », les notes de régie, synopsis, programmes et premiers plans d'ensemble de la genèse dite « scénarique initiale », suivie par les plans développés, les argumentaires et autres scénarios et résumés intermédiaires intervenant aux cours des processus scénarique et rédactionnel. Ces différentes manifestations sont répertoriées par de Biasi dans une « Typologie des documents de genèse²³⁵ » que je reproduis ici sous une forme légèrement simplifiée, en indiquant en italiques, dans la colonne de droite, les « documents » exploratoires et scénariques susceptibles d'apparaître dans des prospectus.

²³⁵ Pierre-Marc de Biasi, « Qu'est-ce qu'un brouillon ? Le cas Flaubert », art. cit., en ligne, non paginé.

	Stade	Phase	Fonction opératoire	Document de genèse
Avant-texte	Processus provisionnel	Phase pré-rédactionnelle	Orientations Sources et résurgences, Thèmes de recherche	Dossiers de genèse antérieurs <i>Plans</i> et rédactions antérieures non abouties <i>Notes de projets, d'idées</i> , de voyages Marginalia, notes et documentations diverses
	Processus exploratoire		Exploration Formation du pré-projet	<i>Canevas exploratoires</i> Fragments de rédactions exploratoires <i>Nouvelles notes de projets et d'idées</i>
	Processus préparatoire		Conception	Documentation, lectures préparatoires <i>Plans et scénarios initiaux, programme</i>
	Processus d'initialisation		Information Programmation	<i>Liste, notes de régie, synopsis</i> Ébauche d'incipit <i>Plan ou scénario global</i> <i>Première ébauche générale</i>
	Processus scénarique	Phase rédactionnelle	Structuration générale et locale de la rédaction	<i>Plans et scénarios développés, argumentaire</i> <i>Notes de régie, chronologies, généalogies</i> <i>Listes, plans partiels, esquisses, sommaire</i> <i>Ébauches d'ensembles</i>
	Processus documentaire		Documentation Recherches rédactionnelles spécifiées	Notes de lecture, d'enquête, de voyage Notes iconographiques, topographiques <i>Croquis, schémas, dessins, photos</i> Documents divers, coupures de presse
	Processus rédactionnel		Textualisation Rédaction Réfections structurelles Intégration documentaire	Brouillons d'incipit, ébauches détaillées Versions successives d'ensemble Brouillons et mise au net progressive <i>Plans, scénarios et résumés intermédiaires</i> <i>Notes de régie, schémas, croquis</i> Mises au net corrigées
Processus post-rédactionnel	Phase pré-éditoriale	Finition	Manuscrit pré-définif Manuscrit définitif Copie du manuscrit définitif (copiste)	
		Préparation de l'édition imprimée Dernières corrections	Manuscrit remis à l'éditeur Manuscrit remis à l'imprimeur Placards des premiers jeux d'épreuve Dernier jeu d'épreuves, « Bon à tirer »	
Texte	Texte variant	1^{ère} Phase éditoriale (sous contrôle auctorial)	Fabrication de la première édition Rééditions du vivant de l'auteur	Préparation, composition Édition pré-originale (presse) Première édition en volume De la seconde à l'avant-dernière édition publiée du vivant de l'auteur Édition pirate Dernière édition publiée du vivant de l'auteur Corrections autographes à la dernière édition.
		2nde Phase éditoriale (hors contrôle auctorial)	Éditions posthumes	Éditions critiques, scolaires, grand public Éditions « digest », adaptations diverses Éditions illustrées

Typologie des documents de genèse (à partir du tableau de Pierre-Marc De Biasi)

Sous la rubrique du « document de genèse », on observe bien l'essentiel des formes que l'on trouvera dans nos prospectus, allant de la notation brève au résumé étendu, de la présentation sous forme de liste sèche au discours lié. Notons simplement que le généticien se plaçant ici dans la perspective d'une genèse singulière, il fait peu droit au traitement simultané de plusieurs projets, par exemple sous forme de liste de titres d'œuvres en cours ou à venir, plus ou moins commentées et argumentées. Courantes dans les archives d'écrivain, ces autobiographies prospectives le sont aussi et peut-être plus encore dans le domaine des prospectus : le style (ou la posture) de genèse d'un auteur, alors, n'apparaît plus seulement comme la somme ou l'abstraction des styles de genèse propres à chaque œuvre, mais aussi comme la manière d'articuler plusieurs projets au sein d'un même rythme *composé*, de les faire tenir ensemble dans un

emploi du temps, ou de les étaler dans un agenda. Quoi qu'il en soit pour l'heure de ces *poly-prospectus*, la typologie du généticien vaut surtout pour nous, je le disais, en vertu de sa dimension temporalisée. Associer les prospectus au temps de la genèse offre en effet le moyen de mieux apprécier les différents types de marquage et de brouillage intentionnel que j'ai distingués dans la section précédente de ce chapitre. Loin de conduire à systématiser ou naturaliser le caractère téléologique des prospectus, un tel éclairage permet au contraire de mieux en apprécier la contingence :

L'enchaînement logique des opérations de genèse n'est pas assujéti de manière uniforme à une démarche finale. Le principe même de finalisation qui anticipe sur la forme aboutie de l'œuvre peut apparaître selon des modalités très variables à des moments eux-mêmes très divers du processus avant-textuel : il peut être tout à fait absent au début du processus et, dans certains cas, reste hypothétique ou problématique jusqu'à une étape très avancée de l'avant-texte²³⁶.

En plus de pouvoir survenir à des moments différents de la genèse selon les cas (même si de Biasi note qu'il est rarement absent à partir du stade rédactionnel), le caractère finalisé du projet est également susceptible d'évoluer ou encore d'être révoqué jusqu'au dernier moment, au point que « la forme téléologique de l'écriture conserve jusqu'au bout un réel degré d'incertitude²³⁷ ». Ce qui est vrai des brouillons de l'écrivain l'est à plus forte raison des prospectus : si une simple *idée* à la manière des *Œuvres* de Levé marque déjà l'amorce d'une genèse potentielle, le prospectus le plus volontariste qui soit est réciproquement assujéti aux aléas et aux revers possibles de la genèse qui le concerne : de souterrains qu'ils sont tant que l'auteur les maintient dans le cadre privé de cette dernière, ces revirements prennent alors la forme d'*infelicités* sous le jour du prospectus.

Comme le souligne de Biasi, le tableau reproduit ci-dessus ne vise pas à décrire le processus effectif de la genèse, mais offre plutôt un « schéma abstrait des enchaînements logiques qui permettent de nommer et de classer des documents génétiques relativement à leurs fonctions²³⁸ ». À cet égard, si la production d'une œuvre ne passe que rarement par l'ensemble de ces étapes et peut, comme on vient de le voir, s'arrêter en chemin à n'importe laquelle de celles-ci, les prospectus sont quant à eux tout à fait étrangers à la rigueur de ces « enchaînements logiques ». À la différence du brouillon, le prospectus, en effet, ne constitue pas un passage *obligé* dans la genèse, ce qui ne l'empêche pas comme on l'a vu, lorsqu'il existe, d'y exercer des fonctions. Concerné et partiellement contraint par le temps de la genèse, puisqu'il ne saurait normalement intervenir avant le processus ou la phase génétique correspondant à la forme qui est

²³⁶ Pierre-Marc de Biasi, « Qu'est-ce qu'un brouillon ? Le cas Flaubert », art. cit., en ligne, non paginé.

²³⁷ *Ibid.* Raison par laquelle je justifiais plus haut, dans le schéma typologique de la section précédente, les pointillés menant des différentes formes du prospectus à l'œuvre faite.

²³⁸ *Ibid.*

la sienne, le prospectus peut, à partir de là, se manifester sous toutes les espèces envisageables, sans nécessairement indiquer le moment génétique dont il procède. On a vu, par exemple, que les autobibliographies prospectives de Blaise Cendrars mêlaient de simples idées d'œuvres (parfois tout à fait chimériques) à d'autres déjà entrées en phase pré-éditoriale, sans qu'il soit possible à première vue de départir les unes des autres, phénomène que l'on trouve déjà dans le « Catalogue des ouvrages que contiendra la comédie humaine » publié par Balzac en 1846. Inversement, d'autres prospectus font effort pour se situer, plus ou moins précisément, dans le temps rétrospectif et prospectif de l'écriture, ainsi de Perec dans sa réponse à un questionnaire d'*Action poétique* en mai 1980, où il livre une autobibliographie prospective qui s'apparente à un programme de travail plus ou moins organisé dans le temps²³⁹.

À la différence des documents strictement génétiques dont la part exploratoire et scénarique est majoritairement concentrée dans les premiers temps de la production du livre (comme cela apparaît à la lecture du tableau), les projets portés par les prospectus s'étendent sur l'ensemble du processus de genèse, et au-delà : à partir de la phase rédactionnelle, ces derniers peuvent présenter des plans et canevas complets, incorporer des extraits rédigés, à quoi s'ajoutent de possibles références à la maquette du livre, à sa mise en page, à son prix etc. dès lors que la genèse est entrée dans sa phase pré-éditoriale (toutes anticipations qui peuvent par ailleurs être alléguées plus tôt à l'état de fantasme ou de simple souhait). La situation particulière du prospectus à l'égard des autres documents de genèse tient à ce qu'il est lui-même, dans sa version prototypiquement publique, le produit d'une genèse : les étapes de sa production sont dans la plupart des cas réduites au minimum, mais il arrive que cette forme connaisse elle-même plusieurs avant-textes en amont, et fasse en aval l'objet de rééditions anthumes et posthumes. Certes, le brouillon d'écrivain est propre à s'inscrire lui aussi dans un temps long, s'offrant potentiellement à reprises et réemplois ; son statut privé et sa qualité de matière textuelle en mouvement le rendent propice à s'adapter à, voire à se fondre dans ses nouveaux usages – à l'image du grand fichier-journal de Barthes dont les notes mobiles, déclassées et reclassées au gré des chantiers en cours, ne cessaient ainsi de se réactualiser sous des configurations changeantes. Incapables d'une telle souplesse, et quand bien même on a vu qu'ils ne s'appliquent pas toujours à prendre précisément date, les prospectus, quant à eux, montrent au moins l'heure de leur publication ou de leur communication. Soulignant la dimension contingente et située de l'anticipation opératoire qu'ils réalisent, cette signature leur confère aussi rétrospectivement – voire prospectivement – une charge mémorielle et testimoniale dont je tâcherai plus loin rendre compte. À cet égard, les projets publiés *après* l'œuvre qu'ils visent, ou après la mort de leur auteur,

²³⁹ Georges Perec, « Questions/réponses », *Action poétique*, n° 81, mai 1980 : « Qu'est-ce qu'ils fabriquent ? », repris dans *E&C*, t. II, p. 120-124.

seront tenus aux marges ce travail, dans la mesure où ces avant-textes ne relèvent pas en tant que tels du geste d'adresse et d'annonce protensive constitutif du prospectus. Ainsi, parce qu'elles font l'objet d'une publication postérieure à celle des livres qu'elles envisagent, le journal de travail que publie Annie Ernaux dans *L'Atelier noir*²⁴⁰ (tout particulièrement concentrées sur le projet des *Années*), comme les nombreux journaux d'écrivains de cet ordre (ainsi notamment ceux de Gide ou Kafka) délibèrent certes de l'œuvre à venir, mais ne tiennent pas du prospectus au sens plein où je l'entends ici. En effet, alors que la publication de ces textes répond principalement à une démarche testimoniale et documentaire, on a vu plus haut que les prospectus, mis en lumière au-devant de l'œuvre annoncée, se distinguaient par leur capacité d'intervenir *en tant que tels* dans la genèse de celle-ci.

Au terme de ce parcours aux abords de la génétique littéraire, on mesure ce qui rend ma perspective étrangère à la science des brouillons, et en même temps ce que cette dernière peut lui apporter en fait d'outils, et plus généralement de préoccupations ou d'*arrière-pensées*. Parce que mon enquête, d'une part, n'a pas pour fin la genèse en tant que telle mais plutôt la manière dont celle-ci s'engage et se *trahit* dans un geste public de l'écrivain, parce que, d'autre part, mon objet est un document génétique *impur*, à mi-chemin entre le texte et l'avant-texte, entre la fabrique de l'œuvre et son exposition ou sa promotion, cette thèse ne saurait s'inscrire dans le domaine de la génétique. Elle ne procède pas même d'un travail sur les manuscrits qui autoriserait à y prétendre. Pour autant, comme les pages qui précèdent en témoignent, le savoir des généticiens est riche en enseignements pour aborder les manifestations de cette écriture scénarique que brouillons et prospectus ont en partage, et mieux préciser le statut de ceux-ci par distinction d'avec ceux-là. La génétique, à cette occasion, permet de rappeler la forme qui m'intéresse au temps de la genèse avec lequel elle a partie liée, sans en être tout à fait dépendante. À la croisée du temps artisanal de la genèse et du temps public de l'œuvre et de l'existence sociale de l'écrivain, le prospectus opère une saisie dans le mouvement de production de l'ouvrage annoncé, en même temps qu'il vient se ranger lui-même dans la série des publications de l'auteur où il *prend date*, mais aussi *fait date* à sa façon.

De cette situation d'interface qui est la sienne, le prospectus reçoit des fonctions qui excèdent celles d'un brouillon, en même temps qu'elles peuvent aussi, même tournées vers le dehors, servir ou infléchir en retour la production du livre. Par là se fait jour tout ce que la genèse doit dès la phase pré-rédactionnelle au monde social, à ses exigences et à ses apports : le sommaire ou la promesse d'un ouvrage à venir pouvant donner accès sous l'Ancien Régime

²⁴⁰ Annie Ernaux, *L'Atelier noir*, Paris, Éditions des Busclats, 2011.

comme aujourd'hui à des financements, à des archives, informations ou conseils, à des capitalisations symboliques etc. En sorte que pour appréhender nos prospectus, peut-être faudrait-il subsumer la notion génétique de scénarique sous celle, heureusement ambiguë, d'*économique* : outre sa dimension foncière consistant à décrire par anticipation l'économie interne de l'ouvrage (où l'on reconnaît le scénarique des généticiens, mais aussi l'*oïconomia* de la rhétorique ancienne²⁴¹), en plus de sa propension à adopter une forme réduite (*économe*) par rapport à l'œuvre annoncée, le prospectus est également propre à embrasser plus largement les conditions et implications matérielles, financières et symboliques entrant en compte dans la production et la diffusion de l'œuvre. Enfin, comme on l'a vu rapidement (j'y reviendrai), cette forme d'annonce peut être amenée à recevoir elle-même une valeur fiduciaire, discours *économique*, donc, en ce quatrième sens également.

Topologie du prospectus : un paratexte en quête de texte

Pour mener à bien l'effort entrepris dans cette section de rendre compte du statut et des enjeux formels du prospectus, il est encore une question qui reste à investir. Jusqu'ici, j'ai tâché de décrire le prospectus en fonction de ses qualités internes et de la manière dont il se définit en se situant vis-à-vis de l'œuvre à venir et de sa genèse. Après avoir posé la question du temps, et sans perdre celle-ci de vue, il convient à présent d'interroger le genre qui m'intéresse à partir de ses *lieux d'inscription*, tant ceux-ci interfèrent de manière décisive dans l'interprétation des prospectus, selon notamment que ces projets sont intégrés à d'autres textes, ou jouissent d'une forme (plus ou moins grande) d'autonomie. Cette dernière étape dans notre cheminement sur les terres de la poétique et de la génétique est l'occasion de confronter le genre à la catégorie du *paratexte*, présentée par Genette dans *Palimpsestes* en 1981 et théorisée dans *Seuils* en 1987²⁴². Notion tôt passée dans l'usage courant des études littéraires, quoique soumise à des débats et critiques

²⁴¹ Sur cette notion rhétorique d'origine grecque, proche de la *dispositio* (mais insistant mieux qu'elle sur « l'idée d'ensemble » du discours), voir notamment F. Goyet, *Le Sublime du lieu commun*, *op. cit.*, p. 49-50.

²⁴² Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, « Poétique », 1987, parution accompagnée au mois de mars de la même année par celle d'un dossier « Paratextes » dans le numéro 69 de la revue *Poétique*. Comme le reconnaît Genette, on trouve une première théorisation de ces franges du texte chez Claude Duchet dans « Pour une socio-critique », *Littérature*, n° 1, février 1971, p. 6, chez Antoine Compagnon (sous le nom de *périgraphie*) dans *La Seconde main, ou Le Travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 328 *sq.*, et chez Philippe Lejeune, dans *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1975, p. 45.

abondants²⁴³, le paratexte nomme les manifestations variées de tout ce qui, selon le mot du poéticien, intervient pour « présenter [le texte], 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 livre²⁴⁴ ». Parmi ces franges médiatrices dont le statut est lui-même *quasi-textuel* (le préfixe *para* s’entendant selon sa recommandation au sens de « paramilitaire » ou « parafiscal »), Genette, on le sait, distingue d’une part le *péritexte*, situé « autour du texte, dans l’espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes²⁴⁵ », et d’autre part l’*épitéxte*, qu’il décrit comme suit :

Autour du texte encore, mais à distance plus respectueuse (ou plus prudente), tous les messages qui se situent, au moins à l’origine, à l’extérieur du livre : généralement sur un support médiatique (interviews, entretiens), ou sous le couvert d’une communication privée (correspondances, journaux intimes, et autres)²⁴⁶.

Étranger au domaine du *péritexte* du point de vue de l’œuvre qu’il annonce (bien qu’il puisse le rejoindre au gré de rééditions éventuelles), sauf à perdre sa qualité prospective, le prospectus est en revanche concerné par l’*épitéxte*, catégorie dont le poéticien souligne d’ailleurs la capacité à anticiper la publication du texte, au côté de certains éléments *péritextuels* :

Si l’on adopte comme point de référence la date d’apparition du texte, c’est-à-dire celle de sa première édition, ou originale, certains éléments de paratexte sont de production (publique) antérieure : ainsi des prospectus, annonces « à paraître », ou encore des éléments liés à une prépublication en journal ou en revue, qui parfois disparaîtront au volume, comme les fameux titres homériques des chapitres d’Ulysse, dont l’existence officielle aura été, si j’ose dire, entièrement prénatale : paratextes antérieurs, donc²⁴⁷.

Ainsi pourra-t-on situer, avec l’auteur de *Seuils*, le prospectus dans l’espace de l’*épitéxte antérieur*. Reste que l’on touche ici à la dimension la plus contestée de l’ouvrage de 1987 tenant à ce que, de l’aveu même de Genette, la définition très ouverte de l’*épitéxte* conduit la notion à « se perd[re] progressivement, entre autres, dans la totalité du discours auctorial²⁴⁸ ». Si une telle « virtualité de diffusion indéfinie²⁴⁹ » propre à l’*épitéxte* n’est pas pour embarrasser le poéticien, Andréa Del Lungo souligne que l’extension de l’*épitéxte* à l’ensemble du métatexte, et

²⁴³ Voir notamment Andréa Del Lungo, « Seuils, vingt ans après. Quelques pistes pour l’étude du paratexte après Genette », *Littérature*, 2009/3, n° 155, p. 98-111. Outre cette référence, que je commente ci-dessous, je me contente ici de renvoyer au dossier « Paratexte » de l’« atelier » théorique du site *Fabula*, où l’on trouvera quelques jalons bibliographiques sur la question : <http://www.fabula.org/atelier.php?Paratexte>, consulté le 23/11/2017.

²⁴⁴ Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 7.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 10.

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 11.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 318.

²⁴⁹ *Ibid.*

« notamment à tout ce qui est de l'ordre du commentaire auctorial pendant la genèse²⁵⁰ », risque d'entraîner une dilution dommageable de la notion de paratexte. Afin de marquer une distinction entre « le paratexte en tant que *lieu* de discours et le commentaire en tant que *forme* de discours²⁵¹ », Del Lungo propose ainsi d'abandonner l'épitéxte genettien au domaine de la métatextualité, pour réserver la notion de paratexte aux seules marges péritextuelles du livre.

Tout en partageant les réticences du critique à voir intégré au paratexte l'ensemble des avant-textes de la genèse, brouillons et manuscrits compris, cette compréhension large du paratexte (péritexte et épitéxte compris) me semble néanmoins précieuse en ce qu'elle permet, mieux qu'aucune autre des catégories transtextuelles, d'insister sur la dimension pragmatique des prospectus que j'ai envisagée dans la section précédente. Là en effet où la relation hypertextuelle – abordée plus haut à propos du résumé prospectif – se situe dans le mouvement de la genèse et qualifie des phénomènes de transformation textuelle et de réécriture (réduction, amplification, continuation, pastiche etc.), là où le métatexte trouve son modèle dans la *relation critique* et peut s'accommoder, dans la manière qu'il a de référer au texte, des voies de l'allusif et de l'implicite²⁵², la notion de paratexte, telle au moins que Genette la caractérise prototypiquement, a ceci de particulier qu'elle porte l'accent sur le « versant le plus socialisé de la pratique littéraire²⁵³ » et insiste sur l'aspect « fondamentalement hétéronome, auxiliaire, voué au service d'autre chose qui constitue sa raison d'être, et qui est le texte²⁵⁴ » de ce discours d'escorte. À la différence, en cela, de l'hypertexte ou du métatexte, et quel que soit par ailleurs son degré d'élaboration formelle, le paratexte est propre à prendre en charge ces dimensions *posturale* et *économique* des prospectus évoquée plus haut, Genette décrivant celui-ci comme une « zone non seulement de transition, mais de transaction : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public²⁵⁵ ». En bref, la paratextualité invite à souligner le rôle vassal de *présentation* – au sens fort de mise en présence invoqué par Genette – que joue le prospectus à l'égard de l'œuvre à venir.

Souhaitant conserver les acquis d'un tel éclairage, je maintiendrai avec prudence²⁵⁶ l'usage de la catégorie d'épitéxte, en insistant sur son caractère *relatif* : à la différence de Del Lungo, il me

²⁵⁰ Andréa Del Lungo, « Seuil, vingt ans après », art. cit., p. 103.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 110.

²⁵² Gérard Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 10.

²⁵³ *Id.*, *Seuil*, op. cit., p. 18.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 16.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 18.

²⁵⁶ Il demeure en effet étonnant de voir Genette introduire dans *Seuil* la notion de paratexte comme le « versant le plus socialisé de la pratique littéraire » (p. 18), pour finir par y incorporer, *via* la notion d'épitéxte intime et confidentiel, le domaine secret des brouillons et des avant-textes. Non sans courir en effet le risque de dissoudre la cohérence de la notion, pareille extension du domaine du paratexte doit être d'une part ramenée aux proportions de l'ouvrage, dont seuls les deux derniers chapitres (sur les treize que compte l'ensemble) traitent de l'épitéxualité, propre selon Genette à un usage plus « restrictif » du fait de

semble que cette catégorie est suffisamment déterminée spatialement, même si c'est de façon négative puisque, comme l'écrit Genette, « le lieu de l'épitéxte est [...] *anywhere out of the book*, n'importe où hors du livre²⁵⁷ ». Hors de *ce* livre, dont l'épitéxte est l'épitéxte, mais non pas hors de tout livre : ainsi du « Projet d'un livre sur la sexualité » annoncé par Barthes dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, qui ne relève pas de l'épitéxte de ce projet sans appartenir de plein droit au *texte* de l'autoportrait, situation commune aux trois prospectus de *Lieux où j'ai dormi*, *La Vie mode d'emploi*, et *Lieux* que Perec introduit dans le texte d'*Espèces d'espaces*, comme à tous les projets de livres allégués dans le corps d'autres œuvres. Une telle intégration textuelle du prospectus nous place ici aux frontières de la paratextualité (antérieure) et de l'intratextualité, s'il est permis d'envisager celle-ci sous un jour prospectif, potentiel, voire tout à fait irréel ou contrefactuel comme dans le cas du projet barthésien cité plus haut²⁵⁸. Davantage que seulement compatibles, ces deux perspectives me semblent toutes deux nécessaires car elles permettent de tenir ensemble la dimension médiatrice, hétéronome voire publicitaire du prospectus d'un côté, de l'autre le statut opéral qui peut être le sien par surcroît.

Comme on le voit, caractériser spatialement le prospectus ne consiste pas seulement à le situer à l'endroit du texte qu'il annonce, mais aussi et surtout à le décrire suivant son propre site et mode d'inscription – ce en quoi la paratextualité genettienne et ses subdivisions peuvent à nouveau s'avérer utiles. D'être constitutivement épitéxtuel, le prospectus n'en est pas moins apte à investir le péritexte ou le texte d'autres œuvres, comme encore, on l'a vu, à se présenter sous la

son caractère diffus, tenant parfois plus de l'effet de paratexte que de la fonction à proprement parler (p. 318). C'est dire qu'aux yeux de l'auteur et comparé au péritexte, l'épitéxte est un épiphénomène de la paratextualité. D'autre part, et surtout, il semble que cette intégration de la documentation privée – manuscrits compris – au champ paratextuel se justifie du regard *rétrospectif* que porte sur elle le poéticien. Si l'avant-texte constitue selon Genette un « paratexte involontaire et *de facto* » (p. 363), c'est que, suivant le point de vue lectorial qu'il adopte, le dossier de genèse n'est plus tant cette masse textuelle mise en mouvement par le travail de l'écrivain, qu'un ensemble documentaire constitué en archive, *médiatisant* la connaissance de l'œuvre et contribuant par là à sa socialisation. S'il paraît convaincant que, pour le lecteur qui en prend après coup connaissance, toute archive disponible *fait commentaire* à l'œuvre dont elle procède et participe ainsi à sa *mise en présence* et à sa (re)contextualisation, il demeure que cette catégorisation paratextuelle du dossier de genèse court le risque réciproque de décontextualiser, sinon d'idéaliser la genèse elle-même, qui se trouve alors observée suivant le seul point de vue rétrospectif de l'œuvre constituée (ou abandonnée, ce qui revient au même). À cet égard, il semble que le vocabulaire des généticiens – dont on a donné un aperçu plus haut dans la « Typologie des documents de genèse » empruntée à De Biasi – rend mieux justice à ces documents avant-textuels du point de vue de la genèse et de sa temporalité (et pour cause).

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 316.

²⁵⁸ Notion proposée par Genette dans *Palimpsestes* (*op. cit.*, p. 231), afin de rendre compte de relations intertextuelles entre différentes œuvres du même auteur. Si Genette propose également, pour décrire ce même phénomène, la notion d'« autotextualité » et que Jean Ricardou avance quant à lui celle d'« intertextualité restreinte », j'en resterai pour ma part à la première proposition, univoque et économique, d'*intratextualité*. Voir Jean Ricardou (dir.), « “Claude Simon”, textuellement », *Claude Simon. Analyse, théorie*, Paris, Union générale d'éditions, « 10-18 », 1975.

forme autonome d'un article, d'une brochure ou d'un livre plénier. L'appréciation de ces différents contextes sera d'autant plus déterminante que c'est dans leur cadre et en fonction d'eux – au moins autant qu'en fonction du livre annoncé – que les prospectus prennent sens et se donnent à lire. Une même forme, comme l'autobibliographie prospective, reçoit par exemple des valeurs contrastées suivant qu'elle investit comme chez Cendrars le péri-texte éditorial d'un roman (sous forme de liste de textes « à paraître »), qu'elle prend chez Perec la forme d'une réponse à une enquête ou d'un programme de travail remis confidentiellement à l'éditeur, suivant encore qu'elle intègre le texte d'un autoportrait comme chez Barthes, ou qu'elle est comme chez Roubaud partie prenante d'un livre-prospectus. Si la typologie avancée dans la section précédente permet de rendre compte des principaux traits illocutoires de ces prospectus (qui tiennent tous à des degrés divers de l'annonce), elle est loin d'épuiser les fonctions que ces textes sont amenés à prendre en charge dans ces différents environnements.

Le cas du prospectus préfaciel, remarqué par Genette dans *Seuils*²⁵⁹, est à cet égard emblématique de l'hétéronomie pour ainsi dire dédoublée qui, dès lors que le prospectus investit le paratexte d'une autre œuvre, le met au service de cette dernière en même temps qu'à celui du livre annoncé. Dans les préfaces qu'il porte en tête de la première publication de ses romans, Balzac s'emploie ainsi fréquemment à rappeler le présent ouvrage à son projet d'ensemble, afin de justifier celui-là par celui-ci et de répondre ce faisant aux « critiques passagères » induites selon lui par l'inachèvement de son œuvre. De manière toute contextuelle, l'annonce de l'œuvre à venir se trouve alors mise à contribution d'une *prolepse*, au sens rhétorique d'*anticipation des objections* que l'on a rencontré au commencement de cette section. Ainsi de la préface de 1837 à la première partie des *Illusions perdues*, où Balzac annonce les trois séries des *Scènes de la vie politique*, *scène de la vie militaire* et *scènes de la vie de campagne* pour affirmer qu'« ainsi ceux qui s'intéressent à cette entreprise pourront bientôt voir toutes ses proportions, et comprendre par la seule exposition des cadres les immenses détails qu'elle comporte ». Cette anticipation d'un point de vue synoptique sur l'œuvre reçoit une justification toute circonstancielle : « Si l'auteur revient sur la pensée générale de son œuvre, il y est encore contraint par la manière dont elle se présente, et qui subit des critiques imméritées. » Comme le note Franc Schuerewegen, l'invocation prospective de l'œuvre comme

²⁵⁹ Au détour d'une page de son chapitre sur « les fonctions de la préface originale », Genette remarque en effet que certains écrivains « profitent simplement de la préface d'un livre pour annoncer le suivant. Ainsi Cervantes, dans le prologue des *Nouvelles exemplaires*, promet-il la publication de *Persiles* et du second *Quichotte*. Puis, dans le prologue du second *Quichotte*, derechef *Persiles* et la deuxième partie de *Galatée*. Et *Paludes* connut en 1897 une éphémère postface ultérieure dont le titre était : "Postface pour la deuxième édition de *Paludes* et pour annoncer les *Nourritures terrestres*." Promesses tenues, mission accomplie. Ce n'est pas toujours le cas, et c'est le danger majeur de ces "effets d'annonce". Il ne faut pas être superstitieux. » Si Genette n'analyse pas davantage ce phénomène, ces lignes sont précieuses pour les exemples cités, qui s'ajoutent au corpus des prospectus étudiés dans cette thèse. *Seuils, op. cit.*, p. 204-205.

totalité a l'effet paradoxal de « creuser un “trou” dans le livre », de placer le texte sous le signe du manque : « Bien que ce soit dans la Préface précisément que Balzac explique comment l'œuvre, lentement et non sans difficulté, s'achemine vers le moment hypothétique de son achèvement, par son statut même, le texte préfaciel est un obstacle à l'accomplissement qu'il annonce²⁶⁰ ». Destinée à recevoir *La Comédie humaine* dans son ensemble, l'édition Furne fera disparaître ces préfaces à partir de 1842 au profit d'un Avant-propos général, où le discours prospectif continue néanmoins d'intervenir comme un marqueur d'inchoativité. Sans parler ici des projets qui foisonnent dans les textes dédicatoires de l'Ancien Régime (que j'analyserai au prochain chapitre), on trouverait chez les écrivains des XIX^e et XX^e siècles bien d'autres exemples de ces prospectus préfaciels dont la fonction est tout ensemble d'annoncer l'œuvre à venir et de favoriser la réception de l'ouvrage en présence.

Particulièrement sensible lorsque qu'il est intégré au texte ou paratexte d'une autre œuvre, ou qu'il apparaît en d'autres lieux du commentaire auctorial (entretiens, interviews, etc.), cette double pertinence du prospectus à l'égard de son inscription actuelle et de l'œuvre annoncée se manifeste également lorsqu'il adopte une forme autonome (sous forme d'article, de brochure ou de livre en bonne et due forme). Comme on le verra tout au long de ce travail, les prospectus n'anticipent presque jamais une production prochaine sans accomplir aussi *et par là même* quelque chose d'autre, sans être le siège d'enjeux, de fonctions ou de vertus irréductibles à ce geste prospectif qui leur donne naissance. Pareille portée indirecte, bien sûr, est manifeste lorsque l'intentionnalité du prospectus se fait problématique et qu'elle vient se placer sous le signe du *pseudo*, ou dans le cas où le prospectus acquiert des dimensions telles, ou fait l'objet d'un soin si intense qu'il tend d'une certaine manière à se suffire à lui-même²⁶¹. Mais on verra qu'elle est en réalité partout à l'œuvre. Le titre donné à ce développement trouve ici sa raison : *paratextes en quête*

²⁶⁰ Franc Schuerewegen, « Paratexte et complétude. Notes sur l'Avant-propos et sur la Préface de *Pierrette* », dans Claude Duchet et Isabelle Tournier (dir.), *Balzac, Œuvres complètes. Le « Moment » de La Comédie humaine*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, « L'Imaginaire du Texte », 1993, p. 144. Voir pour cette citation, et plus largement sur cette dialectique de l'achèvement et de la complétude chez Balzac, Alexandre Péraud, *Le Crédit dans la poésie Balzacienne*, Paris, Classiques Garnier, « Études romantiques et dix-neuviémistes. Série Balzac », 2012, notamment p. 349-356.

²⁶¹ Dans une note quelque peu laconique de *Senils* (p. 218) où il prend exemple des *Cinq Préfaces à cinq livres qui n'ont jamais été écrits*, adressées par Nietzsche à Cosima Wagner en 1872, Genette apporte la précision et le commentaire suivants : « On dit que la lettre d'accompagnement ajoutait : “et à ne pas écrire”, ce qui jette un doute sur leur caractère préfaciel. L'émancipation totale de la préface reste sans doute à illustrer, et ne peut de toute manière relever que du jeu, ou du défi. » Si l'existence de prospectus autonomes par leur support montre que cette *émancipation totale* est possible du point de vue du mode d'inscription textuelle (si ce n'est que de préface il n'est alors plus exactement question à proprement parler), cette formule me semble juste si on l'entend (comme il paraît bien que le fasse ici Genette) en un sens *fonctionnel* : sauf – et peut-être *jusque* – à se trouver ironisé ou simulé, le prospectus ne saurait lui non plus s'émanciper *tout à fait* de l'œuvre qu'il prémédite. Le projet fût-il abandonné, son auteur mort, c'est encore la virtualité désormais contrefactuelle de l'œuvre promise qui, en tant qu'irréel du passé, organise la signification du texte.

de texte, les prospectus le sont non seulement d'annoncer une œuvre à venir, mais aussi, et peut-être surtout, de tendre eux-mêmes à une forme de densité, sinon d'autonomie textuelle, propre à les rendre un instant dignes d'attirer sur eux le regard critique.

Pour résumer les différents modes d'inscription textuelle et paratextuelle dont le prospectus est capable, je propose le tableau suivant :

		Épître antérieure public				
		Prospectus intégré			Prospectus autonome	
Site et mode d'inscription	Œuvre			Commentaire (Entretien, interview)	Article Brochure (Conférence)	Livre, œuvre plénière (cours)
	Péritexte éditorial	Péritexte auctorial	Texte			

Quelques remarques : 1) La case grisée indique une marge du corpus étudié dans cette thèse, principalement auctorial. 2) Des lignes pointillées séparent les catégories dont les frontières me semblent particulièrement poreuses et sujettes à caution. 3) À cet égard, le trait double qui sépare les prospectus *intégrés* des prospectus *autonomes* (selon leur support) aurait lui-même pu mériter cette marque de prudence. Non seulement parce que certains textes peuvent passer d'un côté à l'autre au gré de rééditions (mais cette versatilité affecte davantage le devenir éditorial des textes que la distinction elle-même), mais surtout parce que l'autonomie des prospectus connaît des degrés et des états intermédiaires : si par exemple les trois prospectus d'*Espèces d'espaces* évoqués plus haut sont intégrés au mouvement du livre, ils n'en sont pas moins détachés en tant que tels dans le plan de l'ouvrage. Réciproquement, le *Dessein de l'histoire nouvelle des Français* de La Popelinière est certes publié à la suite de *L'Histoire des histoires* en 1599, mais étant juxtaposé à elle plutôt que subordonné, il mérite d'être tenu pour un prospectus autonome.

CONCLUSION DU CHAPITRE : UNE APPROCHE PROTOTYPIQUE

Le chapitre qui s'achève a appréhendé l'annonce du livre à venir à partir de la notion de prospectus en usage dans l'histoire du livre et dans les pratiques de l'édition (depuis le XVIII^e siècle en France), en considérant toutefois celui-ci non plus comme un type de document ou de support, mais comme un discours, et même un genre à part entière, fût-il mineur et seulement *conditionnellement* littéraire. De ce genre, j'ai tâché de nommer les principales caractéristiques en recourant aux ressources de la pragmatique d'une part, de la poétique et de la génétique d'autre part. Au moment de clore ce chapitre, et pour en rassembler et mettre en perspective la matière avant d'introduire à l'étude historique qui va suivre, je voudrais me saisir d'un mot, dont on a peut-être remarqué l'usage insistant au cours de ces pages, qui est l'adverbe « prototypiquement » (et ses déclinaisons). C'est en effet à partir d'un *prototype* que j'ai voulu aborder l'étude des prospectus, en privilégiant ce que les théoriciens de la notion²⁶² nomment un *exemplaire modèle* ou une *instance centrale*, à l'aune de quoi la catégorie s'organise et règle le rapport qu'elle entretient à ses dehors. Comme en témoigne la typologie esquissée dans les pages précédentes, cette démarche a pour objectif d'éviter les partages trop nets, les exclusions tranchées qui conduiraient à caractériser le prospectus en fonction d'un dehors et d'un dedans. Au contraire de le circonscrire par ses frontières ou limites, il s'agit ainsi d'appréhender le prospectus à partir de son centre, ceci non pas dans l'idée d'économiser la considération de ses marges et de ses manifestations ambiguës, mais plutôt de se rapporter différemment à elles, en substituant à la

²⁶² J'entends cette notion en référence à la théorie du prototype développée à partir des années 1970 dans le sillage des travaux d'Eleanor Rosch. Psychologue de formation, cette dernière cherchait à rendre compte de la constitution, de la structure et du fonctionnement des catégories naturelles, suivant une perspective cognitive bientôt élargie à d'autres domaines, tout particulièrement à la sémantique. En substitution à la théorie dite des CNS (pour « conditions nécessaires et suffisantes ») qui, de filiation aristotélicienne, conditionne la catégorisation d'un objet à la réunion d'un ensemble défini de critères distinctifs, la théorie du prototype tient qu'une catégorie s'organise autour et en fonction d'un *meilleur exemplaire* ou d'une *instance centrale*, qui la représente de façon emblématique (ainsi Rosch montrait-elle par exemple, tests à l'appui, que le meilleur exemplaire reconnu de la catégorie « fruit » était la pomme, et le plus mauvais l'olive). Alors que, suivant la théorie des CNS, les membres d'une catégorie sont équidistants les uns aux autres, c'est désormais leur distance variable au prototype qui détermine leur degré d'appartenance à la catégorie, en sorte que les frontières de celle-ci, occupées par des exemplaires dont la ressemblance au prototype est faible, sont rendues floues et poreuses. Pour une présentation des différentes théories de Rosch en matière de prototype, un bilan des discussions à quoi celles-ci ont donné lieu et proposition de redéfinition de la théorie du prototype en sémantique, voir : Georges Kleiber, *La Sémantique du prototype. Catégories et sens lexical*, Paris, PUF, « Linguistique nouvelle », 1990. Pour un autre éclairage (critique) sur le recours à la prototypie dans le domaine de la sémantique, voir Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Sémantique », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/semantique/>, consulté le 25/11/2017.

question binaire de savoir *si* elles tiennent de la forme étudiée celle (scalaire) de savoir *à quel degré, à quel titre* ou *sous quelle description* elles en procèdent. En guise de conclusion, je reviendrai donc sur les quatre traits principaux qui caractérisent à mon sens le prospectus prototypique : 1) une énonciation auctoriale, 2) de nature sérieuse et non fictionnelle, 3) à destination publique, 4) exprimant une intention d'écrire et de publier inscrite dans un régime de futurité.

Prototypiquement auctorial, le prospectus peut également se faire anonyme (comme chez Grévin) ou encore allographe, dû à la main d'un éditeur ou d'un tiers. Conservant une dimension opératoire dans le cas de l'éditeur qui contribue bel et bien – de façon évidemment variable selon les époques et les situations – à la production matérielle et intellectuelle du livre, les autres types de prospectus allographes se situent quant à eux aux marches de la catégorie. Impropres qu'ils sont à assumer une intention d'écrire, ils peuvent néanmoins la révéler, la décrire, l'encourager ou au contraire porter le soupçon à son encontre. Aussi cette pratique demeure-t-elle en affinité avec la forme du prospectus, au point que les auteurs d'Ancien Régime, comme on le verra au prochain chapitre, n'hésitent pas à arborer au péri-texte de leurs propres ouvrages ces prospectus allographes, les plaçant alors d'une certaine manière sous leur propre responsabilité.

Prototypiquement sérieuse et non fictionnelle, l'énonciation du prospectus peut également se faire feinte ou simulée, ou encore désamorcer l'anticipation dont elle procède en la repliant sur elle-même. Ces *infelicités* et autres formes de brouillage par ironisation ou spécularisation éloignent certes les textes en question de l'*instance centrale* du genre, mais ceci n'enlève pas que ces derniers en participent à leur mesure et méritent d'être lus sous ce jour – sans quoi ces échecs et brouillages, avec leurs raisons et leurs effets, ne seraient justement plus appréciables comme tels. Pareillement, il convient ici de dire un mot des prospectus dans la fiction et des autres formes de traitement romanesque du projet par *maquette* ou *mise en abyme*, particulièrement exploités dans la littérature du XX^e siècle : ainsi bien sûr, exemplairement, de la grande fresque proustienne du devenir écrivain, culminant dans *Le Temps retrouvé* sur l'énonciation d'un projet de roman dont on peut dire qu'il est *fictionnel* selon son mode de présentation narrativisée et d'inscription dans la diégèse, et qu'il tient en même temps de l'*auto-prospectus* en ceci que le projet annoncé est, sinon vraiment accompli, du moins signifié ou représenté par le roman qui s'achève. De *Paludes* (1895) ou des *Faux monnayeurs* (1925) de Gide à *La Vie mode d'emploi* (1978) de Perec en passant par *La Modification* (1957) de Butor et bien d'autres textes encore, c'est peu dire que le projet d'écrire ou d'œuvrer – sa délibération, ses tentatives et ses échecs, en un mot son *aventure* – touche à un point vif de l'imaginaire littéraire moderne. Souvent fort éloignés de la forme prospectus dont notre enquête suivra prioritairement le fil, ces romans et récits n'en irriguent pas moins le fonds

intertextuel où puisent les textes du XX^e siècles que j'étudierai dans les parties suivantes, à telle enseigne qu'il n'est pas rare, comme le fait Roubaud dans *'le grand incendie de Londres'* avec le grand œuvre perecquien de 1978, que le projet d'écrire « sérieux » d'un auteur se (pré)médite au miroir de projets inventés, ou encore placés sous le signe équivoque du *pseudo*.

Prototypiquement public car il engage toute une pragmatique qui le rend irréductible, on l'a vu, à un document de genèse, le prospectus peut néanmoins adopter des modes de diffusion et d'adresse plus restreints, s'éloignant ce faisant de sa forme princeps²⁶³. Ainsi de l'épître *confidentiel*²⁶⁴ constitué notamment par la correspondance des écrivains où, suivant le mot de Cendrars à propos de Balzac, les projets de livres bien souvent « pullulent²⁶⁵ », selon des voies propices à activer tel ou tel trait pragmatique du genre comme l'annonce, le baptême, la délibération, la promesse ou encore la demande. Il n'est pour s'en convaincre que de penser au projet évoqué plus haut des *Ambassadeurs* adressé par Henry James à l'éditeur dans l'espoir qu'il accepte son roman pour publication. De même, on ne saurait étudier les prospectus perecquiens sans prendre en considération la grande lettre programmatique de 1969 à Maurice Nadeau (ou l'autobibliographie prospective remise en 1976 à Paul Otchakovsky-Laurens), d'autant que Perc y fait publiquement allusion et place ces documents sur le même plan que les prospectus d'*Espèces d'espaces*²⁶⁶. En soulignant l'absence de solution de continuité entre, d'un côté, le prospectus plénier objet d'une publication à part entière, et de l'autre ces projets confidentiels que j'évoque ici, l'approche prototypique permet ainsi de faire droit à l'espace intermédiaire et mal déterminé de la littérature dite « grise », des éphémères de l'édition et autre « travail de ville », comme encore des formes de « publication manuscrite²⁶⁷ » qui ont longtemps survécu à l'invention de l'imprimerie sous l'Ancien Régime. En outre, si le prospectus repose prototypiquement sur un support écrit, je me pencherai également sur des prospectus qui ont (au moins dans un premier temps) passé par un médium oral sous l'aspect de performances, de conférences, cours ou séminaires, comme c'est exemplairement le cas pour *La Préparation du roman* barthésienne dont j'ai parlé plus haut. Pour obéir à des modalités tout à fait particulières, cette forme *parlée* du

²⁶³ Sans compter que tout texte, quelque secrète et intime soit son existence, suppose minimalement un mode de destination *réflexif* (suivant le mot de Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, *op. cit.*, p. 98), et ne va souvent pas sans la conscience ou le souci d'une future mise en lumière, ainsi notamment d'un journal d'écrivain comme celui de Gide.

²⁶⁴ Au sein de l'épître privé, qui se différencie de son pendant public par « la présence interposée, entre l'auteur et l'éventuel public, d'un destinataire premier (un correspondant, un confident, l'auteur lui-même) », Genette distingue l'épître *confidentiel* d'une part, où l'auteur a pour destinataire un « confident », et l'épître *intime* d'autre part, « où l'auteur s'adresse à lui-même », *Seuils*, *op. cit.*, p. 341-342.

²⁶⁵ Blaise Cendrars, « Le roman que je n'écrirai jamais », *Trop c'est trop*, *op. cit.*, p. 303.

²⁶⁶ Voir l'extrait déjà évoqué de l'entretien « En dialogue avec l'époque », *entr. cit.*, *E&C*, II, p. 65.

²⁶⁷ Voir Roger Chartier, dans *La Main de l'auteur et l'esprit de l'imprimeur. XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », 2015 : « La publication manuscrite », p. 25-29.

prospectus s'avère, par sa dimension de mise en partage, plus proche du prototype que bien des projets manuscrits relevant de l'épître intime.

Prototypiquement intentionnel et inscrit dans un régime de futurité, enfin, les prospectus ne s'en répartissent pas moins le long d'un continuum qui mène de l'intention déclarée d'écrire ou de publier à la simple *idée* d'œuvre possible – idée dont une telle perspective prototypique invite à souligner la futurité latente et potentielle. Là encore, pour réaliser la communication d'un discours à caractère intentionnel, le prospectus n'en est pas moins exposé à différentes formes de brouillages, d'*échecs* et d'*abus* pragmatiques, quand bien même il relève d'une énonciation présentée comme sérieuse. C'est que sa réussite est en définitive suspendue à celle de la genèse elle-même, à la formation de cette dimension finalisée dont on a eu l'occasion de dire la contingence et la réversibilité jusqu'aux derniers temps de la production du livre. À l'épreuve de la genèse textuelle, comme le souligne Herschberg-Pierrot, l'« idée obsolète de l'intention d'auteur vole en éclats, au profit d'une intentionnalité en acte, ou en mouvement, qui se redéfinit dans le temps de l'écriture et passe par l'écriture²⁶⁸ ». Que le prospectus ne soit rien moins qu'une voie royale conduisant à l'intention auctoriale, voilà qui, partant, ne tient pas seulement au caractère exposé et donc *postural* de ce discours, mais également, et plus foncièrement, à la manière diffuse, labile et métamorphique dont cette intentionnalité en acte invoquée par la critique en vient à innover et à rythmer le mouvement de l'écriture, manifestant à travers lui sa présence et son travail de façon nécessairement partielle, provisoire. Focaliser l'attention sur ce genre intentionnel du prospectus pourrait à ce titre sembler vain tant semble vrai, comme l'affirme Anscombe, qu'« [e]xaminer seulement l'expression verbale de l'intention, ou essayer d'examiner ce dont elle est l'expression n'est guère satisfaisant²⁶⁹ ». Mais souscrire à ce propos – ainsi qu'au mot d'ordre de la philosophe anglaise selon lequel « en gros, l'intention d'un homme, c'est son action²⁷⁰ » – ne serait paradoxal que dans le cas où nous chercherions dans les prospectus une expression privilégiée de l'intention d'auteur. Loin d'une telle position mentaliste qui réduirait l'intention à un état intérieur du sujet offert à la description, il convient de situer le prospectus dans la perspective élargie de l'action, et de concevoir celui-ci moins comme un révélateur ou un réflecteur d'intentionnalité que comme une espèce de conducteur (comme on dit *conducteur électrique*, mais aussi *conducteur de conscience*). Lui-même produit et porté par une démarche intentionnelle qui le précède et le dépasse, le prospectus est en effet propre à orienter ce courant d'intention, à le discipliner et à lui donner une forme communicable, s'offrant alors moins comme un témoignage que comme un geste ou une étape – plus ou moins décisive ou

²⁶⁸ Anne Herschberg-Pierrot, « Style de genèse et style d'auteur », art. cit., p. 111.

²⁶⁹ G. E. M. Anscombe, *L'Intention*, op. cit., § 3, p. 39.

²⁷⁰ *Ibid.*, § 25, p. 92.

superfétatoire – dans le mouvement opératoire de la genèse, et plus largement dans l'histoire de l'œuvre en marche et de l'existence publique de l'écrivain.

Après avoir décrit le prototype du prospectus en indiquant quel regard à la fois inclusif et scalaire il supposait de porter sur les franges du genre, il convient de revenir à ce qui motive le choix de cette forme comme prototype du livre imaginaire. Pareille élection d'un point de vue volontariste sur le livre imaginaire prend en effet sens au regard du tableau qu'a esquissé l'introduction de cette thèse. S'il est vrai que la notion de prototype confine à celle de *stéréotype*, puisque son objet a pu être défini comme le « meilleur exemplaire *communément* associé à une catégorie²⁷¹ », il est bien possible que le prototype du livre imaginaire le plus caractéristique de notre époque, soit davantage à trouver du côté des œuvres fantômes que de celui du prospectus. Élire, à travers ce dernier, un prototype volontaire, envisager le livre imaginaire à partir de l'intention d'écrire plutôt qu'à partir de son impossibilité ou de la perte des œuvres, voilà qui n'est pas, pour autant, célébrer les vertus de comportements proactifs. C'est plus sobrement reconnaître sa place au discours volontaire (de la volonté) dans la pratique littéraire, c'est observer la manière dont ce discours, malgré sa teneur opératoire, transitive et transitoire, est lui-même stimulateur et producteur d'imaginaire. Ce souhait de placer l'œuvre faite à l'horizon du livre imaginaire, en lieu et place de l'œuvre absente ou perdue, pourrait ici se recommander de la philosophie d'Anscombe, telle que Descombes en résume la proposition centrale à la fin de sa préface à *L'Intention* :

[...] il faut admettre que toute action humaine est fragile et peut échouer à exécuter l'intention dans laquelle elle est faite. Et pourtant, il n'est pas possible que toutes les actions humaines échouent, car, dans ce cas, on ne devrait pas dire que les hommes agissent, mais échouent toujours à atteindre les fins qu'ils poursuivent, on devrait dire que le concept d'action humaine est devenu vide²⁷².

Comme les développements consacrés dans ce chapitre aux *infelicités* et aux marges du prospectus en ont j'espère convaincu, se situer de la sorte dans le mouvement ou l'hypothèse de l'action « réussie » ne revient pas à soumettre l'œuvre à une quelconque téléologie, non plus qu'à oblitérer les ratages, brouillages et autres anachronismes inhérents au projet d'écrire. C'est plutôt envisager ces derniers sous un éclairage qui ne les essentialise et emblématise pas trop vite, afin d'en mieux pouvoir apprécier l'importance structurelle dans le fonctionnement de l'écriture et de ses modes d'adresse et de partage.

²⁷¹ Comme le note G. Kleiber, qui souligne la proximité entre la théorie du prototype de Rosch et celle du *stéréotype* d'Hilary Putnam. Voir *La Sémantique du prototype*, *op. cit.*, p. 49.

²⁷² Vincent Descombes, « Préface », dans G. E. M. Anscombe, *L'Intention*, *op. cit.*, p. 20.

Chapitre II – XVI^e siècle (-XVII^e siècle)

INTRODUCTION DU CHAPITRE

Il est convenu de considérer la période séparant le Moyen Âge des Temps modernes comme une période de transition profonde dans l'appréhension de l'avenir, quand bien même y demeure fondamentale la conception chrétienne du temps : articulée autour du point de bascule de l'Incarnation, fondée sur la répétition cyclique de la liturgie et l'attente eschatologique du Salut. Dans des travaux désormais classiques, Reinhart Koselleck a montré comment, à partir de la Renaissance, la logique humaine, rationnelle et probabiliste du pronostic tendait à se substituer à celle de la prophétie divine. Cet « effacement des attentes de la fin du monde¹ » était favorisé par l'institutionnalisation de l'Église et par l'émergence de l'État moderne, lequel, face aux dissensions sociales et politiques amenées par les guerres civiles religieuses, chercha à « s'arroge[r] le monopole de la domination du futur en réprimant toute interrogation apocalyptique et astrologique² ». Mais s'il faut attendre le XVIII^e siècle, selon Koselleck, pour que s'impose une conception du temps historique aimantée par l'avenir et le progrès, rompant avec le modèle statique de l'*historia magistra vitae* qui était encore celui des pronostiqueurs, il demeure que la fin du Moyen Âge et la Renaissance avaient déjà, à leur manière, présumé à ce mouvement d'*accélération* et de *sécularisation* décrit par l'historien allemand. C'est notamment la thèse que défend Eugenio Garin dans « La crise de la pensée médiévale », où il insiste sur la rupture philosophique initiée dès les XIII^e et XIV^e siècles par la Renaissance italienne, et par la suite étendue au reste de l'Europe :

En fait, c'est bien un renouveau de la philosophie qui se dessinait là et prenait son essor, s'appuyant sur une appréhension inédite de la réalité conçue *sub specie hominis*, c'est-à-dire en termes de liberté, de volonté et d'action. On abandonnait l'idée d'un monde statique, défini dans tous ses rouages, l'idée d'une histoire prévisible et subie, pour une conception dynamique du réel, avec ses possibilités quasi miraculeuses de transformation et les risques, en même temps que la grandeur, que cela implique³.

Dans ses travaux sur la méthode de l'histoire chez Bodin, Marie-Dominique Couzinet a souligné l'intérêt de cette hypothèse de Garin pour l'interprétation des dernières décennies du

¹ Reinhart Koselleck, « le futur passé des Temps modernes », dans *Le Futur passé*, trad. all. Jochen Hoock et Marie-Claire Hoock, édition augmentée, Paris, Éditions EHESS, « En temps & lieux », [1990] 2016, p. 46.

² *Ibid.*

³ Eugenio Garin, « La crise de la pensée médiévale », dans *Moyen Âge et Renaissance*, trad. it. Claude Carme, Paris, Gallimard, « Tel », 1989, p. 35. En me recommandant ici de ce propos de Garin, je m'inscris dans le sillage des travaux de Marie-Dominique Couzinet dont on retrouvera plusieurs fois la mention dans les pages de ce chapitre : *Histoire et méthode à la Renaissance. Une lecture de la Methodus de Jean Bodin*, Paris, Vrin, « Philologie et Mercure », 1996 ; *Sub specie hominis. Études sur le savoir humain au XVI^e siècle*, Paris, Vrin, « De Pétrarque à Descartes », 2007.

XVI^e siècles qui vont m'intéresser. En amont du régime moderne d'historicité, la Renaissance marquerait ainsi l'avènement d'une nouvelle figure de l'homme, « homme-poète⁴ » qui ne se réalise plus tant dans la vie théorique ou contemplative promue par la philosophie antique et la scolastique médiévale, que dans une vie productive, dévolue à la transformation conjointe de soi et du monde, versée dans la technique et la fabrication d'artefacts.⁵

Explorer, comme je voudrais le faire dans ce chapitre, les formes et les enjeux du discours du livre à venir dans la France du XVI^e siècle, voilà qui sera l'occasion de prendre la mesure de ces grandes transformations dans l'appréhension de l'avenir, en les observant pour ainsi dire *in vivo* : moins selon le métadiscours qui les diagnostique ou les commente, que dans le vif, le brouhaha de textes et d'énonciations singulières qui les performant. Mon hypothèse, à cet égard, sera identique à celle que Michel Jourde et Michèle Gally – s'inspirant eux-mêmes des analyses de Paul Ricœur sur la dimension narrative de l'expérience du temps⁶ – plaçaient au départ d'un dossier de la *Nouvelle Revue du XVI^e siècle*, intitulé « Dire le futur » : « la littérature n'est pas seulement un témoignage sur une conception du temps, mais la rencontre de cette conception et d'une pratique – dont nous observons les traces écrites – qui constitue en elle-même et par elle-même un usage du temps et des effets de temporalité⁷ ». Discours volontaires et opératoires livrés en première personne, les prospectus renaissants sont porteurs de tels « effets de temporalité », témoignant de la façon dont le futur intentionnel s'énonce et s'annonce, suivant des modalités discursives plus ou moins instituées. Initiée par un mouvement de protension, cette forme prend en charge et reconfigure aussi un passé et un présent, qui se trouvent ainsi valorisés et vectorisés eux-mêmes par cet incertain point de mire placé dans le futur. Envisageant l'œuvre à venir du point de vue de sa *mise en texte* mais aussi de sa *mise en livre*⁸, connaissant lui-même différentes formes d'existences

⁴ Restituons le contexte de cette expression, où Garin décrit l'humanisme comme le moment d'un « passage de la vision de l'être fermé sur lui-même à la réalité de l'homme-poète, c'est-à-dire créateur. À l'homme qui n'a pas à contempler un ordre donné, à incarner une essence préétablie de toute éternité, mais qui a devant lui des possibilités infinies, qui est virtualité sans limites. Le monde, loin d'être figé dans des formes fixes, est malléable à l'infini », Eugenio Garin, « La crise de la pensée médiévale », ch. cit., p. 33.

⁵ Dans la même perspective, Claude-Gilbert Dubois parle du passage, à la Renaissance, « d'un imaginaire formel – patronné par Aristote et la scolastique – et législatif, à un imaginaire de l'incarnation, matérialisant et fécondant », mouvement qui se traduit par une inédite « mise en valeur de l'objet » adossée à un « nouvel esprit scientifique ». Claude-Gilbert Dubois, « L'imaginaire et la prospective au XVI^e siècle : formalisme scientifique et réalisme imaginaire », *L'Invention au XVI^e siècle*, Bordeaux, PUB, 1987, repris dans (et cité ici depuis) *Cahiers de l'Imaginaire*, n° 1, 1988, p. 38. Voir aussi, *id.*, *L'Imaginaire de la Renaissance*, Paris, PUF, « Écriture », 1985.

⁶ Paul Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 3 tomes, 1983, 1984, 1985.

⁷ Michèle Gally et Michel Jourde, « Introduction », dans *Nouvelle Revue du XVI^e siècle*, vol. 21, n° 1, 2003 : « Dire le futur » (dir. Michèle Gally et Michel Jourde), p. 7.

⁸ Avec Roger Chartier, on distinguera la *mise en texte*, qui engage les « dispositifs, purement textuels, voulus par l'auteur, résultant de l'écriture, qui tendent à imposer un protocole de lecture », et la *mise en livre*, qui renvoie à l'ensemble des procédés typographiques et éditoriaux intervenant dans le passage du manuscrit à

matérielles, de diffusion et de circulation au sein de l'espace des lettres, ce type de *paratexte prénatal*⁹ porte une lumière originale sur l'émergence précaire de la conscience auctoriale qui caractérise l'époque.

Topos qui émaille les épîtres et poèmes dédicatoires d'œuvres tierces, le prospectus relève d'une pratique vieille comme l'activité lettrée. Il est impliqué, à ce titre, dans l'exercice des rapports de don et de reconnaissance mutuelle (quoique asymétrique) entre auteurs et mécènes. Pour explorer cette forme *intégrée* du prospectus, la première section de ce chapitre s'attachera aux œuvres de Pierre Boaistuau, Étienne Dolet et Pierre de Ronsard, où elle prend un tour particulièrement emblématique. Dans un deuxième temps, j'élargirai la perspective en me concentrant, à partir du cas de *La Franciade* de Ronsard et de la figure controversée de Pierre de Paschal, sur la façon dont ces promesses d'œuvres circulent dans l'espace social, se trouvent relayées, promues ou dépréciées par un entrelacs de discours allographes. Il en va là de l'économie morale du *crédit*, qui caractérise la dimension fortement individuée et interpersonnelle des rapports économiques et socio-politiques sous l'Ancien Régime¹⁰. Mise à l'épreuve dans le contexte des guerres religieuses – lesquelles, comme le dit La Popelinière, « tyrannisent tous autres beaux desseins¹¹ », cette confiance invoquée par, accordée ou refusée à ces promesses livresques présente une dimension politique, qui les investit dans le mouvement de défense et illustration de la langue et des lettres nationales. À cette occasion, se font jour certaines tensions et hésitations qui affectent la conception de l'œuvre et de l'auctorialité, alors que l'invention de Gutenberg, encore récente, modifie les conditions d'exercice de la publication. Donneront l'exemple de ces tensions les *Bibliothèques Françaises* de François de La Croix du Maine et d'Antoine Du Verdier qui, à la fin du XVI^e siècle, répertorient pour la première fois la bibliographie des auteurs nationaux en langue vernaculaire. La troisième section du chapitre tâchera de rendre compte des premiers développements d'une forme autonome et publique du prospectus, celle-là même qui se banalisera dans le courant du XVII^e siècle, avant l'apparition des prospectus d'appel à souscription au début du siècle suivant en France. Après avoir esquissé l'inventaire et commenté certains traits particuliers de ce genre encore rare et expérimental à la Renaissance – auquel les auteurs donnent le plus souvent le nom de *dessein* –, je me pencherai sur le domaine où il est le plus volontiers mobilisé : le discours de l'histoire. Explorant les prospectus

l'imprimé. Voir Roger Chartier, « Du livre au lire », dans *Pratiques de la lecture*, Paris, Payot & Rivages, « Petite bibliothèque Payot », 2003 [1985], p. 80.

⁹ Suivant l'expression de Genette rencontrée ch. I, 3.

¹⁰ Voir Laurence Fontaine, *L'Économie morale. Pauvreté, crédit et confiance dans l'Europe préindustrielle*, Paris, Gallimard, « Nrf Essais », 2008.

¹¹ Lancelot Voisin de La Popelinière, *Le Dessein de l'histoire nouvelle des François*, *op. cit.*, t. II, p. 262.

historiographiques publiés par Louis Le Roy, Bernard Du Haillan et Lancelot Voisin de La Popelinière entre 1570 et 1599, ce quatrième et dernier point examinera ce que l'autonomisation du discours de projet doit aux mutations sociales et épistémologiques de l'historiographie renaissante, tout en empruntant aussi à des disciplines et savoirs connexes, à commencer par l'architecture et les arts du dessin, qui prêtent au discours de projet un cadre d'intelligibilité et une dignité que la rhétorique ancienne ne suffisait pas à lui donner. On verra, enfin, que ces méthodes ajustées à la perspective d'une œuvre particulière présentent, par leur double adresse au roi et au public des lecteurs, une dimension éthique et politique qui les inscrit de façon ambiguë dans des rapports de dons et de pouvoir. En définitive, si la Renaissance, suivant Garin, se distingue par la promotion d'une figure volontariste et productive du sujet, les prospectus renaissants ne donnent pas voix à ce discours de l'intention d'œuvrer, sans en dire aussi les carences, les failles, les limites et l'impuissance qui, plus d'une fois, conduisent ces livres promis à rester indéfiniment *en puissance*.

PROLOGUE – LA MONTAGNE ET LA SOURIS (1)

Dès l'Antiquité, le discours du livre à venir s'est trouvé mis en lumière par la dénonciation de ses dysfonctionnements et de ses outrances. Parce qu'elle s'apparente à une forme de promesse, l'annonce de l'œuvre à venir s'expose facilement à la critique morale, soit que l'œuvre en question tarde à voir le jour, soit qu'une fois produite, elle ne se montre pas à la hauteur des intentions affichées et que celles-ci apparaissent alors démesurées et infatuées. Dans « La montagne qui accouche », au livre V des *Fables*, La Fontaine reconduit cette dénonciation en lui prêtant la forme allégorique qui en est depuis (et pour) longtemps emblématique :

Une Montagne en mal d'enfant
Jetait une clameur si haute,
Que chacun au bruit accourant
Crut qu'elle accoucherait, sans faute,
D'une cité plus grosse que Paris ;

Elle accoucha d'une Souris.

Quand je songe à cette Fable,
Dont le récit est menteur
Et le sens véritable,
Je me figure un auteur
Qui dit : Je chanterai la guerre
Que firent les Titans au Maître du tonnerre.
C'est promettre beaucoup ; mais qu'en sort-il souvent ?
Du vent¹².

La Fontaine confronte pour ainsi dire deux régimes de fiction : au monde inventé proposé par la fable, qui se déclare comme tel et trouve sa raison d'être dans le « sens véritable » qu'il recèle, s'oppose un autre mensonge, celui-ci dissimulé ou découvert seulement après coup, dont l'œuvre n'est plus tant le siège que l'objet. Remontant à une anecdote militaire de la vie d'Agésilas du IV^e siècle av. J.-C.¹³, ce récit de la montagne qui accouche a donné lieu à de multiples variations et réappropriations, mais le fabuliste combine ici deux sources principales, dont les interférences sont pour nous significatives. En effet, s'il prend pour patron une fable de Phèdre (« *Mons parturiens* »), où l'auteur raillait pareillement celui qui « annonc[e] une œuvre prochaine et formidable, et qui ne produi[t] rien¹⁴ » (« *qui magna cum minaris, extricas nihil* »), La Fontaine emprunte également à l'*Art poétique* d'Horace :

Et vous n'irez point, comme autrefois ce poète cyclique, mettre en commençant : « Je chanterai la fortune de Priam et une guerre illustre. » Qu'a-t-il à nous dire, notre faiseur de promesses (*bic promissor*), pour ouvrir si grand la bouche ? La montagne va accoucher, ce sera la naissance ridicule d'une souris (*Parturient montes, nascetur ridiculus mus*). Combien mieux cet autre qui ne met rien en mouvement hors de propos : « Dis-moi, Muse, l'homme qui, après la prise de Troie, a vu les mœurs et les villes de nombreux humains. » Il ne s'apprête point à jeter de la fumée après un éclair, mais à faire sortir de la fumée la lumière pour montrer par la suite d'éclatantes merveilles [...]¹⁵.

À la différence de Phèdre, Horace n'incrimine pas ici les promesses d'œuvres sans lendemain, il cible plutôt un défaut qu'il observe dans le prologue de certains poèmes dramatiques ou épiques, dont les annonces tapageuses se trouvent démenties par le corps du récit. Sa recommandation concerne à la fois le ton du prologue et l'économie de l'œuvre entière : à l'exemple d'Homère dans *L'Odyssée*, il s'agit de présenter sobrement le sujet et de se « hâte[r]

¹² Jean de La Fontaine, « La Montagne qui accouche », *Fables*, V, 10, repris dans *Œuvres complètes*, éd. Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la pléiade », 2 tomes, 1991, t. I, p. 192.

¹³ Comme le note Alice Brenot dans son édition des *Fables* de Phèdre (Paris, Les Belles Lettres, 1989 [1924], p. 73) : « Vers 363, Agésilas alla au secours de l'Égypte contre la Perse. Le roi d'Égypte, frappé de la petite taille de son allié, lui dit en un vers sodatéen : “La montagne était en mal d'enfant et Jupiter même avait peur ; elle enfanta une souris” » (l'anecdote est rapportée par Plutarque dans sa « Vie d'Agésilas », et par Athénée de Naucratis dans le *Banquet des Sophistes*, XIV, à la fin du chapitre 1).

¹⁴ Phèdre, *Fables*, V, 24, *op. cit.*, p. 73.

¹⁵ Horace, *Art poétique*, v. 136-145, *op. cit.*, p. 209-210.

toujours vers le dénouement¹⁶ », en sorte que la tension dramatique soit maintenue vive et toujours croissante. Ainsi, là où Phèdre dénonce en moraliste le manquement des hommes à leur parole et la vanité de leurs déclarations d'intention, Horace s'applique en technicien aux équilibres internes du poème, aux conditions de sa meilleure efficacité¹⁷.

À considérer les deux sources avec lesquelles il compose, on voit que La Fontaine introduit une part d'ambiguïté dans sa dénonciation de l'auteur faiseur de promesses. En effet, si le propos qu'il prête à ce dernier présente bien l'aspect des prologues épiques évoqués par Horace (« Je chanterai la guerre / Que firent les Titans au Maître du tonnerre¹⁸ »), rien ne dit explicitement qu'il vise ici la seule conduite du prologue¹⁹. Au contraire, tout porte à penser que sous sa plume, les cibles d'Horace et de Phèdre se confondent : comme si l'outrance des promesses engageant l'œuvre à venir tombait sous la même critique que celle des annonces formulées dans les prologues. « Du vent », le vers dissyllabique qui sert de chute à la fable le dit à sa manière : il renvoie au *nihil* de Phèdre, à l'œuvre sans cesse ajournée, en même temps qu'il figure aussi une sorte de dégradation du souffle épique, qualifiant alors ces œuvres non pas absentes mais manquées que dénonçait Horace.

¹⁶ *Ibid.* v. 148.

¹⁷ Il faut souligner qu'Horace n'est pour autant pas indifférent au problème soulevé par Phèdre : dans la seconde partie du deuxième livre des *Épîtres*, soit dans le texte qui précède immédiatement son *Art poétique*, il se met en scène dans une situation qui le confronte à une critique proche de celle formulée par le fabuliste latin : face à son ami Julius Florus, parti accompagner Tibère en campagne militaire, qui lui reprochait de ne pas lui avoir écrit et d'avoir menti en lui promettant des vers lyriques, Horace se justifie : loin d'avoir jamais fait de grandes promesses, il l'a dès son départ prévenu être « paresseux » (v. 20), depuis que l'aisance dans laquelle il vit à présent lui a fait perdre le courage qu'il avait jadis de participer à la joute entre poètes. À quoi s'ajoute la difficulté de trouver l'inspiration en plein tumulte urbain, et surtout une perte d'intérêt pour les vers, à un âge où son goût le porte surtout vers la philosophie morale. Dans sa vie d'écrivain et ses rapports avec un jeune poète et orateur comme Florus, Horace se défend donc d'être un *promissor*, tant il est vrai que « trop de promesses diminuent la confiance » (v. 10). Reste qu'il refuse d'être tout à fait comptable de ses annonces passées, au nom de l'importance supérieure de l'*otium* philosophique à quoi il aspire. Une chose est donc la promesse de l'œuvre *hors de l'œuvre* – surveillée, mais soumise aux aléas de la vie privée et publique, ainsi qu'à la confrontation de ses différents ordres de valeurs –, une autre la promesse de l'œuvre *dans l'œuvre*, qui doit être modérée et parfaitement ajustée à cette dernière, sauf à mettre en péril son économie d'ensemble. Voir Horace, *Épîtres*, II, 2, *op. cit.*, p. 168-177.

¹⁸ La Fontaine renvoie ici à la guerre des géants et des dieux, épisode mythologique raconté par Ovide au premier livre de ses *Métamorphoses* (v. 151 *sq.*).

¹⁹ C'est en revanche le cas de Boileau, lorsqu'il reprend cette allégorie au chant III de son *Art poétique* (1674) à propos du prologue épique, suivant alors exclusivement le canevas horatien : « Que le début soit simple et n'ait rien d'affecté. / N'allez pas dès l'abord, sur Pégase monté, / Crier à vos Lecteurs, d'une voix de tonnerre : / Je chante le Vainqueur des Vainqueurs de la terre. / Que produira l'auteur après tous ces grands cris ? / La montagne en travail enfante une souris. / O ! que j'aime bien mieux cet Auteur plein d'adresse / Qui, sans faire d'abord de si haute promesse, / Me dit d'un ton aisé, doux, simple, harmonieux : / Je chante les combats, et cet homme pieux / Qui des bords phrygiens conduit dans l'Ausonie, / Le premier aborda les champs de Lavinie ! / Sa muse en arrivant ne met pas tout en feu, / Et pour donner beaucoup, ne nous promet que peu. » Nicolas Boileau, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la pléiade », p. 175.

Cet entrelacement des sources mérite d'être compris en tant que tel. Il permet d'abord au fabuliste d'associer sa critique de la vaine promesse au genre de l'épopée : au moment où son recueil offre la marque tangible d'une réappropriation aboutie du genre mineur de la fable, La Fontaine rappelle ici implicitement les espoirs déçus dont le genre épique a fait l'objet en France, une réalisation décisive en ce domaine s'y faisant toujours attendre. *La Franciade* de Ronsard, comme plus tard *La Pucelle* de Chapelain, avaient déjà suscité des bons mots railleurs invoquant la montagne et la souris²⁰. Mais au-delà de cet enjeu générique, il faut surtout souligner que l'ambiguïté ménagée par La Fontaine tient et renvoie au fait que les projets d'œuvres ne circulent alors pas seulement de manière informelle, par la parole ou dans la correspondance des auteurs, mais font aussi l'objet d'annonces publiques. Dès lors que ces projets sont publiés, dès lors que ces épitextes *prénataux* (selon le mot de Genette rencontré au précédent chapitre) quittent le domaine de l'intime ou du confidentiel pour s'exposer au grand jour, ils se rendent justiciables d'une approche et d'une critique rhétoriques, comme les prologues et exordes dont ils se rapprochent formellement, et dans lesquels ils sont souvent amenés à prendre place. Dans cette perspective, la morale de « La montagne qui accouche » ne ciblerait pas tant ou pas seulement les promesses « en l'air » d'un côté, les mauvais prologues épiques de l'autre, elle s'appliquerait encore au domaine des prospectus qui m'intéresse.

Pareille porosité entre exposition de l'œuvre en présence et promesse de l'œuvre à venir relève donc à la fois d'un fait d'analogie et de contiguïté. Il est en effet courant depuis l'Antiquité que les prospectus, dans leur expression élémentaire de lieu rhétorique, se donnent à lire au seuil d'autres textes. D'un tel usage, on trouve un exemple emblématique dans l'exorde du troisième livre des *Géorgiques* de Virgile. Après avoir chanté la gloire poétique future à quoi il aspire, le poète met en scène une tension entre son projet épique d'un côté, qui verra plus tard le jour avec l'*Énéide*, et la poursuite de l'œuvre présente de l'autre, présentée comme une commande de Mécène qu'il convient « en attendant » de satisfaire :

En attendant, gagnons les forêts des Dryades et leurs clairières inviolées, où tu m'ordonnes avec insistance, Mécène, de pénétrer. Sans toi l'esprit n'entreprend rien de grand. Eh bien ! coupe court aux délais indolents ; le Cithéron nous appelle à grands cris, et les chiens du Taygète, et Épidaure dompteuse de chevaux, et leur voix, répétée par l'écho des bocages, retentit. Bientôt

²⁰ Ainsi de Tallemant des Réaux, après la publication par Chapelain, en 1655, des douze premiers livres de *La Pucelle* : « Je suis épouvanté d'un si grand *parturient montes* », dans *Historiettes*, édition établie et annotée par Antoine Adam, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la pléiade », 1960, t. I, p. 574. Quant à la *Franciade* de Ronsard, voir l'introduction de Pierre Laumonier dans Pierre de Ronsard, *Œuvres complètes*, éd. Paul Laumonier, Isidore Silver et Raymond Lebègue, Paris-Genève, Droz/Hachette/Didier, « Société des textes français », 1914-1975, 20 tomes, t. XVI : *La Franciade*, p. XVII, et ici-même ch. II, 2 : « Spéculations allographes sur l'œuvre à venir (Ronsard) ».

toutefois je me préparerai à dire les ardues batailles de César et à perpétuer la gloire de son nom aussi longtemps qu'il y a d'années de César à Tithon, son premier ancêtre²¹.

Si l'écriture des *Géorgiques* est ici réputée ajourner un projet épique dont le poète dit pourtant le désir impérieux, on voit que l'annonce de ce projet fonctionne réciproquement comme une espèce de *tenseur*, qui retarde un instant l'exposition et le commencement du livre. Proche par son emphase et son propos des annonces épiques critiquées par Horace dans son *Art poétique* (« Je chanterai la fortune de Priam et une guerre illustre »), le projet virgilien lie l'une à l'autre œuvres présente et future, en même temps qu'il articule aussi dépendance à l'égard de Mécène et initiative personnelle (elle-même placée sous le patronage supérieur d'Auguste).

Au siècle de Louis XIV, ce type d'annonce est monnaie courante et constitue plus particulièrement un lieu caractéristique des épîtres et poèmes dédicatoires, phénomène qu'Antoine Furetière repère et dénonce dans *Le Roman bourgeois* (1666). À la fin de l'ouvrage, où l'auteur se livre à une violente satire du mécénat, on trouve le pastiche d'une dédicace d'auteur adressée au « bourreau Guillaume », dont l'office doit servir d'ultime recours et consolation pour les écrivains tombés dans la misère, victimes de l'ingratitude et de la tromperie de mécènes indignes. Le texte, intitulé « Epistre dédicatoire du premier livre que je feray », se termine sur ces mots :

J'aurois fini en cet endroit, si je ne m'estois souvenu qu'il falloit encore ajouter une chose qui accompagne d'ordinaire les eloges que donnent à la haste les faiseurs de dédicace : c'est la promesse d'écrire amplement la vie ou l'histoire de leur heros. J'espere m'acquitter quelque jour de ce devoir, dans le dessein que j'ai de faire des commentaires sur l'Histoire des larrons : car ce sera un lieu propre pour faire de vous une ample commémoration, et pour célébrer vos prouesses et vos actions memorables²².

Dans ce cahier des charges de l'épître dédicatoire que Furetière tout à la fois prononce, met en œuvre et glose ironiquement, l'annonce de l'œuvre à venir constitue donc, sinon un passage obligé, du moins un lieu récurrent : « ordinaire ». Comme on va le voir dans les pages qui viennent, les prospectus d'Ancien Régime sont bien loin d'être réductibles à la présentation qu'en fait Furetière ; il demeure que ces quelques lignes du *Roman bourgeois* ont au moins le mérite d'envisager la promesse de l'œuvre sous un jour plus circonstancié que ne le fait l'auteur de « La montagne qui accouche ». Ce dernier, en effet, présente le geste d'annonce suivant une scénographie minimaliste. La morale de la fable prend bien pour décor la création littéraire, mais celle-ci se prête aisément, à son tour, à une nouvelle lecture allégorique : à travers le projet d'épopée, c'est un rapport vicié à l'avenir qui se trouve globalement incriminé, la fable se plaçant dans le sillage d'une longue tradition moraliste dénonçant la vanité des projets humains, la

²¹ Virgile, *Les Géorgiques*, éd. et trad. lat. Eugène de Saint-Denis, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », 1956, p. 77-79.

²² Antoine Furetière, *Le Roman bourgeois* (1666), Paris, Gallimard, « Folio », 1981, p. 248-249.

fragilité des engagements *etc.* De plus, outre la première personne du fabuliste qui le convoque sur la scène de son imagination, l'« auteur » incriminé est le seul actant du texte, en sorte qu'à proprement parler, il est à peine question d'une *promesse*, s'il est vrai que celle-ci suppose la présence d'un destinataire envers et dans l'intérêt de qui engager sa parole²³. Là donc où La Fontaine concentre sa satire sur la seule personne de l'écrivain, abstrayant sa parole de tout horizon d'adresse, Furetière considère le comportement de ce dernier *en relation* : plus encore que la personne de l'auteur – et même du mécène –, c'est l'institution du mécénat qui est en cause dans *Le Roman bourgeois*. Ce que l'épître de Furetière permet ainsi de souligner, et de reconnaître jusque dans le texte de La Fontaine, c'est que la promesse de l'œuvre n'est pas seulement justiciable d'une critique morale, mais engage l'économie de l'espace littéraire classique. Réciproquement, la fable permet par son indétermination d'insister sur l'importance et la fragilité de la confiance dans l'appréhension d'un projet d'auteur, quel que soit le destinataire (singulier ou collectif) de ses promesses et l'éventuelle complaisance qui les anime. À la lumière du texte de Furetière, cette fable permet aussi d'imaginer d'autres destinataires, d'autres visées possibles de l'annonce que la focalisation opérée par le romancier sur cette économie de l'éloge liant auteur et mécène tend peut-être à occulter.

Lieu commun des épîtres dédicatoires et autres périclives liminaires, le prospectus d'Ancien Régime trouve ainsi dans la relation mécénique un cadre d'intelligibilité majeur, en même temps qu'il engage aussi la communauté des hommes de lettres et l'ensemble des lecteurs, susceptibles de porter un regard acerbe sur les outrances ou les compromissions de ces promesses faites aux grands. Avant d'entrer dans ces textes, il convient de dire un mot du mécénat et de la pratique de la dédicace qui sont ici impliquées.

²³ Voir ch. I, 2, « Promesse et demande ».

1 – LE PROSPECTUS DANS LA DÉDICACE AU MÉCÈNE : PROMESSES ET DEMANDES DE DON

Dans le tableau très critique qu'il en livre pour son époque, Furetière tend à réduire le mécénat à une logique strictement marchande. L'article « Mecenas » de son *Dictionnaire universel* (1690), après avoir évoqué le personnage romain à l'origine de l'antonomase, affirme que l'on « s'est servi depuis de ce nom pour honorer tous les gens riches qui ont favorisé les Auteurs, qui ont bien *payé* la dédicace de leur Livre²⁴ ». Dans *Le Roman bourgeois* évoqué plus haut, l'auteur va jusqu'à imaginer une « Table dressée à l'*instar* de celle de la liquidation d'intérêt, contenant la juste prisee & estimation qu'on doit faire des différens Eloges ». Reliquat dégradé de l'âge d'or augustéen²⁵, la relation mécénique se trouverait ainsi pervertie en une pratique tarifée de l'éloge. Soulignant cette dégradation, la précision des chiffres avancés (mangés par les rats et la pourriture dans le manuscrit évoqué par le roman) contraste avec la volatilité et l'irrégularité des gratifications réellement consenties aux écrivains. De fait, on sait que le mécénat est tout au long de l'Ancien Régime une source de revenu importante pour les auteurs, à côté des rétributions obtenues de la part des libraires et imprimeurs – peu fréquentes au XVI^e siècle et encore mal assurées au XVII^e et jusqu'à la reconnaissance plénière du droit des auteurs. À cet égard, la satire de Furetière met au jour la précarité économique de la relation mécénique à une époque où les gratifications sont rares et de plus en plus centralisées par l'État louis-quatorzien, qui s'emploie également à restreindre les droits de privilège consentis aux auteurs²⁶. Mais si une telle qualification marchande de la relation mécénique peut fournir à Furetière le *motif* de sa critique (au sens à la fois causal et poétique du terme), c'est précisément que le mécénat d'Ancien Régime obéit en droit à une autre logique dans l'imaginaire et dans les pratiques sociales de l'époque. Relevant du *don* et de la *reconnaissance*, cette logique se distingue de celle du marché à laquelle sont dans le même temps soumis les livres dans le commerce qu'en font libraires et imprimeurs. Cette double modalité d'échange du livre est décrite en ces termes par Natalie Zemon Davis à propos de la France du XVI^e siècle, mais son propos vaudrait ici pour l'ensemble de l'Ancien Régime :

En tant qu'objets physiques, les livres imprimés du XVI^e siècle fonctionnaient sous le signe à la fois de la vente et du don. L'adresse de l'éditeur figurait sur la page de titre pour les acheteurs

²⁴ Je souligne.

²⁵ « Il n'y a plus de *Mecenas*, aussi n'y a-t-il plus d'Horaces, ni de Virgiles », déplore ainsi Furetière dans sa notice du *Dictionnaire universel*.

²⁶ Voir sur ce point Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Le sens commun », 1985, p. 69-84.

potentiels ; la dédicace de l'auteur, du rédacteur ou du traducteur se trouvait à l'intérieur, insérant le livre dans une relation de don²⁷.

À la faveur de l'invention de l'imprimerie, le livre est au XVI^e siècle partie prenante d'une économie de marché en plein essor, mais il est aussi engagé dans le régime du don : en vertu, d'une part, de la conception médiévale suivant laquelle le savoir est un don de Dieu et ne doit pas être vendu²⁸ ; en raison d'autre part de la promotion sociale des relations de réciprocité, assurant un « mouvement horizontal de circulation des bienfaits parmi les hommes²⁹ ». Qu'elle soit adressée à un mécène, à un ami ou à un parent, la dédicace destine donc le livre comme un don, sur le modèle de l'iconographie traditionnelle des manuscrits médiévaux représentant l'auteur faisant offrande de son ouvrage à son prince ou mécène. Comme y insiste Zemon Davis, qui inscrit sa recherche dans le sillage de l'*Essai sur le don* (1924) de Marcel Mauss, un tel don n'est pas désintéressé et appelle réciprocité. Il repose sur la triple obligation de donner, de recevoir et de rendre que l'ethnologue observait dans le *potlatch* des Indiens d'Amérique ou dans le *kula* mélanésien, et que l'historienne retrouve dans l'allégorie antique des Trois Grâces se tenant par la main³⁰, figure chère aux personnes lettrées du XVI^e siècle³¹. Pour reprendre une distinction de Maurice Godelier, reprise par Hélène Merlin-Kajman à propos de la pratique dédicatoire au XVII^e siècle³², si les marchandises se présentent comme des « choses aliénables et aliénées », car elles supposent une séparation franche entre choses et personnes et se trouvent, lorsqu'elles sont vendues, abandonnées dans leur propriété comme dans leur usage, les dons, quant à eux, sont choses « inaliénables mais aliénées » : *aliénées* car cédées pour usage à autrui, mais aussi *inaliénables*, car s'y trouve mêlé quelque chose de la personne donatrice elle-même – cela, à l'exemple du *han*

²⁷ Natalie Zemon Davis, *Essai sur le don dans la France du XVI^e siècle* [2000], traduit de l'anglais par Denis Trierweiler, Paris, Seuil, 2003, p. 75. Voir aussi, de la même auteure, « Beyond the Market : Books as Gifts in Sixteenth-Century France : The Prothero Lecture », *Transactions of the Royal Historical Society*, vol. 33, 1983, p. 69-88.

²⁸ Suivant l'adage : « le savoir est un don de dieu, il ne peut être vendu » (*scientia donum Dei est, unde vendi non potest*). Cette idée d'une incompatibilité de nature entre le savoir et la relation marchande est déjà formulée par Platon et Aristote. Voir sur ce point Marcel Hénaff, *Le Prix de la vérité. Le Don, l'argent, la philosophie*, Paris, Seuil, « La couleur des idées », 2002.

²⁹ Deux « croyances centrales » appelées, selon Zemon Davis, à se « compléter l'une l'autre », *Essai sur le don dans la France du XVI^e siècle*, *op. cit.*, p. 26.

³⁰ À en croire Marcel Hénaff, l'interprétation que Sénèque a donnée du mythe des trois Grâces dans *De Beneficiis* ne relève toutefois en rien d'un éloge du don cérémoniel réciproque, mais atteste au contraire une crise de celui-ci, marquant son rabattement vers une forme inconditionnelle de don, qui privilégie la pureté de l'intention à la dimension rituelle. Voir *Le Prix de la vérité*, *op. cit.*, p. 341.

³¹ Natalie Zemon Davis, *Essai sur le don dans la France du XVI^e siècle*, *op. cit.*, p. 22.

³² Hélène Merlin-Kajman, « Le texte comme don public », dans *Études françaises*, vol. 45, n° 2, 2009 : « L'échelle des valeurs au XVII^e siècle : le commensurable et l'incommensurable » (dir. Craig Moies), p. 47-67.

maori étudié par Mauss³³, qui place le donataire en situation d'*obligation*, et relance la dynamique de l'échange³⁴.

Ainsi donc de la dédicace qui, d'être publiée, fait du livre une espèce de conducteur symbolique par où transitent et se propagent la gloire et la reconnaissance entre l'écrivain et le mécène. À la différence de la subordination manifeste dans le clientélisme³⁵, le mécénat produit ainsi selon Alain Viala une « reconnaissance mutuelle de l'artiste et du Grand³⁶ » :

L'échange d'une œuvre contre de l'argent, d'un bien symbolique contre un bien matériel, disparaît derrière la valeur d'usage mise en avant : le poème d'éloge ou l'épître dédicatoire disent que l'écrivain a été inspiré par le grand homme ; la gratification, en retour, dit que celui-ci a éprouvé de la jouissance esthétique à lire l'œuvre³⁷.

Enchérisant sur ces analyses, Hélène Merlin-Kajman et Christian Jouhaud ont montré que la figure du mécène se trouvait mobilisée jusque dans certaines relations clientélistes, et que partout son invocation dans les épîtres dédicatoires « permet[tait] de faire passer toute dépendance socio-économique du registre de la domination au registre de l'échange et de la communication³⁸ ». Aux yeux des deux critiques, pareil « saut du côté symbolique » ne réalise

³³ Mauss caractérise ainsi la notion maori de *hau* : « Ce qui, dans le cadeau reçu, oblige, c'est que la chose reçue n'est pas inerte. Même abandonnée par le donateur, elle est encore quelque chose de lui », *Essai sur le don* [1923-1924], repris dans *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, « Quadrige », 2004 [1950] : « L'esprit de la chose donnée (Maori) », p. 157-161.

³⁴ Pour le dire dans les termes de Godelier : « Vendre, c'est séparer complètement les choses des personnes. Donner, c'est toujours maintenir quelque chose de la personne qui donne dans la chose donnée. » À quoi l'anthropologue ajoute un autre principe, propre aux *sacra*, qu'il ne s'agit pas de donner ou de vendre, mais de conserver et de transmettre : « Garder, c'est ne pas séparer les choses des personnes parce que dans cette union s'affirme une identité historique qu'il faut transmettre, du moins jusqu'à ce qu'on ne puisse plus la reproduire. C'est parce que ces trois opérations – vendre, donner et conserver pour transmettre – ne sont pas les mêmes que les objets se présentent selon ces trois contextes soit comme des choses aliénables et aliénées (des marchandises), soit comme des choses inaliénables mais aliénées (les objets de don), soit comme des choses inaliénables et inaliénées (par exemple, les objets sacrés, les textes de loi). » Maurice Godelier, *Au Fondement des sociétés humaines. Ce que nous apprend l'anthropologie*, Paris, Flammarion, « Champs essais », 2010 [2007], p. 99.

³⁵ Alors que le clientélisme, dans le sillage des relations de vassal à suzerain de l'époque médiévale, accorde protection, charges ou rentes pérennes en l'échange d'un service (non forcément lié à un travail d'écriture ou de création), le mécénat « ne concerne que l'aide apportée par un grand personnage à des artistes pour les soutenir dans l'exercice de leur art. Dans le clientélisme, le service est premier, dans le mécénat, l'art est premier. » *Ibid.*, p. 54.

³⁶ *Ibid.* p. 55. Suivant l'approche sociologique d'inspiration bourdieusienne qui est la sienne, Viala semble n'accorder au répertoire mécénique du don qu'une valeur idéologique, affirmant par exemple que dans la « logique de la reconnaissance » propre au mécénat, « le caractère utilitaire de l'échange se trouve occulté ». Au contraire d'observer là un phénomène d'*occultation*, une illusion masquant à elle-même la stratégie intéressée des acteurs du champ, inscrire le mécénat dans le registre anthropologique du don réclame de penser *ensemble* reconnaissance symbolique et gratification pécuniaire, comme participant d'un mode d'échange non marchand, ce à quoi invitent Zemon Davis et Merlin-Kajman dans leurs travaux respectifs.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Christian Jouhaud et Hélène Merlin-Kajman, « Mécènes, patrons et clients. Les médiations textuelles comme pratiques clientélares au XVII^e siècle », *Terrain* [En ligne], 21 octobre 1993, mis en ligne le 15 juin 2007, NP, consulté le 19 octobre 2016, <http://terrain.revues.org/3070>, § 8.

certes pas encore « l'autonomie sociale de l'écrivain, [mais] repose peut-être sur une figure imaginaire d'écrivain autonome quoique *lié*, ou *obligé* », participant par là au long processus menant à « l'autonomie socio-économique des hommes de lettres³⁹ », en ces temps de formation d'un premier champ littéraire⁴⁰. Comme le souligne ailleurs⁴¹ Merlin-Kajman, cette circulation de la reconnaissance, et l'autonomisation relative de l'écrivain à laquelle elle contribue, sont tributaires d'une confrontation à la fois nécessaire et périlleuse avec le *public* : entité anonyme, rétive à la logique interpersonnelle du don réciproque, ce « troisième terme⁴² » en jeu dans la relation mécénique témoigne des chevauchements et des interactions entre mode du don et mode de la vente, en même temps qu'il interroge aussi le type de lien et de mise en partage que l'auteur met en œuvre à son endroit.

Comment les prospectus et leurs promesses s'inscrivent-ils dans cet ordre du don et de la reconnaissance caractéristiques des pratiques dédicatoires ? Que disent-ils de cette condition mêlée de l'écrivain, « autonome quoique *lié*, ou *obligé* », évoquée par Merlin-Kajman et Jouhaud ? Comment s'articulent-ils au mode de la vente et à la mise en partage publique du livre dont la dédicace est tributaire ? On a vu plus haut que Furetière, dans son *Roman bourgeois*, dénonce dans ces promesses un comble d'obséquiosité envers le grand, au motif que leur objet consiste généralement en un monument d'éloge que l'auteur promet d'élever en l'honneur de son protecteur. Au-delà pourtant de son objet – bien loin d'avoir toujours trait à la personne du mécène –, le prospectus véhicule un discours foncièrement *volontariste*, propre à souligner la part de liberté et d'initiative que Mauss et ses continuateurs ont reconnu dans le don en dépit de la dimension instituée et du circuit d'obligations dont il procède. Ainsi le sociologue Alain Caillé observe-t-il que « même socialement imposé le don ne peut prendre sens que dans un certain éther de spontanéité. Il faut donner et rendre. Sans doute. Mais quand ? et quel montant ? à qui au juste ? avec quels gestes et quelles intonations ? dans quel esprit⁴³ ? » Topique sans être contraint ou programmé, ajoutant au don de l'œuvre en présence la promesse d'un don à venir, le prospectus semble bien contribuer à nimer la dédicace de cet *éther de spontanéité* qu'exige le don.

³⁹ *Ibid.* Alain Viala montre pareillement que le mécénat cultive une « contradiction entre l'autonomie accrue de l'écrivain (sa légitimation) et l'hétéronomie que sa situation impose (sa dépendance) », contradiction à laquelle contribue également un autre type d'institution, les académies, ainsi que l'émergence progressive et difficile du droit des auteurs, et la formation d'un public extérieur à la cour. *Naissance de l'écrivain, op. cit.* p. 84 et *passim*.

⁴⁰ Selon Viala, ce « premier champ littéraire » peut être daté par la fondation de l'Académie française en 1635, voir *Naissance de l'écrivain, op. cit.*, p. 15.

⁴¹ Hélène Merlin-Kajman, « Le texte comme don public », art. cit.

⁴² *Ibid.*, p. 50.

⁴³ Alain Caillé, *Anthropologie du don. Le Tiers paradigme*, Paris, La Découverte, 2007 [Desclée de Brouwer, 2000], p. 53.

Dans le même mouvement, ce *présent* différé, cette parole *donnée* a vocation d'inscrire la relation mécénique dans un temps prospectif, mettant au jour la cyclicité du don sur laquelle celle-ci repose, quitte à en révéler voire à en accuser les failles : non seulement parce que la promesse peut toujours « accoucher d'une souris », mais aussi parce l'invocation du don prochain suppose d'une manière ou d'une autre que soit déjà accepté et rendu le don en présence. Lieu commun de la dédicace, le prospectus en exacerbe ainsi la logique, jusqu'à la renverser : en inaugurant prospectivement un nouveau cycle du don, il produit une espèce d'anachronisme qui prend de court et met au défi la libéralité du mécène. De façon plus ou moins explicite, timide ou téméraire et prenant le public à témoin, la promesse se fait alors l'autre nom d'une demande de reconnaissance et de gratification, en bref de crédit adressée au grand.

**« Attendant quelque sacrifice plus grand, que je luy dresse pour l'advenir »
(Boaistuau)**

Enjeux d'un topos

Dans le droit fil de la veine épideictique caractéristique du genre, l'épître dédicatoire du premier ouvrage publié par Pierre Boaistuau (1517-1566), *L'Histoire de Chelidonius Tigurinus* (1556), se termine sur ces mots qui font suite à l'éloge des vertus et faits d'armes du dédicataire, « François de Cleves, Duc de Nivernois » :

[...] la Republique Françoise peult dire à bon droict de vous ce que les anciens Romains disoient d'un fameux & vaillant capitaine en vous seul estre les forces Hercules [sic], l'audace d'Hector, la generosité d'Alexandre, l'esprit de Pyrrhus, la diligence de Scipion : & sagesse de Nestor, lesquelles choses si je vouloys poursuyvre par le menu, selon l'exigence de leurs merites, il me faudroit descrire une bien ample chronicque de voz faitz glorieux & vertuz heroiques, encore suys ie assuré que le sujet surpasseroit le disant, mais cognoissant tel fardeau trop pesant pour mes foiblettes espaulles, je laisserai ceste charge aux plus parfaiz orateurs de nostre temps, qui ne souffriont [sic] point un jour qu'elles demeurent ensevelies & esteintes es tenebres d'oubliance non plus qu'ilz ont fait celles de voz ayeulx, desquelz les annales sont si pleines que maulgré le temps & sa puissance ilz seront celebrées & quasi immortalisez de siecle en siecle. Pour mon regard monseigneur il me suffira pour le present si je vous offre, consacre, & dedie, le present traité, premier eschantillon, de mes labeurs, esperant vous offrir en bref l'origine de noblesse, qui est de mon invention, que je traicteray en autre langue à la lecture desquelz si je congnois que prenez tant soit peu de plaisir, vous serez cause que pour le reste de ma vie je ne demeureray

oisif : mais je mettray peine de faire fructifier le talent qu'il a pleu à nostre Seigneur [sic] me donner⁴⁴.

Au début de ce passage, on voit que la rhétorique de l'hyperbole et de l'amplification à laquelle obéit l'éloge semble engendrer d'elle-même, comme par sa propre force d'inertie, ce projet d'une œuvre à venir consacrée à la gloire du mécène. Car la dédicace peut certes nommer ou évoquer les « faictz glorieux & vertuz heroiques » du Grand, mais elle ne saurait à elle seule les faire sortir des « tenebres d'oubliance », entreprise qui exigerait « une bien ample chronicque ». À considérer ainsi la tension structurelle entre l'espace restreint (et liminaire) dont elle dispose et l'ampleur (et la dignité) alléguée de son objet, tout se passe comme si l'épître dédicatoire était toujours une espèce de prospectus en puissance. Cet élan, cependant, est ici réprimé par Boaistuau, qui ne sacrifie pas au topos incriminé par Furetière dans son *Roman bourgeois*. Avançant le prétexte lui aussi topique de sa propre incompetence, de ses « foiblettes espaulles » (on reconnaît l'*excusatio propter infirmitatem*), l'auteur laisse à d'autres le soin d'un tel *monument* capable d'inscrire dans l'éternité la renommée du Grand. À cet hétéro-prospectus (pour reprendre la terminologie proposée au chapitre précédent), Boaistuau substitue donc ce coup d'essai offert au Duc, et lui promet pour bientôt un ouvrage sur « l'origine de noblesse » : un projet chasse l'autre.

Face à pareil prospectus liminaire, il est toujours possible de voir là un lieu rhétorique inconsistant, tentation augmentée par le fait que l'œuvre en question ne verra pas le jour, et que son projet ne sera plus même mentionné dans la réédition du *Chelidonius* de 1559. Doutant du sérieux d'un projet de traduction de *La Cité de Dieu* augustinienne avancé par Boaistuau dans l'épître au lecteur du *Théâtre du monde* (1558), Michel Simonin affirme en ce sens que « l'annonce au seuil d'un ouvrage quelconque, d'un *gravior labor* entrepris ou projeté, appartient trop à la topique de l'appareil liminaire pour que nous devions lui accorder un crédit exagéré⁴⁵. » De fait, Boaistuau est particulièrement rompu à ce genre d'annonces qui émaillent la plupart de ses dédicaces et avis au lecteur, et se disent souvent en des termes ou des formules similaires. Ainsi lit-on en 1558 dans l'épître dédicatoire des *Amans fortunez* à Marguerite de Bourbon :

Vous prendrez doncq'en gré, ma dame, s'il vous plaist, ceste petite offerte pour eternel tesmoignage de mon obeissance & treshumble devotion envers vostre grandeur, *attendant quelque sacrifice plus grand, que je luy dresse pour l'advenir*⁴⁶.

... et la même année dans la dédicace du *Théâtre du monde* adressée à James Beaton :

⁴⁴ L'*Histoire de Chelidonius Tigurinus, sur l'institution des princes Chrestiens & origine des Royaumes, Traduyt de latin en François, par Pierre Bonaistuau, natif de Bretagne des parties de Nantes, Avec un traité de paix & de guerre, & un autre de l'excellence & dignité de mariage*, Paris, Vincent Sertenas, 1556, f. vi v^o-vii r^o.

⁴⁵ Michel Simonin, « Introduction », dans Pierre Boaistuau, *Le Théâtre du monde* [Paris, Vincent Sertenas, 1558], édition critique par M. Simonin, Genève, Droz, « Textes littéraires français », 1981, p. 12.

⁴⁶ *Histoires des amans fortunez*, Paris, Gilles Gilles, 1558, f. iii v^o (je souligne).

[V]ostre grandeur se contentera [du présent ouvrage], s'il luy plaist, *attendant quelque autre œuvre mieux élaboré & poly*, que je traicteray aydant Dieu, en autre langue, & qui de bref, sortira en lumiere souz la protection & faveur de vos divines vertuz⁴⁷.

... et l'année suivante dans le liminaire des *Histoires tragiques*, pour Mathieu de Mauny :

[...] vous suppliant humblement le recevoir, comme courrier honteux, & fidele tesmoing de *quelque chose de plus grand que je vous dresse pour l'advenir* [...]⁴⁸.

À considérer ces différents exemples, il semble bien que l'annonce prospective – de caractère qui plus est indéterminé dans le cas des *Amans fortunes* et des *Histoires tragiques* –, tienne à la fois de la formule de congé et d'une forme d'*excusatio*, visant à susciter la bienveillance à l'égard de l'œuvre en présence. Au traditionnel « je n'ai pu faire *que ceci* », s'ajoute alors un « je ferai mieux, plus grand dans l'avenir ». Pour autant, relever le caractère topique de ces énoncés n'implique en rien de les réputer creux ou relevant de l'abus pragmatique, et de leur refuser à ce titre le crédit qu'ils demandent : non seulement parce qu'il arrive que Boaistuau – comme les autres auteurs dans son cas –, tienne ses promesses, mais surtout parce que là n'est pas le seul ni même le principal enjeu de cette *attente* que l'épître tâche d'éveiller chez le mécène, et chez le lecteur à travers lui. Quel que soit l'avenir de leur objet, quelle que soit leur valeur rhétorique d'*excuse* liminaire, ces promesses publiques s'inscrivent dans une dynamique du *don cérémoniel réciproque*⁴⁹ et engageant à cet égard, pour le dire dans les mots de Merlin-Kakjman, « le lien social lui-même, son maintien, c'est-à-dire sa relance⁵⁰ ».

Une histoire de dons

Revenons à la dédicace de *L'Histoire de Chelidonius*, qui s'ouvre sur le récit de la genèse de l'ouvrage et place d'emblée celle-ci sous le signe du don. Venu à Paris afin de « mettre la dernière main à [s]es études⁵¹ » et d'améliorer sa connaissance du grec, Boaistuau voit ses projets avortés par la maladie, tant il est vrai que « les hommes, incertains de leurs conditions futures, proposent

⁴⁷ *Le Théâtre du monde*, *op. cit.*, p. 43 (je souligne).

⁴⁸ *Histoires tragiques extraites des œuvres italiennes de Bandel et mises en nostre langue Française par Pierre Boaistuau, surnommé Launay, natif de Bretagne* [Paris, Vincent Sertenas, 1559], édition critique par Richard A. Carr, Paris, Honoré Champion, « Société des textes français modernes », 1977, p. 5 (je souligne).

⁴⁹ Sur cette question, voir Marcel Hénaff, *Le Prix de la vérité*, *op. cit.* : « L'énigme du don réciproque cérémoniel », p. 145-207. Hénaff adopte la définition suivante, qu'il emprunte à Bronislaw Malinowski : « Je qualifie un acte de cérémoniel quand il est premièrement public ; deuxièmement accompli en respectant des formalités bien définies ; troisièmement quand il a une portée sociologique, religieuse ou magique, et implique des obligations », *Les Argonautes du Pacifique occidental* [1922], trad. ang. André et Simonne Devyver, Paris, Gallimard, 1989, p. 154, cité par Hénaff p. 178.

⁵⁰ Hélène Merlin-Kajman, « Le texte comme don public », *art. cit.*, p. 51.

⁵¹ Épître dédicatoire de *L'Histoire de Chelidonius*, *op. cit.*, f. ii v^o.

& bastissent des choses en leurs entendemens, lesquelles le Seigneur Dieu par son conseil admirable, retranche & reforme au paraprès, comme il cognoist leur expedient & profitable [...]»⁵². Ainsi introduite dans le récit par le biais d'une maxime générale, la providence divine intervient ensuite par le truchement du Seigneur du Parc, désigné comme l'un des écuyers du dédicataire :

Mais comme nostre Dieu au mylieu de noz tribulations nous envoie tousjours quelque refrigerere [« rafraichissement »], Je receu en semblable tant de faveur du ciel, pour contrepoix de mes autres miseres, que le Seigneur du Parc l'un de vos Escuyers me vint de sa grace visiter : lequel après avoir usé en mon endroit d'une vraye humanité paternelle, voyant que ma maladie estoit plus longue que perilleuse, ne vouloit souffrir mesmes estant en ces alteres, que je demeurasse inutile & oysif : mais tout ainsi qu'il est nay à toute vertu & labeur, ayant trouvé occasion oportune de m'empescher, il me fit present d'un livre latin intitulé, l'institution des Princes Chrétiens : avec charge expresse de le traduire en nostre langue, & quasi l'adopter en nostre famille françoise : en laquelle (ainsi qu'il disoit) il n'auroit moins de grace qu'en celle de son auteur⁵³.

Alors que toutes les « conceptions & entreprises » de l'auteur s'étaient trouvées « renversées et estinctes » par sa mauvaise santé, le voici donc réengagé dans le temps opératoire du projet. Ange de la providence, substitut paternel, le Seigneur du Parc ne fait pas tant aumône à Boaistuau qu'il ne lui confie un travail, adapté à sa maladie « plus longue que perilleuse » et destiné à l'*empêcher* – autrement dit à l'« occuper » – pour qu'il ne reste pas « inutile & oysif » et participe à sa mesure à l'illustration des lettres françaises.

Ce texte fait donc le récit d'une commande mécénique. Celle-ci, d'une part, a ceci de remarquable qu'elle intervient en *réaction* au désœuvrement de Boaistuau : signifiant que l'ouvrage a été inspiré par son commanditaire, elle dit aussi que ce dernier a agi, non par pure initiative, mais en considération de la situation de l'auteur et de ses talents, en sorte que le lien, d'une certaine façon, préexiste à cette commande qui s'avère irréductible, dès lors, à une demande de service intéressée. D'autre part, il faut souligner que la commande se présente ici sous l'aspect d'un *don de livre*. Avant de donner « charge expresse » à Boaistuau de cette traduction, l'écuyer lui « f[a]it present » du livre en question, au point qu'on peut bien dire, à proprement parler, qu'il lui *donne* du travail. En mentionnant ce premier don informel dans sa dédicace à Clèves, l'auteur de *Chelidonius* le publie, ce qui est une manière de le rendre, d'exprimer sa reconnaissance à l'écuyer et indirectement au Duc lui-même. Par là, le don du livre en présence, cette traduction que Boaistuau « offre, consacre, & dedie » à Clèves, se présente déjà comme une espèce de contre-don, un retour différé, augmenté et pour ainsi dire *redirigé* ou *détourné* de l'ouvrage offert par l'écuyer. Quoique de façon indirecte, par écuyer interposé, ce récit contribue encore à justifier le

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*, f. ii v^o-iii r^o.

choix de son mécène par Boaistuau, il permet de réduire l'arbitraire de la relation mise en scène dans la dédicace en installant celle-ci dans le mouvement spiralé du don⁵⁴.

Une telle mémoire et reconnaissance du don, on l'a vu, trouve son pendant prospectif dans le projet qui clôt la dédicace. Si l'écuyer a donné à Boaistuau l'occasion de produire son coup d'essai et de rendre utile le temps de sa convalescence, il appartient au Duc lui-même, par le « plaisir » qu'il manifesterà à la lecture de l'ouvrage en présence et de celui en préparation, de sceller l'engagement littéraire de l'auteur : « vous serez cause que pour le reste de ma vie je ne demeureray oisif : mais je mettray peine de faire fructifier le talent qu'il a pleu à nostre Seigneur [sic] me donner⁵⁵. » De façon quelque peu étonnante, sinon hétérodoxe, l'auteur conditionne son respect de l'injonction biblique à *faire fructifier son talent*⁵⁶ à la reconnaissance mécénique. C'est que pour être identifié comme tel, mis à profit et rendu par l'écriture et la publication, le don divin dont Boaistuau est dépositaire doit être reconnu, confirmé et désiré par le Grand. Sur le fond d'un avenir incertain, menaçant d'effondrement ou d'inadvenue ces choses que « proposent & bastissent [les hommes] en leur entendemens⁵⁷ », le prospectus dédicatoire suspend ainsi l'avenir de l'œuvre à la reconnaissance mécénique. Comme l'anecdote de la commande passée par l'écuyer, cette anticipation subordonne la production de l'œuvre à l'existence d'un lien social, dont cette promesse, pour conventionnelle que soit sa forme et révocable son objet⁵⁸, esquisse la relance.

⁵⁴ Boaistuau affirme en effet « que toutes raisons se presentent, & semblent quasi combattre à ce qu'il [...] soit dedié » au Duc (f. v). Si le récit de genèse qui précède fait à l'évidence partie de ces raisons, l'auteur invoque ici l'homologie entre le miroir du prince idéal qui constitue le sujet de son livre, et la personne même du Duc, parée de toutes les vertus.

⁵⁵ *L'Histoire de Chelidonius Tigurinus*, *op. cit.*, f. vii.

⁵⁶ Voir la « parabole des talents » dans les évangiles de Mathieu 25, 14-30 et de Luc 19, 12-27.

⁵⁷ *L'Histoire de Chelidonius Tigurinus*, *op. cit.*, f. ii v^o.

⁵⁸ En 1559, on trouve une formulation semblable dans la dédicace des *Histoires tragiques* à Mathieu de Mauny, Boaistuau promettant d'offrir à l'avenir « quelque chose de plus grand », « en recognoissance de la premiere courtoisie » reçue du Grand, « en la consommation de laquelle consiste & repose du tout le cours ardent, ou la discontinuation de [s]es estudes », *op. cit.*, p. 5. Si elle en trahit le caractère conventionnel, la réitération d'un tel geste ne doit pas conduire à sous-estimer sa valeur symbolique et son rôle pragmatique. Il en va de même de la multiplication des dédicataires au fil des œuvres publiées et des rééditions, particulièrement sensible chez Boaistuau. Une telle versatilité se prête bien sûr à une analyse sociologique en termes de trajectoire et de stratégie auctoriales. Ainsi exemplairement de l'aventure de Boaistuau outre-manche : la dédicace du *Théâtre du monde* à James Beaton, celle du *Bref discours* à ses neveux préludent en effet au voyage entrepris en 1560 auprès de la nouvelle reine Élisabeth d'Angleterre. En prévision de ce séjour, l'auteur avait tâché de faire parvenir à celle-ci un tirage spécial des *Histoires tragiques*. Dans la dédicace rédigée à son endroit depuis Paris le 20 octobre 1559, l'auteur promet « quelque œuvre de plus grand poix, lequel je vous porteray moy mesme (Dieu aydant) cest esté prochain » (voir pour cette référence l'introduction par Stephen Bamforth à l'édition critique des *Histoires prodigieuses* [Paris, Vincent Sertenas, 1561] texte établi par Stephen Bamforth et annoté par Jean Céard, Paris, Genève, Droz, 2010, « Textes littéraires français », p. 31-32). L'ouvrage n'est vraisemblablement pas parvenu jusqu'à sa destinataire, mais la promesse n'était pas vaine, puisqu'en effet, en 1560, Boaistuau a pu remettre en main propre à la reine un manuscrit dédicacé des *Histoires prodigieuses* ainsi qu'une version remaniée de *Chelidonius*, renommé pour l'occasion *Institution du Royaume chrestien* et présenté comme un nouvel ouvrage.

Loin de se produire dans un huis clos entre l'auteur et son mécène, un tel phénomène exige la médiation du public, dont Merlin-Kajman a montré à quel point le rôle à l'égard de la dédicace est à la fois structurant et perturbateur. Car, nécessaire à la circulation de la gloire entre le mécène et l'auteur, le public n'en risque pas moins de « perturber les règles de l'échange cérémoniel réciproque⁵⁹ » :

Publier un texte, c'est donc, ici, d'abord le donner sous forme cérémonielle à un dédicataire particulièrement honoré de la sorte, mais c'est aussi le donner en « divertissement » à des amis qui ne sont pas particulièrement distingués par ce don, et c'est encore le risquer auprès de la masse obscure et indifférenciée de lecteurs qui peuvent mal le recevoir – l'*avilir*⁶⁰.

Si l'exposition du livre sous le regard du public est à la fois susceptible de confirmer ou de corrompre la valeur du don adressé par l'auteur au mécène, les épîtres dédicatoires d'Ancien Régime tendent réciproquement à présenter ce dernier comme une espèce de médiateur et de garant permettant d'affronter l'épreuve de la publication. « Grâce à la dédicace, note la critique, les lecteurs ne sont pas pris seulement dans un échange marchand : ils se trouvent reliés à l'auteur et au dédicataire, pris dans le miroir d'un premier lien, d'un premier don⁶¹ ». De ceci, Boaistuau témoigne en chacune de ses épîtres, introduisant par exemple en ces mots le choix du dédicataire de son *Chelidonius* : « il ne me reste plus pour le parfait accomplissement de mon livre qu'un saufconduyt qui luy serve de protecteur & guyde pour le rendre plus asseuré à esprouver les divers jugemens de tant d'excellents & divins espritz que la France nourrist⁶². » Dans l'espace du livre, une telle protection s'éprouve dès l'avis au lecteur qui, suivant l'usage, succède à la dédicace. C'est ainsi comme dépositaire en puissance du crédit accordé par le mécène que l'auteur peut d'autant mieux quérir celui des lecteurs, articulant ce faisant deux modes de partages du livre :

De dédicace en dédicace, on observe donc les efforts de Boaistuau pour obtenir la faveur des Grands et profiter des gratifications d'une reine anglaise francophone. Il n'en demeure pas moins que ces dédicaces et prospectus s'inscrivent dans le même temps dans le régime du don réciproque et des liens qu'il institue. Liens qui ne perdent pas en valeur d'être multipliés : non seulement parce que la versatilité en cause est également imputable aux mécènes et au caractère aléatoire de leurs gratifications, mais aussi parce le don réciproque, visant comme le dit Zemon Davis la « circulation des bienfaits » (*Essai sur le don dans la France du XVI^e siècle*, *op. cit.*, p. 26), est lui-même étranger à une logique de l'exclusivité. Sur le séjour écossais et anglais de Boaistuau, voir, outre l'édition citée des *Histoires prodigienses*, Michel Simonin, « Notes sur Pierre Boaistuau », *Bibliothèque d'humanisme et de Renaissance*, t. XXXVIII, n° 2, 1976, p. 329-332.

⁵⁹ Hélène Merlin-Kajman, « Le texte comme don public », art. cit., p. 54.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 55. L'analyse de la critique se porte tout particulièrement sur les épîtres dédicatoires et avis au lecteur de Pierre Corneille, affirmant par exemple dans l'avis de *Mélite* : Je sais bien que l'impression d'une pièce en affaiblit la réputation, la publier, c'est l'avilir. » Voir *Œuvres complètes*, éditées par Georges Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la pléiade », 1980, t. I, p. 4.

⁶¹ Hélène Merlin-Kajman, *L'Animal ensorcelé. Traumatismes, littérature, transitionnalité*, Paris, Ithaque, « Theoria incognita », 2016, p. 345.

⁶² Pierre Boaistuau, *Histoire de Chelidonius*, *op. cit.*, f. iv, v°.

l'un fondé sur le don réciproque et l'inégalité de statut entre l'auteur et le Grand, l'autre fondé sur un rapport à la fois plus égalitaire et plus distant (car impersonnel) à la figure du lecteur. Ces choses étant bien connues, je me contenterai ici d'interroger la manière dont le prospectus s'inscrit dans cette double mise en partage du livre.

Le cas du *Théâtre du monde* (1558) est à cet égard emblématique, car Boaistuau s'adonne au discours de projet tant dans l'épître dédicatoire que dans l'avis au lecteur, suivant des visées à la fois divergentes et complémentaires. À la fin de sa dédicace à James Beaton (archevêque de Glasgow et ambassadeur d'Écosse à Paris), l'auteur recourt à la forme du projet pour justifier aux yeux de son mécène un ouvrage tout entier consacré à la *miseria hominis*, à l'« infinité de calamitez & miseres, desquelles [l'homme] est enveloppé depuis sa naissance jusques au tombeau⁶³ » :

Encore qu'il faut que je confesse (comme la verité est) que qui voudroit avoir esgard à la consommation de voz vertus, integrité de vie, sincerité de mœurs, à la cognoissance de toutes disciplines, tant divines que humaines, aux rigoureux assaux de fortune, laquelle vous avez vaincu & domptee, aux merites, tant de vostre republique d'Escosse que de la nostre Françoisse : la memoire desquels est si grande, qu'elle a penetre par toute l'Europe : il seroit trop plus decent & convenable de vous honorer d'un Theatre de triomphe & d'honneur, enrichy de toutes les couronnes, & ornemens, desquels les anciens Romains avoyent accoustumé de celebrer & eterniser la memoire de ceux qui avoyent fait service à leur patrie : que vous presenter un Theatre de miseres, tel qu'est le tiltre du mien. Du quel vostre grandeur se contentera, s'il luy plaist, attendant quelque autre œuvre mieux elaboré & poly, que je traicteray aydant Dieu, en autre langue, & qui de bref, sortira en lumiere souz la protection & faveur de vos divines vertuz⁶⁴.

Comme on le voit, le prospectus permet à l'auteur du *Théâtre du monde* de prévenir un risque émanant de la matière même traitée par le livre, pouvant paraître indécente ou inappropriée à l'égard du Grand. Préservant le lien mécénique, l'œuvre à venir ménage ici sa place à l'œuvre présente. Il est difficile de déterminer si le projet d'un « Theatre de triomphe » énoncé au conditionnel coïncide avec cet ouvrage « mieux elaboré & poly » annoncé ensuite, et si ces derniers coïncident à leur tour avec le *Bref discours de l'excellence et dignité de l'homme*, publié cette même année 1558⁶⁵. S'il paraît d'abord en français et non « en autre langue », ce dernier ouvrage, cette fois dévolu à la *dignitas hominis*, propose en effet un pendant positif au premier tableau de la misère humaine. Boaistuau y affirme avoir alors « conduit [s]on desseing à son dernier poinct⁶⁶ »,

⁶³ *Id.*, *Le Théâtre du monde*, *op. cit.*, p. 42.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 43.

⁶⁵ Pour reprendre le vocabulaire de Robert Martin mobilisé au chapitre précédent, le premier projet, présenté au conditionnel, relève d'un *monde potentiel* dont rien n'est dit de l'actualisation éventuelle, tandis que le second projet, énoncé au futur, s'inscrit dans le *monde des attentes*. Cette différence de modalisation ne me semble pas pour autant interdire que ces deux projets soient coréférents, ambiguïté qui pourrait bien être délibérée, puisqu'elle permet d'opérer une sorte de fondu enchaîné entre l'hypothèse d'un « Theatre de triomphe & d'honneur » portant sur la *personne* du dédicataire et la portée générale du *Bref Discours* bientôt publié.

⁶⁶ *Id.*, dédicace du *Bref discours de l'excellence et dignité de l'homme* [Paris, Vincent Sertenas, 1558], édition critique par Michel Simonin, Genève, Droz, « Textes littéraires français », 1982, p. 36.

ce qui confirme rétrospectivement la disposition en diptyque des deux livres, d'ailleurs bientôt réunis en un seul volume dans les éditions suivantes.

Mais alors que l'on pouvait s'attendre à ce que l'adresse au lecteur confirme le projet évoqué dans la dédicace pour en clarifier éventuellement les ambiguïtés et en préciser les contours (ce que l'on observe en d'autres lieux), Boaistuau allègue d'emblée un autre ouvrage en préparation, tout différent, dont la genèse du *Théâtre* serait elle-même tributaire :

Amy lecteur, soudain apres que te feis l'offre de la traduction de l'histoire de Chelidonius, & de quelques autres traictez de mon invention, estant adverty avec quel tesmoignage de benevolence tu les avois receuz, desirant te gratifier en plus grande chose, je fus lors espoinçonné par je ne sçay quel aguillon de vertu, à voler plus haut, & projecter quelque œuvre de plus grand poix & labeur. Et après une infinité de divers desseings, il ne se presenta chose (ce me semble) plus digne d'une republique Chrestienne, que ce chef d'œuvre de Saint Augustin en sa cité de Dieu, ou il a dressé un si furieux combat contre les Ethniques, que de leurs propres armes il les a rembarrez & vaincuz. A raison dequoy j'ay bien osé commettre ce present fardeau à mes foibles espauls, esperant avec la grace du Seigneur le produire & quasi enfanter en lumiere en nostre vulgaire, avec telle facilité, qu'il servira de bouclier contre les incursions d'une infinité de sectes qui pullulent & glissent aujourd'huy par le monde. Or maintenant je te laisse juger combien il m'a fallu fueilleter, & quasi espuiser d'auteurs Grecz et latins, pour conduire mon entreprise à son effect désiré, la lecture desquels n'a point été oisive, ou frivole. Car outre qu'ils m'ont grandement soulagé pour esclaircir les conceptions de mon auteur (qui est fort intriqué & obscur de luy mesme) j'en ay encore tiré un autre fruit, & profit particulier : car de tous leurs meilleurs traicts & sentences, j'ay basti & conceu ce Theatre du monde, duquel maintenant te fais present, t'assurant (à fin que je ne fraude aucun de sa gloire) que je n'ay pardonné à auteur quelconque, sacré ou prophane, grec, latin, ou vulgaire, duquel je n'aye tiré cuisse ou aesle, pour plus entier aornement & decoration de mon œuvre. De sorte que si tu luy veux imposer le nom de Rapsodie ou Recueil de diverses auctoritez, tu ne luy feras point d'injure⁶⁷.

Si le premier prospectus dédicatoire justifiait le *sujet* de l'œuvre en présence en lui donnant une suite, un pendant, c'est à présent la *forme* compilée du *Théâtre* que justifie ici l'auteur, en la désignant comme un assemblage fait à partir des chutes d'un *gravior labor*⁶⁸ encore sur le métier. Ainsi le *Théâtre* apparaît-il maintenant, dans son allure de « rapsodie », comme la mise à profit et le remaniement d'un travail de documentation entrepris pour un projet d'importance supérieure. Dans ces lignes, Boaistuau dit quelque chose de la méthode d'invention et de disposition qu'il a observée dans son livre, il met en scène la richesse et la variété de ses sources, mais il s'inscrit aussi, ce faisant, dans un certain rapport de don et de promesse avec le public, rapport qui ne se laisse pas rabattre sur la relation mécénique, et semble même ici, en quelque manière, prévaloir sur elle⁶⁹.

⁶⁷ *Id.*, envoi au lecteur, *Le Théâtre du monde*, *op. cit.*, p. 46-47.

⁶⁸ Suivant l'expression de Michel Simonin déjà rencontrée plus haut, dans l'introduction au *Théâtre du monde*, *op. cit.*, p. 12.

⁶⁹ Dans son édition critique, Michel Simonin porte le soupçon sur l'existence même de ce projet augustiniens, et montre que la genèse du *Théâtre* s'inscrit avant tout dans le sillage de *L'histoire de Chelidonius*. Sans compter que le projet de traduction est réitéré dans l'avis au lecteur des *Histoires prodigieuses*, l'analyse du critique ne me semble pas contradictoire avec le fonctionnement symbolique et pragmatique de l'avis

À la différence de ce que nous avons vu dans le cas de *Chelidonium*, la genèse du projet augustinien n'engage pas le rapport au mécène mais se situe tout entière du côté du public : c'est parce qu'à « l'offre » de son premier ouvrage a répondu un « témoignage de benevolence » de la part du public que l'auteur a désiré le « gratifier en plus grande chose », en sorte que l'avenir de l'œuvre paraît ici conditionné à son accueil public, comme il l'est ailleurs au crédit accordé par le mécène. Merlin-Kajman a néanmoins souligné ce qui distinguait un tel don *au public* de la logique individuée gouvernant la dédicace mécénique. En effet, bien qu'il soit ici personnifié et interpellé par la formule topique de l'« [a]my lecteur », le public ne saurait être véritablement *obligé* par le don qui lui est fait, en dépit du cycle de réciprocités allégué dans le passage. À considérer le public comme cette entité informe capable, par les jugements portés en son sein, d'avilir (ou de consacrer) la réputation d'un livre et de son auteur, l'ouvrage fait alors moins l'objet d'un don que d'un *abandon*, mot parfois utilisé par les auteurs d'Ancien Régime pour qualifier la publication imprimée⁷⁰. Mais cet abandon peut encore prendre la forme d'un don plénier, car le *public*, « mot à sens contraire⁷¹ », est aussi « cette instance supérieure qui unit les individus par référence à un premier don, une première “société”, celle des premiers hommes avec Dieu⁷² » :

Le geste [du don, alors,] doit se comprendre dans l'horizon du *zèle*, c'est-à-dire dans l'horizon de la nécessaire consécration du particulier au public, défini sur le double modèle organiciste de la *respublica christiana* et de la Cité antique, synthèse encouragée par la redécouverte enthousiaste de la rhétorique par les humanistes : *donner au public*, c'est participer avec honneur au bien public. Ce n'est pas chercher à en retirer de la gloire, assimilée à la vanité et à l'amour-propre dans une perspective étroitement chrétienne⁷³.

On retrouve dans l'avis au lecteur du *Théâtre du monde* cet horizon du zèle, horizon qui tend à placer la traduction augustinienne à venir du côté des *sacra*, autrement dit de ces choses « inaliénables et inaliénées » dont parle Godelier, visant le bien public comme une *cause* (à servir)

que je décris ici, c'est surtout le signe de ce que le style (ou la posture) de genèse et la genèse elle-même ne se recouvrent pas tout à fait, mais s'excèdent pour ainsi dire mutuellement. Voir Michel Simonin, *Théâtre du monde*, *op. cit.*, p. 11 *sq.*

⁷⁰ Hélène Merlin-Kajman analyse ce terme à partir d'une épître dédicatoire de Jean Regnault de Segrais. Selon la critique, « [l]e “public” visé par l'abandon comprend des individus que l'objet ne relie pas et cet objet devient un déchet que plus rien ne protège : ainsi des enfants abandonnés, ou « exposés au public », métaphore parfois mobilisée pour nommer la publication littéraire », voir « Le texte comme don public », *art. cit.*, p. 57.

⁷¹ *Ead.*, *L'Animal ensorcelé*, *op. cit.*, p. 348.

⁷² *Ead.*, « Le texte comme don public », *art. cit.*, p. 58.

⁷³ *Ibid.* L'auteure rappelle dans son récent ouvrage que le terme de *public*, à l'Âge classique, ne désigne pas encore « l'ensemble des destinataires-consommateurs du livre (ou du spectacle théâtral), ne signifie rien d'immédiatement *social*. » Il renvoie d'abord au paradigme de la *respublica* latine et de la *respublica christiana*, et désigne en ce sens la communauté supérieure des fidèles ou du peuple, ainsi que son représentant, la personne du roi. Mais, de même que le roi a deux corps (comme l'ont mis en lumière les analyses classiques d'Ernst Kantorowicz), l'un immortel, lié à sa fonction, l'autre mortel, en tant qu'individu particulier, « le peuple lui-même a en quelque sorte deux corps, comme le roi. Comme multitude d'individu ou *populace*, le peuple est sexuel, mortel, exposé, abandonné au sort, aux contagions et aux contaminations ; comme entité politique, il ne meurt jamais », *L'Animal ensorcelé*, *op. cit.*, p. 349.

mais aussi comme une *réserve*, qu'il s'agit d'augmenter, de conserver et de transmettre⁷⁴. Exemplifiant et promouvant, par son objet même – *La Cité de Dieu* – l'idée de « république Chrestienne » au fondement de la logique vertueuse du don public, le prospectus proposé par Boaistuau inscrit le don en présence dans la perspective de l'avenir : considéré en lui-même, en tant que texte isolé, le *Théâtre* est sans doute *abandonné* au public : en témoigne la vigueur des prolepses rhétoriques par lesquelles l'auteur prévient les critiques et incite son public à la clémence – signifiant par là non seulement qu'il n'a pas la maîtrise de ces réactions, mais aussi que l'inscription de celles-ci dans le circuit du don n'est pas d'emblée acquise. Il demeure que le projet dans l'élan duquel s'inscrit l'ouvrage rend celui-ci vecteur et garant de la perpétuation d'un lien exemplaire qui, *au-delà de ce livre*, attache l'auteur au service du public⁷⁵.

Comme on le voit dans le long passage que j'ai cité, la promesse de don adressée au public est l'occasion pour Boaistuau de placer l'écriture sous le signe de l'initiative, explicitement revendiquée, ailleurs dans l'avis, sous le nom d'une « liberté et rondeur d'écrire » consonnant avec la « campagne de liberté⁷⁶ » propre à l'époque. L'élan qui conduit Boaistuau, après le succès de *Chelidonius*, vers un projet « de plus grand poix & labeur » prend également sens sous ce jour : à défaut d'appeler un contre-don tangible – à la différence du don fait au mécène –, elle porte l'accent sur la puissance d'invention de l'auteur – capable d'imaginer une « infinité de divers desseings » –, sur la faculté délibératrice qui lui permet de discriminer entre ces derniers, et sur sa volonté, enfin, de ménager une progression dans son travail, incité qu'il est par « je ne sçay quel aiguillon de vertu » à « voler plus haut » d'œuvre en œuvre. Pareille mise en avant de l'exercice du choix est sans doute facilitée dans ce prospectus par l'absence de médiation entre auteur et public propre à l'énonciation des avis au lecteur, par le caractère anonyme et abstrait de la « vertu » inspiratrice. Mais sans compter que ce discours volontariste s'observe aussi dans les épîtres dédicatoires de l'auteur, il en va encore d'un effet produit par la juxtaposition des deux textes liminaires : si, d'un côté, l'initiative formulée *ici* s'autorise du « saufconduyt⁷⁷ » mécénique invoqué

⁷⁴ Suivant la distinction déjà mobilisée plus haut entre choses *aliénables aliénées* (les marchandises), *inaliénables aliénées* (les dons) et *inaliénables inaliénées* (les *sacra*), voir Maurice Godelier, *Au Fondement des sociétés humaines : ce que nous apprend l'anthropologie*, *op. cit.*, p. 99.

⁷⁵ Cette tension entre deux visages du public analysée par Merlin-Kajman est particulièrement sensible dans l'avis au lecteur du *Théâtre*. Bravant ceux qui ne pourront supporter sa manière, Boaistuau les exhorte plutôt à « bien reformer et conduire l'estat de leur vie ». Sans transition, le texte se termine néanmoins sur ces mots, qui rappellent l'entière dévotion de l'auteur au public : « Or reçoÿ doncques (Lecteur debonnaire) ce present traicté, lequel je t'ay voulu communiquer en deux langues, latine et françoise, pour te faire congnoistre que je ne veux à l'advenir laisser escouler une seule particule de ma vie, qui ne rapporte quelque profit au public », Pierre Boaistuau, *Le Théâtre du monde*, *op. cit.*, p. 49-50.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 49.

⁷⁷ *Id.*, *Histoire de Chelidonius*, *op. cit.*, f. iv, v^o.

là ; cette même initiative tend d'un autre à s'émanciper de la relation avec le Grand, car ce projet de traduction latine est absent de la première dédicace, dont on a vu qu'elle débouchait sur l'annonce d'un *autre* livre à venir, promis en latin.

En distribuant ses promesses entre l'épître et l'avis plutôt que de les répéter de part et d'autre (comme il le fait ailleurs au demeurant), Boaistuau introduit du jeu entre ces deux moments liminaires de l'œuvre, qui correspondent aussi à deux formes de don. Cet écart, les deux prospectus que je viens de commenter le révèlent ou l'accusent plus qu'ils ne le produisent, car il touche à cela même qui conditionne l'exercice du don : c'est *parce que* l'auteur ne se donne pas tout entier à son mécène non plus qu'à son public qu'il est précisément en situation de (se) donner. Qu'il en aille du Grand ou du public, la promesse de don produit ainsi du lien en même temps qu'elle met au jour une forme de liberté, une capacité d'initiative, mais aussi de réserve et d'ajournement sans laquelle il n'y aurait pas à proprement parler de don qui vaille. Parce qu'il trahit le souci de la relance du lien social, parce qu'il dramatise un geste délibératif reposant sur l'idée d'une prise possible de l'auteur sur l'avenir de son œuvre, le prospectus me semble réduire à l'épure cette situation mêlée de l'écrivain sous l'Ancien Régime évoquée par Merlin-Kajman et Jouhaud : « autonome quoique *lié*, ou *obligé*⁷⁸ » – *quoique*, ou pour mieux dire peut-être : *parce que*, à *proportion que*, si l'on veut bien placer cette obligation et ce lien dans le registre du don, qui fait dépendre leur valeur de leur caractère à la fois reconductible et révocable⁷⁹.

⁷⁸ Christian Jouhaud et Hélène Merlin-Kajman, « Mécènes, patrons et clients. Les médiations textuelles comme pratiques clientélares au XVII^e siècle », art. cit., NP, § 8.

⁷⁹ Le prospectus dont je suis parti le disait déjà à sa manière : dans l'épître dédicatoire de *L'Histoire de Chelidonius Tigurinus*, Boaistuau, tout en se recommandant de la protection de François de Clèves, met en scène son refus de dévouer toute sa plume à la louange de son mécène (laissant à d'autres le soin d'écrire sa chronique) et affirme son désir de passer de la commande et de la traduction d'autrui (*Chelidonius*) à une composition de son choix et de « son invention ». Ce mouvement d'initiative ne survivra pas comme tel, ce qui n'enlève rien à son efficace pragmatique et symbolique au moment de sa première formulation. Alors qu'en 1559 *Chelidonius* est réédité (toujours chez Vincent Sertenas à Paris), un dédicataire a remplacé l'autre (il s'agit désormais de Nicolas Breton, secrétaire du Cardinal de Lorraine), le projet de *L'Origine de noblesse* a disparu, tandis que la genèse du présent ouvrage fait désormais de ce dernier la pure initiative de l'auteur, oubliant la commande en forme de don jadis passée par l'écuyer : « En considération dequoy, Monsieur, apres avoir leu, & feuilleté plusieurs fameux autheurs Grecz & Latins, sacrez & prophanes, traictans de l'institution des Princes, il ne s'en est offert aucun à mon jugement plus digne d'une Republique Chrestienne, que celui duquel je vous envoie la traduction [...] » (f. iii). Signe de ce qu'un nouvel attachement mécénique peut être aussi, insensiblement, l'occasion d'une nouvelle mise en récit de la genèse du livre, servant ici une affirmation accrue de l'initiative auctoriale.

Promesses conditionnelles (1) : la négociation publique de l'œuvre à venir (Dolet)

Ce premier parcours dans les textes liminaires de Boaistuau a été l'occasion d'inscrire le prospectus dédicatoire dans la logique du don cérémoniel, et de comprendre dans cette perspective la part conventionnelle de telles anticipations. Car pour faire bel et bien partie, comme le note Michel Simonin⁸⁰, du répertoire topique de la dédicace, le prospectus n'en est pas moins *agissant*. Outre qu'il contribue à la réception et à l'intelligibilité de l'œuvre en présence, le discours de projet ménage la possibilité d'une affirmation accrue de l'initiative auctoriale, et dit aussi le souci de pérenniser et de faire fructifier le lien qui attache l'auteur au mécène comme au public. Prise dans le mouvement d'un premier don, la promesse d'une œuvre à venir procède alors d'un geste de *surenchère* : du point de vue des lecteurs, celle-ci rejoint l'engagement souvent formulé par les auteurs d'une consécration de soi au service du public, en même temps qu'elle relève d'une forme de publicité anticipée pour l'ouvrage en question (par là, elle prend également sens dans le registre de la vente, de la commercialisation du livre). Du point de vue du mécène en revanche, cette surenchère engage la dimension de *défi* en jeu dans le don cérémoniel réciproque : en se faisant excessif, le don oblige le donataire, incite à la relance, il permet, suivant le mot de Marcel Hénaff, de « faire une demande qui ne soit pas dans la demande », de « force[r] à répondre sans avoir à solliciter⁸¹ ». Ces deux formulations, toutefois, doivent être tempérées : souvent latente, affleurant parfois de manière discrète comme chez Boaistuau, la demande en question peut aussi bien se faire explicite et impérieuse dans les textes dédicatoires d'Ancien Régime, dont la veine élogieuse menace sans cesse de reverser dans le blâme⁸². La chose est tout particulièrement sensible dans le cas des prospectus : s'il est vrai en effet, comme l'affirme encore Hénaff, que « l'excès détient ici [dans le défi véhiculé par le don cérémoniel] un pouvoir d'anticipation⁸³ », l'anticipation portée par le prospectus ne dit pas cet excès du don sans l'ajourner et pour ainsi dire *l'étaler dans le temps*. Comme on va le voir en parcourant certains textes d'Étienne Dolet et de Pierre de Ronsard, ce don différé témoigne certes d'un zèle auctorial en faveur du mécène (et du public), mais ouvre aussi un espace permettant de soumettre le projet et sa promesse à un régime *conditionnel* – signe du caractère asymétrique de la relation mécénique et

⁸⁰ Michel Simonin, « Introduction », dans Pierre Boaistuau, *Le Théâtre du monde*, *op. cit.*, p. 12.

⁸¹ Marcel Hénaff, *Le Prix de la vérité*, *op. cit.*, p. 181, cité par Hélène Merlin-Kajman dans « Le texte comme don public », art. cit., p. 52.

⁸² Voir sur ce point l'étude d'Hélène Merlin-Kajman sur le XVII^e siècle, dont le propos d'ensemble me semble également pertinent pour le XVI^e siècle : « Éloge et dissimulation : l'éloge du prince au XVII^e siècle, un éloge paradoxal ? », dans Isabelle Cogitore et Francis Goyet (dir.), *L'Éloge du Prince. De l'Antiquité au temps des Lumières*, Grenoble, Ellug, « Des princes », p. 317-353.

⁸³ Marcel Hénaff, *Le Prix de la vérité*, *op. cit.*, p. 182.

de la *précarité* de la condition d'écrivain, que le prospectus tout à la fois désigne et tâche de compenser ou de conjurer.

« *Mais je ne pourrai guère accomplir cette tâche sans le secours du roi* » : Étienne Dolet, historien en puissance

Avant que les troubles judiciaires et les emprisonnements successifs⁸⁴ ne sapent ses ambitions, le poète, humaniste et imprimeur Étienne Dolet (1509-1546) multiplie les projets qui se répandent dans les épîtres dédicatoires de ses propres travaux, traductions et autres ouvrages sortant de sa presse. Sans viser du tout à l'exhaustivité, je me contenterai d'insister sur deux attitudes prospectives adoptées par l'humaniste orléanais au cours de sa brève carrière, où se font jour des investissements contrastés de ce mode de la demande et de la promesse conditionnelle qui m'intéresse ici : si Dolet, en effet, a tout particulièrement cultivé le discours de projet dans les moments conquérants de son œuvre, c'est encore à cette forme qu'il recourt lorsqu'il est inquiété par la justice, enfermé ou persécuté.

Jusqu'à son arrestation en 1542, Étienne Dolet forme successivement deux projets littéraires d'envergure dont il n'aura l'opportunité de publier que les prémisses. Laisant de côté le second en date, dédié à l'illustration de la langue française (*L'Orateur françoys*⁸⁵), je me concentrerai sur le premier, de nature historiographique. De ce dessein, on trouve la mention répétée dans les épîtres à François I^{er} et à Guillaume Budé que Dolet rédige pour chacun des deux volumes de ses *Commentaires sur la langue latine*, respectivement publiés en 1536 et 1538. Dans sa première dédicace au roi, Dolet introduit en ces termes l'œuvre qu'il médite :

Voici donc les prémices de mon adolescence qui te sont dédiées, mes travaux juvéniles qui te sont consacrés : mais je voudrais que tu les reçoives comme le gage (*pignus*) d'une œuvre bien plus ambitieuse et plus importante, comme les garanties d'une entreprise plus glorieuse. C'est qu'ils promettent l'histoire de ce temps, et m'engagent envers toi par ce nœud (*nexus*) de la parole donnée : si la vie me le permet, je m'en acquitterai un jour, et je rachèterai à ma mesure par ce travail la générosité du don que tu as fait quand, par tant de dépenses, tu as semé les lettres dans le sol inculte et désert de la France. Plus importants et plus grands seront à l'avenir les monuments que feront paraître les mille que tu entrevois encore cachés en France comme dans le cheval de Troie, fléau et destruction de la Barbarie et de l'ignorance, comme les autres le furent pour Troie,

⁸⁴ Quelques jours en 1534 à Toulouse, un mois à Lyon en 1537, mais surtout en 1542-1543 et en 1544-1546 à Lyon et Paris. Voir Richard Copley-Christie, *Étienne Dolet, le martyr de la Renaissance. Sa vie et sa mort*, édité et traduit de l'anglais par C. Stryiński, Genève, Slatkine Reprints, 1969 [1886].

⁸⁵ En 1540, dans *La Maniere de bien traduire d'une langue en aultre, Davantage, De la punctuation de la langue Francoyse, Plus, Des accents d'ycelle* (Lyon, Étienne Dolet, 1540), Dolet publie les trois premiers volets de son projet, et annonce dans son épître « au peuple françoys » le plan de l'ensemble, qui doit en compter neuf. Voir Étienne Dolet, *Préfaces françaises*, éd. Claude Longeon, Genève, Droz, « Textes littéraires français », 1979, p. 85-94.

échafaudant chacun pour soi une manœuvre courageuse et s'employant de toute leur énergie pour empêcher que tu aies l'air d'avoir perdu ta peine en t'occupant de semer les lettres en France⁸⁶.

En un vaste mouvement métonymique⁸⁷, l'œuvre présente est tout entière désignée comme un gage pour l'œuvre future, comme la promesse d'un contre-don appelé à récompenser et à justifier l'engagement royal en faveur des lettres. À la faveur de ce serment, Dolet inscrit son projet historiographique dans une dynamique collective : en vertu de l'œuvre potentielle recelée en son esprit, chaque lettré est comme un guerrier caché dans le cheval de Troie, comme un grain prêt à germer et à démontrer que la France n'est pas une terre stérile pour les travaux de l'esprit, suivant l'image biblique et plus largement antique affectivée par les humanistes renaissants. Comme on le voit dans son effort pour favoriser la relance du lien mécénique, cette épître n'a rien qui déroge vraiment par rapport à l'expression conventionnelle de la promesse dont on a trouvé l'exemple chez Pierre Boaistuau ; mais la longue dédicace à Budé qui lui fait suite, en reformulant ce projet, tend à lui donner un tour plus concret et impérieux. Rapportant la longue genèse de ses *Commentaires*, Dolet poursuit :

[...] Mais outre le désir que j'avais depuis quelque temps de m'occuper des jeunes gens, mon but principal, en faisant paraître mon livre, trop tôt à mon gré, a été la crainte d'être entraîné par des études plus importantes et de ne plus être disposé à reprendre des travaux plus modestes. Car je médite une entreprise très sérieuse ; j'ai depuis longtemps l'intention, après avoir achevé ces *Commentaires*, de préparer une histoire de notre époque. Ainsi la jeunesse qui aime les lettres aura reçu de moi ce qui lui fera dire qu'on lui a été utile, si toutefois l'on peut faire des projets d'avenir. Ma patrie ne me reprochera pas un jour d'avoir gaspillé mon temps et le fruit de mes études à écrire des œuvres sans valeur et sans utilité⁸⁸.

⁸⁶ « *Dicatas igitur tibi adolescentiae nostrae primitias, consecratos tibi iuueniles nostros labores habes : sed quos a te ita accipi uelim, ut operis longe praestantioris, grauiorisque pignus, ut conatus laudatoris obsides. Si quidem historiam huius temporis spondent, et hoc me nexu tibi data fide obstringunt : quam, si uita suppeditabit, aliquando liberabo, et muneri tui largitatem, quod in inculto, et deserto Galliae solo literas tantis impendiis conseuisti, eo labore pro mea parte redimam. Grauiora tibi, maioraque in posterum praestabunt, quos in Gallia uelut in equo Troiano, sexcentos adhuc latere conspicias, pestem, exitumque Barbariei, et inscitiae, ut illi Troiae, pro se quenque uiriliter machinantes, in idque omni industria incumbentes, ne literas in Gallia conseri frustra curasse uidearis.* » Je remercie André Bayrou pour cette traduction. Sauf mention contraire, les suivantes sont de ma main. Étienne Dolet, *Commentariorum linguae latinae, tomus primus*, Lyon Sébastien Gryphe, 1536, repris dans Étienne Dolet, *Correspondance. Répertoire analytique et chronologique suivi du texte de ses lettres latines*, éd. Claude Longeon, Genève, Droz, « Travaux d'humanisme et de renaissance », 1982, p. 176-177.

⁸⁷ Double métonymie en réalité, puisque le tout des *Commentaires* est pris pour la partie du serment liminaire (synecdoque généralisante), et qu'entre les œuvres présente et à venir, il est aussi un rapport de contiguïté.

⁸⁸ « *Editionis tamen celerioris, praeter meam iuuentuti maturius consulendi cupiditatem, maximum illicium fuit, ne, si rem extraherem, grauioribus posthac commentationibus deditum, ad humiliora referri me poeniteret. Etenim grauiora meditor, et post horum Commentariorum laborem ad nostri temporis historiam scribendam aggredi iamdiu mihi in animo est. Sic, quo sibi aliquid allatum praedicet, iuuentus literarum amans a me acceperit. Patria quoque me otio & studiorum meorum fructu in frigidis, uel superuacaneis scriptionibus abusum aliquando non queretur.* » Dans *Commentariorum linguae latinae, tomus primus, Correspondance, op. cit.*, p. 180, traduction de Richard Copley Christie, *Étienne Dolet, op. cit.*, p. 243 (traduction modifiée).

Alors que le lieu dédicatoire du *gravior labor* consiste souvent, comme on l'a vu chez Boaistuau, à excuser les imperfections de l'ouvrage en présence (pour mieux lui faire place), tout se passe ici comme si ces imperfections étaient dues à l'œuvre à venir elle-même, à sa poussée irréprouvable : si les *Commentaires* sont abandonnés *trop tôt* au public, c'est par peur d'être abandonnés *tout court*, au profit de ces « études plus importantes » qui aimantent l'auteur dans sa volonté de s'illustrer au service du public. La mention du *gage* trouve ainsi à se justifier, tant le commentaire auctorial s'applique à subordonner l'œuvre présente à l'œuvre à venir, à faire de la première le moyen d'annoncer et de rendre crédible l'ambition de la seconde – aux yeux du roi, de Budé, et des lecteurs à travers eux. Pour le dire dans les mots de Genette rencontrés au chapitre précédent, la fonction *épitextuelle* du prospectus domine – et exploite – ici sa fonction *péritextuelle*.

Deux ans plus tard, en 1538, paraît le second volume des *Commentaires* où Dolet reprend le même dispositif liminaire qu'en 1536 et réaffirme son projet d'offrir à François I^{er} une *Histoire de son temps*⁸⁹. À cette occasion, l'auteur se retourne un instant sur son énonciation, et explicite l'enjeu de ce type de déclarations prospectives :

Mais à quoi bon faire si souvent état devant toi de cette histoire que j'espère écrire ? À quoi bon cette attente si souvent répétée ? Afin que, plaise à Dieu, tu souscrives alors à notre intention, et que tu la secondes : ou bien que tu la rejettes incontinent, et nous intimes de nous taire⁹⁰.

À lire ces lignes, il apparaît que le serment de naguère n'engageait pas la seule initiative de l'auteur, mais transmettait sourdement une requête : en formulant sa promesse, Dolet – implicitement dans le premier volume puis de façon ouverte à présent – demande à être *choisi* par le roi. Défendant le bien-fondé de son entreprise (dédiée à la gloire du roi et à l'édification des générations futures), et ouvrant celle-ci au concours d'autrui, l'auteur légitime son ambition par l'ancienneté et de la persistance de son projet, manifestes dans la suite de ses épîtres⁹¹. Reste que

⁸⁹ « Je désire m'acquitter de la promesse que je t'ai faite dans mon premier volume. Cette chose est cela même où j'ai décidé de fixer le terme de mes études, et qui n'est autre que l'histoire de ce temps » (« [Q]uam tibi Primo Tomo obstrinxi, finem meam liberare aeo. Istud ipsum est, in quo studiorum meorum cursum terminare statui : sane huius temporis historia »). *Commentariorum linguae latinae, tomus secundus*, Lyon, Sébastien Gryphe, 1538, repris dans *Correspondance, op. cit.*, p. 200-201.

⁹⁰ « Sed quorsum haec toties a me tibi spes historiae ostensa ? quorsum toties concitata expectatio ? Ut medijsfidius protinus consilium nostrum probes, illudque iuves : uel statim improbes, silereque nos iubeas », *ibid.*, p. 201.

⁹¹ « Mais alors je dois paraître déborder d'arrogance, moi qui, parmi tous ces hommes de la meilleure éloquence dont la France fourmille, voudrais qu'entre tous me soit confié cet ouvrage ? En réalité, je ne requiers rien moins que ceci, pas plus que je n'objecte à ce que chacun se porte au-devant d'une telle entreprise avec moi. Mais puisque, dès mon adolescence, je me suis assigné cette fin dans mes études, je n'agis pas de façon déplacée ou insolente en refusant que tu ignores la somme de mon projet. Pour celui-ci, si tu l'encourages, je n'épargnerai ni ma peine ni mes soins : et si, dans le cas contraire, tu la méprises, je me conformerai à tes commandements » (« At num praeter modum arrogans uideor, qui in tanta uirorum eloquentissimorum, quibus Gallia tota scatet, frequentia hoc mihi negotium praecipue mandari uelim ? Ambio contra nihil certe minus, neque item impedio, quin id mecum pro se quisque obeat. Sed quando eum mihi finem studiorum meorum iam

s'il se dit décidé à vouer sa vie entière à la réalisation de son dessein⁹², ce dernier ne saurait s'élever à l'état de promesse véritable, ni voir le jour, sans la confirmation de ce que ce don à venir est bel et bien désiré par le donataire, sans que le roi, autrement dit, ne redouble l'initiative de son sujet d'une commande de sa propre part.

Pourquoi Dolet éprouve-t-il le besoin d'obtenir l'accord du roi avant de mener à bien son entreprise ? Pourquoi prend-il la peine de s'assurer par avance que son don sera reçu ? De fait, François I^{er} est connu pour son volontarisme en matière de mécénat, au point de pouvoir se montrer sévère à l'égard d'artistes outrepassant ou détournant sa commande par des réalisations de leur initiative. Dans sa *Vie*, le sculpteur et orfèvre florentin Benvenuto Cellini rapporte ainsi l'admonestation qu'il avait reçue du roi :

Il est une chose très importante, Benvenuto, que vous autres artistes devriez avoir présente à l'esprit, quel que soit votre talent : c'est que vous ne pourriez à vous seuls déployer vos dons ; votre valeur ne peut se révéler que grâce aux occasions que nous vous offrons. Il vous faudra être un peu plus docile, moins orgueilleux et moins obstiné. Je vous ai donné l'ordre formel de me faire douze statues d'argent ; c'était tout ce que je désirais. Vous avez tenu à me faire une salière, des vases, des bustes, des portes et une foule d'autres choses qui me laissent confondu quand je vois que vous avez outrepassé tous mes désirs pour réaliser les vôtres. Si vous persévérez dans cette voie, je vous montrerai comment j'ai l'habitude de procéder quand je veux qu'on m'écoute. Je vous préviens : appliquez-vous à obéir, car si vous n'écoutez que votre fantaisie, vous allez vous casser la tête contre les murs⁹³.

Sans compter que la pratique littéraire se prête moins systématiquement au régime de la commande que la peinture, l'architecture ou la sculpture, Étienne Dolet, bien sûr, n'est pas dans la situation de Cellini : alors que ce dernier détourne et déçoit la commande passée par le roi, l'aspirant historien tâche au contraire de la provoquer, il lui adresse une offre de services. Mais pourquoi conditionner en amont son entreprise à la commande royale alors qu'il s'en dispense pour d'autres ouvrages ? L'épître au roi n'en dit mot, mais la dédicace à Budé, dans le long passage qui suit, apporte des éléments précis :

Voulez-vous savoir [...] quels ouvrages littéraires j'ai l'intention d'entreprendre plus tard ? Pendant quelques années je m'appliquerai d'abord à terminer aussi parfaitement que possible mon troisième volume promis depuis longtemps. Ensuite le grand but de mon étude sera l'histoire de notre époque. Mais je ne pourrai guère l'entreprendre sans le secours du roi. Il faut que je

inde usque ab adolescentia praescripsi, facio non absurde, aut insolenter, si institui mei summam ignorare te nolim. Cui si faveris, ego neque labori, neque operae parcam : sin aspernatus eris, ad tuos me nutus accommodabo », *ibid.*

⁹² « J'ai décidé en effet de consacrer ma vie à [ce travail]. Tu peux tenir cela de moi pour certain. » (« *In eo enim labore meam me vitam transfigere, mihi deliberatum est. Quod tu a me pro certo habe.* ») Dans *Commentariorum linguae latinae, tomus secundus, op. cit.*, col. 1385.

⁹³ Benvenuto Cellini, *La Vie de Benvenuto Cellini*, trad. Nicole Blamoutier, Paris, Scala, 1986, p. 291-292. Cité par Jean Balsamo dans « Le prince et les arts en France au XVI^e siècle », *Seizième siècle*, n° 7, 2011, p. 308. Balsamo commente à la même page : « Le commanditaire impose sa volonté, au moment même où l'artiste bénéficie de sa faveur et voudrait présenter une œuvre personnelle, qui contribuerait à son propre prestige, au passage du statut subalterne d'orfèvre à celui, libéral, de sculpteur, selon une hiérarchie qui s'impose à Florence, mais dont le roi ne tient pas compte. »

parcoure toute l'Italie. Que je parcoure les Flandres, l'Artois, le Hainaut, la Bigorre, le Béarn, la Gascogne, l'Armagnac, la Guyenne, afin d'examiner avec soin et de me faire dépeindre les sites que j'aurai à décrire pour raconter les guerres qui y ont été menées. De cette façon l'exactitude de mes descriptions sera garantie. Mais d'où espérerais-je cet argent sinon du roi ? C'est par lui aussi que je dois me procurer les archives de ses entreprises, les instructions envoyées aux ambassadeurs, et les dépêches de ces derniers, afin que je puisse connaître les causes et les motifs des plans qui ont été arrêtés, des discordes qui se sont élevées, des guerres qui ont été entreprises, des batailles qui ont eu lieu, des traités qui ont suivi les guerres et des mariages qui ont été contractés. Si tous ces documents sont, comme je l'espère, mis à ma disposition et si m'est donnée la possibilité de passer ma vie dans ce loisir, je ferai tout ce que peut faire un homme laborieux et un patriote ardent ; mais si, par hasard, l'on me refuse ce que je suis en droit d'espérer et que je vois qu'on néglige mon projet, j'abandonnerai mon vœu d'écrire l'histoire et je chercherai d'autres sujets d'études⁹⁴.

Si Dolet s'adresse à Budé, ici comme en 1536, c'est parce que celui-ci est l'auteur des *Commentaires sur la langue grecque* (1529) dans le sillage desquels se situent les deux volumes des *Commentaires sur la langue latine*. Mais c'est aussi parce que Budé, en raison de son autorité intellectuelle et de sa situation auprès du roi, constitue un intercesseur privilégié pour le projet historiographique de l'auteur. En profitant de la plus grande liberté de ton et de propos qu'offre l'adresse à un ami lettré, Dolet peut entrer dans le détail de son entreprise et, obliquement, faire entendre au roi ses conditions et leurs raisons. Comme on le voit, celles-ci sont indissociablement logistiques, financières et méthodologiques. Dans le même mouvement où il évoque les dépenses nécessaires à la réalisation de son grand œuvre, Dolet esquisse une méthode pour l'écriture de l'histoire qui valorise la connaissance directe du terrain, le recours aux documents et aux sources de première main. On comprend ainsi pourquoi la promesse faite au roi prend un tour conditionnel : si l'auteur désire se placer dans le cadre de l'histoire officielle, c'est sans doute pour accéder au statut prestigieux d'historiographe du roi⁹⁵, et faire bénéficier son œuvre du gage d'autorité et d'authenticité que fournit la caution royale dans ce genre de travaux⁹⁶. Mais c'est

⁹⁴ « Tu, quid deinceps moliar, quid in literis suscipiam, scire cupis ? Operam ante aliquot annos dabo, ut a me Tertius Tomos, quem pollicitus sum, omni cura absolutus exeat. Summa uero studiorum nostrorum erit, temporis huius historia. Ad quam tamen uix aggredi, nisi inuante Rege, possim. Obeunda est nobis uniuersa Italia. Obeundi Morini, Attreabates, Neruii. Obeundi Bigerrones, Tarbelli, Vocatii, Tarufatii, Sonciates, Vibisci, ut locorum (qui mihi postea describendi erunt, cum bella illic ducta narrabo) situs diligenter inspiciam, & eos mihi depingi curem : rem non parum ad descriptiones nostras profuturam. In id autem qui sumptus faciendi sunt, unde, nisi a Rege, sperem ? Ab eodem rerum gestarum codicillos, & Legatorum missas ad eum hinc, illincque literas eliciam necesse est, quae me initorum consiliorum, ortarum discordiarum, conflatorum bellorum, commissorum praeliorum, ictorum post bella foedorum, contractorum matrimoniorum rationes, causasque doceant. Quae omnia si mihi, ut opto, cumulate suggerentur, dabiturque ociose uitam transigendi facultas, praestabo studiosissime, quod a diligentissimo, & a patriae amantissimo praestari quidem potest. Sin autem, quae iure speramus, fortasse deerunt, institutumque meum negligi uidebo, historiae conficiendae uoluntatem abiiciam, & alia scribendi argumenta aliunde aucupabor. » Étienne Dolet, *Commentariorum linguae latinae, tomus secundus*, traduction de R. Copley Christie, *Étienne Dolet, op. cit.*, p. 353 (traduction modifiée).

⁹⁵ C'est l'hypothèse que fait Claude Longeon dans « Étienne Dolet historien » [1983], *Hommes et livres de la Renaissance. Choix des principaux articles publiés par Claude Longeon*, éd. B. Yon et A. Gaucher, Saint-Étienne, Institut Claude Longeon, Renaissance-Âge Classique, Université Jean Monnet, 1990, p. 244.

⁹⁶ Comme le souligne Chantal Grell, l'empressement des historiens et chroniqueurs à placer leur entreprise sous l'égide du Prince, sensible dès le Moyen-Âge, s'explique notamment de ce que « la notion

aussi dans l'idée qu'il ne saurait écrire l'histoire autrement. Grâce au financement, aux facilités d'accès à l'information qu'elle implique, la commande royale doit permettre à l'historien de rendre praticable le nouveau cahier des charges qu'il se donne à lui-même. Ressource à la fois symbolique et logistique, la commande est présentée comme le seul moyen pour l'auteur d'écrire l'histoire selon son intention et sa méthode, au point qu'il préférera à défaut abandonner ce dessein pour se tourner vers des projets moins dispendieux⁹⁷.

Se fait ici jour, à nouveau, l'autonomie relative de l'écrivain que le prospectus met en scène et performe à sa manière. Plutôt que de ventiler ses projets entre ses différentes épîtres comme Boaistuau dans son *Théâtre du monde*, Dolet va répétant de dédicace en dédicace son ambition historiographique, mais n'en affirme pas moins sa capacité de déplacement et de dégagement, ce mixte d'engagement et de réserve, d'initiative et de dépendance caractéristique, on l'a vu, de la relation instituée par le don cérémoniel. Dans le même temps, il apparaît que la promesse de l'œuvre à venir, portée par la dédicace à l'horizon de l'œuvre présente, ne saurait tout à fait se réduire à cette relance et perpétuation du lien mécénique dont j'ai parlé plus haut. Si la dédicace permet en effet de placer les *Commentaires* dans la dynamique du don en désignant l'ouvrage comme une pierre d'attente, la promesse qui s'y énonce vise avant tout à la réalisation d'une œuvre singulière, en sorte que le *bien*, ici, ne s'efface pas derrière le *lien* qu'il entretient. En raison même de sa virtualité, l'œuvre n'est pas immédiatement disponible à l'échange mais apparaît en son épaisseur d'artefact, comme l'objet d'une *poiésis* qui engage en l'occurrence des moyens financiers, des voyages, un capital relationnel etc. – toutes choses qui excèdent les seules capacités de l'auteur. La promesse de don est ainsi suspendue à une demande préalable, car cela même qu'il veut donner, l'auteur n'est pas à lui seul capable de le produire. Soumettre au roi mécène une promesse conditionnelle, c'est dès lors présenter l'œuvre comme une proposition, défiant le donataire dans sa capacité à rendre le don avant même qu'il ne soit donné, afin de le rendre possible.

d'«authenticité», liée à celle d'autorité, était alors étroitement liée à la source du pouvoir ». Notons que le titre d'historiographe du roi existe en France depuis le XV^e siècle, mais n'est alors pas associé à un office et à des gages en bonne et due forme. Entre 1472 et 1498, la fonction est vacante jusqu'à la nomination de Paul Émile, qui ne trouve pas de remplaçant à sa mort en 1528. Le statut se clarifie et s'institutionnalise à partir de la nomination de Pierre de Paschal par Henri II en 1554. Étienne Dolet écrit donc son projet d'histoire à un moment où la fonction d'historiographe est vacante, mais aussi indéterminée. Voir Chantal Grell, « Les historiographes en France. XVI^e-XVIII^e siècle », Chantal Grell (dir.), *Les Historiographes en Europe*, Paris, PUPS, 2006, p. 127-128.

⁹⁷ Dolet, ici, formule une requête fondamentale qui traversera les prospectus autonomes du dernier tiers du siècle : j'y reviendrai en détail dans la dernière section de ce chapitre.

De toute cette entreprise historiographique préméditée par Dolet – qui ajoutait au projet d'une *Histoire de son temps* un récit de la vie des rois de France à la manière de Suétone⁹⁸ –, ne verra le jour qu'un petit ouvrage in-quarto en vers latins, intitulé *Francisci Valesii Gallorum Regis Fata* en 1539⁹⁹, suivi l'année suivante d'une adaptation en langue française, *Les Gestes de François de Valois Roy de France*¹⁰⁰. Si ces textes ne font plus explicitement mention du grand projet historiographique de l'auteur, leurs épîtres dédicatoires sont largement inspirées de celles du second volume des *Commentaires*, en sorte que Claude Longeon lit ces *Fata* comme « une plaquette publicitaire chargée de montrer au roi ce dont [Dolet] était capable¹⁰¹ ». Malgré ses efforts et ses soutiens à la cour, on sait qu'Étienne Dolet échouera à convaincre le roi d'encourager ses recherches historiques. Sans compter que François I^{er}, au même moment, favorise déjà en ce sens les travaux de Guillaume Du Bellay¹⁰², Dolet pâtit depuis ses études toulousaines d'un passé judiciaire et d'une réputation sulfureuse, tout récemment aggravée par le meurtre de Compaing fin 1536 à Lyon, dans des circonstances non élucidées. Si Dolet, après avoir fui vers Paris, obtient de la part de François I^{er} des lettres de rémission lui permettant d'échapper à un procès, il ne sera pas fait historiographe par le roi, lequel accepte en revanche de seconder ses projets éditoriaux en lui accordant un généreux privilège décennal¹⁰³.

⁹⁸ Voir Étienne Dolet, *Commentariorum linguae latinae, tomus secundus, op. cit.*, col. 1385.

⁹⁹ *Id.*, *Francisci Valesii Gallorum Regis Fata*, Lyon, Étienne Dolet, 1539.

¹⁰⁰ *Id.*, *Les Gestes de François de Valois Roy de France*, Lyon, Étienne Dolet, 1540. Notons que cette chronologie a été récemment révisée par la découverte de la trace d'un exemplaire (aujourd'hui perdu) des *Sommaires et Gestes de François de Valois* paru en 1537. Selon Marie-Luce Demonet, ainsi, « [l]es *Fata* seraient la transposition en hexamètres dactyliques d'un ouvrage historique préalable, désormais perdu, remanié ensuite pour être présenté comme une traduction des *Fata*. » Voir Marie-Luce Demonet, « Que faire avec *Les Commentaires de la langue latine ?* », dans Michèle Clément (dir.) *Étienne Dolet. 1509-2009*, Genève, Droz, « Cahiers d'Humanisme et de Renaissances », vol. 98, p. 182.

¹⁰¹ Claude Longeon, « Étienne Dolet historien », art. cit., p. 247.

¹⁰² *Ibid.*, n. 11, p. 256.

¹⁰³ Étienne Dolet rapporte cet épisode dans la dédicace à François I^{er} de sa traduction des *Questions Tusculanes* de Cicéron (Lyon, Étienne Dolet, 1543), alors qu'il est en prison à la Roanne : « Je pense, Syre, que vous estes bien records, comme l'an mil cinq cents trente et huyt, apres vous avoir présenté à Moulins les deux tomes de mes Commentaires sur la langue Latine et vous avoir donné à entendre que me vouloys reduire à l'art de l'Imprimerie et vacation de librairie, pour (oultre ma profession literaire) proffiter de plus en plus au bien public, il vous pleut (par forme de provision que mes labours ne me fussent gourmandés par ung tas de gens ignorants) me donner Privilege expres pour dix ans durant ma vie sur tous livres, qui par moy seroyent composés ou emendés, corrigés et deument reveuz. » Voir *Préfaces françaises, op. cit.*, p. 167-168. Comme le souligne André Bayrou dans sa thèse, cette faveur est exceptionnelle pour l'époque, car il s'agit du « premier privilège général d'auteur de l'histoire de l'imprimerie, et il couvre non seulement les compositions de Dolet mais aussi ses éditions et ses traductions », André Bayrou, *Le Chœur des justiciables. Contrôles, libertés et usages judiciaires de la poésie à la Renaissance (France, 1500-1560)*, thèse de doctorat en littérature et civilisation françaises, dirigée par Michel Magnien, soutenue le 20 janvier 2018, Paris III, p. 543. Voir, sur ce point, Michèle Clément et Edwige Keller-Rahbé, *Privilèges d'auteurs et d'autrices en France :*

À partir de l'été 1542, l'Orléanais entre dans une période d'enfermements et de procès, quasiment ininterrompue jusqu'à son exécution le 3 août 1546 pour « blasphemes et sediton et exposition de livres prohibez et dampnez et autres cas par luy faictz et commis¹⁰⁴ ». Loin d'être abandonné, le discours de projet change plutôt de régime en ces années de poursuites judiciaires, et se trouve impliqué dans la défense de l'humaniste. Tant qu'il est incarcéré à Lyon (entre août 1542 et mars 1543 approximativement, avant d'être transféré vers la Conciergerie de Paris), Dolet peut organiser à distance le fonctionnement de son atelier d'imprimeur. Le 15 janvier 1543, c'est ainsi depuis la prison de la Roanne qu'il signe la préface de sa traduction des *Tusculanes* de Cicéron, occasion de clamer son innocence auprès de François I^{er}, et d'annoncer son souhait de publier son plaidoyer *pro domo*. Libéré par le roi grâce à de nouvelles lettres de rémission en juin, confirmées en octobre 1543, Dolet est de nouveau incarcéré le 6 janvier suivant, accusé d'avoir introduit à Paris des ouvrages interdits. Deux jours plus tard, sur le point d'être transféré vers la capitale, il s'évade et fuit vers le Piémont. De là, il rédige pour sa défense plusieurs épîtres en vers français qui composeront le *Second Enfer*¹⁰⁵, recueil publié à Lyon puis à Troyes en 1544, alors que l'humaniste court le risque de revenir en France dans l'espoir d'obtenir à nouveau la protection du roi. Pièce maîtresse du volume, l'épître à François I^{er} dénonce les motifs de cette dernière incarcération lyonnaise, rapporte les raisons et les circonstances de sa fuite. Mais la défense de l'auteur ne consiste pas seulement à rendre compte de son passé, elle s'appuie aussi sur l'avenir, perspective qui s'impose dans les soixante-quatre derniers vers du texte :

Vivre je veulx, non point comme ung pourceau,
 Subject au vin et au friand mourceau,
 Vivre je veulx pour l'honneur de la France,
 Que je pretends (si ma mort on n'avance)
 Tant celebrer, tant orner par escripts,
 Que l'Estrangier n'aura plus à mespris
 Le nom François et bien moins nostre langue,

XVI^e-XVII^e : *anthologie critique*, Paris, Classiques Garnier, « Textes de la Renaissance. Discours éditoriaux », 2017.

¹⁰⁴ Cité par Claude Longeon dans son introduction à Étienne Dolet, *Le Second Enfer d'Estienne Dolet natif d'Orléans. Qui sont certaines compositions faictes par luy mesmes, sur la justification de son second emprisonnement* [Troyes, Nicole Paris, 1544], édité par Claude Longeon, Genève, Droz, « Textes littéraires français », 1978, p. 52.

¹⁰⁵ Le titre réfère à l'*Enfer* de Clément Marot, recueil de captivité qu'Étienne Dolet avait édité en 1542. Dans l'épître « à ses meilleurs et principaulx amys » du *Second Enfer*, le poète justifie ainsi son titre : « Au demeurant, si vous trouvez estrange que ce present opuscul soit intitulé mon second Enfer, veu que je n'en ay point mys de premier en lumiere, je vous advise que le tiltre de ce second est pour le respect du premier, lequel courroit desja par le monde, sans la fascherie qui m'est dernièrement advenue. Mais avec le temps, il aura sa publication. » Comme le note Longeon, cet inédit renvoie soit aux défenses en français et en latin évoquées dans l'épître des *Tusculanes* mentionnée plus haut, soit à des pièces en vers composées pendant cette détention de 1542-1543. Voir sur ce point *Le Second Enfer*, *op. cit.*, p. 68.

Laquelle on tient pauvre en toute harengue¹⁰⁶.

Déjà rencontré dans les épîtres de Boaistuau et dans celles des *Commentaires* de Dolet, le projet de consacrer sa *vie* à l'illustration des lettres françaises, prend ici un tour extrêmement concret malgré sa dimension topique. Car c'est bien la *survie* de l'auteur qui constitue l'enjeu perlocutoire du texte. Par une syllepse de sens qui vaut à elle seule argument dans la défense, *vivre* réfère à la fois à la *vie nue* du sujet et à la *vie qualifiée* du lettré¹⁰⁷. Si le « pourceau » allégorise ici une existence humaine tendanciellement réduite à la première, Dolet insiste sur leur interdépendance en sa personne, et tâche de sauver celle-ci au nom de celle-là. L'envoi de l'épître poursuit dans cette veine, et étend la cause de l'auteur à celle des lettres et des lettrés dans leur ensemble¹⁰⁸ :

Fais (je te pry) Prince plein de douceur,
Prince divin, des Lettrés défenseur,
Fais que je soys par ton vouloir absouls ;
Et tu voirras si bien tost me resouls
Dedans Lyon faire ma residence,
Pour myeulx poulsier, que devant, l'Eloquence,
Tant en Latin qu'en François que myeulx j'ayme
Et que je veulx mettre en degré extrême
Par mes labeurs, soit comme traducteur,
Ou comme d'œuvre (à moy propre) inventeur.
Permettras tu que ceste voulunté
Ne sorte effect par moy ja attenté ?
Permettras tu que ce courage honneste
Ne face ung fruict de si grande requeste ?
Permettras tu que ce desir louable
Ne mette à fin son effort profitable ?
Permettras tu que par gens vicieux,
Par leur effort lasche et pernicieux,
Les gens de bien et les gens de sçavoir,
Au lieu d'honneur, viennent à recevoir
Maulx infiniz et oultrages enormes¹⁰⁹ ?

Nous voici donc, à nouveau, en plein dans le domaine de la promesse conditionnelle, si ce n'est que la survie et le retour en grâce sont désormais tout ce que demande l'auteur pour

¹⁰⁶ Étienne Dolet, *Le Second Enfer*, *op. cit.*, v. 299-306, p. 84-85.

¹⁰⁷ Je reprends ici la distinction soulignée par Giorgio Agamben entre les deux termes dont le grec ancien dispose pour exprimer la notion de *vie*, à partir desquels le philosophe forge les concepts de *vie nue* et de *vie qualifiée* : « *ζωέ*, qui exprimait le simple fait de vivre, commun à tous les êtres vivants (animaux, hommes ou dieux), et *bios*, qui indiquait la forme ou la façon de vivre propre à un individu ou à un groupe. » Giorgio Agamben, *Homo Sacer I. Le Pouvoir souverain et la vie nue* [1995], traduit de l'italien par Marilène Raiola, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 1997, p. 9.

¹⁰⁸ Comme le note André Bayrou dans son étude des *Carmina* (1538) de Dolet, « [...] l'épreuve judiciaire, quand elle s'impose à un artiste, n'est jamais seulement une épreuve individuelle, mais un moment où se négocie le projet d'une communauté humaine. Tel était déjà l'argument décisif formulé par Cicéron au procès du poète Archias : parce que les lettres encouragent et enregistrent la croissance politique d'un État, la conservation des lettrés importe au bien public. » Voir Cicéron, *Pour le poète Archias*, édition et traduction du latin par Félix Gaffiot, Paris, Les Belles Lettres, 1966, p. IX *sq.* Cité dans André Bayrou, *Le Chœur des justiciables*, thèse cit., p. 541-542.

¹⁰⁹ Étienne Dolet, *Le Second Enfer*, *op. cit.*, v. 319-339, p. 86-87.

accomplir son œuvre à venir de traducteur et d'*inventeur*. Dans l'anaphore scandée par ces « permettras tu », Dolet insiste sur le pouvoir qu'a le roi d'autoriser à l'égard de sa propre œuvre le passage plénier de la puissance à l'acte, de la *volonté* à l'*effet*. En creux, l'appel au « Prince divin, des Lettrés défenseur » relève aussi d'un blâme potentiel, il met François I^{er} au défi de se montrer digne de l'éloge¹¹⁰, et de conjurer par ses actes cette inversion odieuse de la dynamique du don, qui voit les humanistes récompensés de leurs travaux par des « [m]aulx infiniz et oultrages enormes », au mépris de leur utilité culturelle et politique.

De cette œuvre à venir qui donne prix à son existence, Dolet prend soin de donner un aperçu et un commencement de programme. Il joint à son *Second Enfer* deux traductions de dialogues platoniciens (apocryphes) qu'il raconte avoir retrouvées, à l'occasion de son rapide passage à Lyon au retour d'Italie, parmi les « thresors » que constituent à ses yeux ses travaux inédits. Dans la présentation qu'il en fait au roi, ces traductions sont placées à leur tour sous le signe du *gage* :

Revoyant doncq'mes dictz thresors, je trouvoy de fortune deux Dialogues de Platon, par moy aultresfoys traduits et mys au net. Et pour ce que j'avoys resolu et conclud en moy de mettre en lumiere certaines compositions par moy faictes sur la justification de mon second esprisonnement, il m'a semblé bon d'y adjoûter lesdictz Dialogues, veu que la matiere de l'ung n'y convient pas mal (c'est assçavoir, des miserres de la vie humaine) et l'autre est pour vous signifier que j'ay commencé et suis ja bien avant en la traduction de toutes les Œuvres de Platon. De sorte que, soit en vostre Royaulme ou ailleurs (puis que sans cause on me deschasse de France), je vous puis promettre qu'avec l'ayde de Dieu je vous rendray dedans ung an revolu tout Platon traduit en vostre langue. Bien est vray que si je n'aimoys uniquement le bien et honneur de ma Patrie, je ne me mettrois en telz et si excessifs labeurs. Mais encores qu'elle soit ingrate en mon endroit (je la dy ingrate, veu que les administrateurs d'ycelle taschent de me fascher et m'en dejecter sans aucun forfait) je ne laisseray pour cela de l'enrichir et illustrer en tout ce qu'il me sera possible. Il est en vous, Syre, de mettre fin en ces miennes fascherries et par vostre douceur et clemence me donner cueur encores plus grand de poursuyvre et mettre en effect mes bonnes entreprises, quant au fait des lettres, tant Latines que Françoises. Et de ce faire je vous requiers et supplie treshumblement¹¹¹.

Livrant une méditation sur la mort et l'immortalité de l'âme, l'*Axiochus* consonne de fait avec l'atmosphère du *Second Enfer*, tandis que l'*Hipparque* vaut ainsi surtout pour ce qu'il annonce : rien de moins que l'ensemble des dialogues platoniciens, que le traducteur affirme pouvoir livrer sous une année.

¹¹⁰ Comme le note Merlin-Kajman, il en va là d'une propriété foncière du discours épideictique sous l'Ancien Régime : tout éloge « est susceptible de se prendre du côté de l'éloge paradoxal, même et surtout l'éloge du Prince. Il oscille alors entre le simple jeu virtuose où l'orateur grisé se manifeste plus "grand" que son "sujet", et le blâme dissimulé où l'orateur vertueux, rappelle son "sujet" à l'ordre de ses devoirs et aux dimensions vraies de sa personne », voir Hélène Merlin-Kajman, « Éloge et dissimulation », art. cit., p. 350.

¹¹¹ Épître liminaire aux traductions de l'*Axiochus* et de l'*Hipparque*, *Le Second Enfer*, op. cit., p. 126-127.

Dans un article portant sur la poésie carcérale de Paul Pellisson¹¹², Michèle Rosellini a remarquablement étudié la manière dont le poète recourrait lui aussi, dans ses écrits de prison, à ce même type de conduite relevant de l'offre de service au roi. Elle note en revanche que le discours de projet participe alors d'un ton galant et d'une légèreté qui contraste avec la situation du prisonnier, enfermé à la Bastille dans des conditions particulièrement sévères. À travers la voix d'une « pigeonne morte¹¹³ », Pellisson se présente au roi comme « un homme à plusieurs métiers : / Très connu des Financiers, / Et très connu des Poetes, / Qui peut l'immortaliser, / Qui peut, c'est beaucoup oser, / Je ne sais s'il faut le croire, Ajouter à vostre gloire¹¹⁴. » Lorsqu'il adresse au roi sa fameuse « Lettre des libertés », Pellisson continue d'affecter « [c]et enjouement, ce ton *divertissant* et qui fait *diversion*¹¹⁵ ». De toutes les libertés susceptibles d'améliorer la condition des prisonniers, il n'en réclame aucune, aspirant seulement au service du prince¹¹⁶. En adoptant le mode de divertissement propre à la « raillerie galante », Pellisson vise à « rompre la barrière de rigueur et d'impassibilité par laquelle le roi tient son prisonnier à distance, et instaurer entre eux symboliquement assez de familiarité pour rendre acceptable son offre de service¹¹⁷. » Il reste que cette opération a un coût, puisque le corps, dans le discours de Pellisson, « n'est plus le support d'une subjectivité, mais une circonstance de l'écriture. Sa disparition, poursuit Rosellini, n'est envisagée que comme une incommodité pour le service du roi¹¹⁸. » Dans cette « neutralisation du corps », qui exprime aussi une « dépathétisation de l'emprisonnement », Rosellini observe que l'auteur, malgré la persécution qu'il subit, préfère à la poésie de résistance une « poésie de

¹¹² Michèle Rosellini, « Pourquoi écrire des poèmes en prison ? Le cas de Paul Pellisson à la Bastille », *Les Dossiers du Grihl*, 2011-01/2011 : « Écrire en prison, écrire la prison (XVII^e-XX^e siècles) » (dir. Éric Méchoulan, Michèle Rosellini, Jean-Pierre Cavaillé), <http://journals.openedition.org/dossiersgrihl/4939>, consulté le 15/01/2018.

¹¹³ Ce poème prend place dans le cycle de la Pigeonne alors en cours parmi les habitués des Samedis de Madeleine de Scudéry.

¹¹⁴ Paul Pellisson, « Placet de la pigeonne morte », *Œuvres diverses de Monsieur Pellisson de l'Académie française* [Paris, Didot, 1735, 3 t.], Genève, Slatkine, 1971, p. 148, cité par Rosellini, § 26, p. 9.

¹¹⁵ *Ibid.*, § 28, p. 10.

¹¹⁶ Pellisson écrit ainsi dans sa lettre au roi : « De tant de libertés, Sire, je n'en ai encore demandé aucune ; mais j'ose demander très-instamment, et avec toute la soumission possible, la liberté de louer Votre Majesté, c'est-à-dire, de mettre sur le papier, et d'adresser à quelqu'un des beaux Esprits d'aujourd'hui, je ne say combien d'ouvrages *divertissans* qui pourraient enfin s'effacer de ma mémoire, et où j'ay tâché, dans les divers temps de ma longue prison, d'enfermer en mille manières différentes une partie des éloges infinis que Votre Majesté mérite. J'avais résolu de n'en parler jamais qu'au sortir d'icy ; mais comme je suis pressé depuis dix mois d'une fluxion sur le poulmon, et contraint enfin d'entrer aujourd'hui dans les remèdes, qui, par l'aversion que j'en ay, me pourront aussitost tuer, que le mal même, il me fâcheroit, Sire, de mourir sans avoir laissé ce bon exemple aux sujets de Votre Majesté et ce léger témoignage, qu'en conservant jusques à la mort la gayté d'une bonne conscience, j'ay su honorer et révéler Votre Majesté plus que personne ne le fera jamais. » Placet au roi du 8 septembre 1665, cité par Rosellini, § 28, p. 10.

¹¹⁷ *Ibid.*, § 29, p. 11.

¹¹⁸ *Ibid.*, § 30, p. 11.

« négociation avec le pouvoir¹¹⁹ », que la critique juge emblématique de la nouvelle centralisation du mécénat opérée par Louis XIV et plus largement du contrôle accru que la souveraineté absolutiste exerce à l'égard de ses sujets¹²⁰.

Choisissant tous deux, dans la perspective de leur défense et de leur réhabilitation, d'offrir leur service de plume au roi, Dolet et Pellisson investissent ainsi le discours de projet de manière fort différente : au contraire de ce dernier, Dolet ne formule pas son offre sur le ton du divertissement enjoué, pas plus qu'il ne promet au roi une œuvre expressément à sa louange (ce qu'il avait pu faire par le passé au seuil de ses *Commentaires*). Comme on le voit dans sa présentation de l'*Axiochus* et de l'*Hipparque*, son projet se revendique avant tout de l'illustration des lettres françaises, dont le roi passe lui-même pour le premier protecteur. Loin de *dépathétiser* sa condition de fugitif, le propos de Dolet suscite ainsi quelque chose comme un lyrisme civique : former en pleine persécution un tel projet de traduction, c'est faire preuve d'un zèle comble, c'est persister, au plus fort de l'abandon, au moment même où sa patrie se montre « ingrate » envers lui, à vouloir « enrichir et illustrer [celle-ci] en tout ce qu'il [lui] sera possible ». Depuis l'étranger s'il le faut. Reste qu'à travers cette présentation de soi pétrie de pensée stoïcienne¹²¹, le projet n'en vise pas moins, tout comme chez Pellisson, à rétablir une relation de don et de contre-don avec le roi. Mais alors que le poète du XVII^e siècle use du style galant et affecte la gaieté pour parvenir à ses fins, Dolet, quant à lui, conditionne à sa propre survie une offre de service inconditionnelle, qui s'adresse au roi mais se revendique à travers lui de l'intérêt du public. Si le corps, dans les textes que j'ai cités, peut passer ici aussi pour une *circonstance* et un moyen de l'écriture, cette écriture (cette œuvre à venir) n'a pas pour fin de divertir le roi, elle n'instrumentalise pas la *vie nue* de son auteur sans représenter elle-même, métonymiquement, la *vie qualifiée* qui lui donne sens et valeur.

Ainsi, cette dimension *excessive* du projet annoncée par les deux traductions platoniciennes participe d'un zèle aveugle en faveur du public, confinant au martyr, en même temps que d'une démarche visant à rétablir l'échange des bienfaits avec le mécène. C'est sans doute que l'auteur, comme le soutient André Bayrou, s'emploie ici (en vain) à répéter la séquence du meurtre de

¹¹⁹ *Ibid.*, § 34, p. 12.

¹²⁰ Dans le sillon des analyses de Foucault dans *Surveiller et punir. Naissance de la prison* (Paris, Gallimard, « La bibliothèque des histoires », 1975), Rosellini affirme ainsi que « le roi est seul détenteur de la justice, qu'il tient de Dieu. Il l'accomplit par le marquage des corps de ses sujets. Consentir à pâtir de cette contrainte, c'est reconnaître cette justice, et faire en retour reconnaître la légitimité de sa prise de parole dans l'espace public qu'ouvre toute adresse au roi, fût-elle individuelle ». *Ibid.*, § 35, p. 12.

¹²¹ Dolet semble en effet s'appliquer ici à illustrer la maxime de Sénèque suivant laquelle « le malheur est l'occasion de la vertu » (*De la providence*, II, 4). Sur le stoïcisme de Dolet, tout particulièrement sensible dans sa conception du destin, voir André Bayrou, *Le Chœur des justiciables*, thèse cit., p. 527, et Kenneth Lloyd-Jones, « *Fatum* in the Writings of Étienne Dolet », *Acta Conuentus Neo-Latini Sanctiandreami*, dir. Ian D. McFarlane, New York, Binghamton, 1986, p. 359-361.

Compaing et de la grâce obtenue du roi en 1537, tous événements dont il avait donné le récit dans ses *Carmina* de 1538. Faisant le pari d'une « inversion de l'événement qui lui avait tant réussi sept ans plus tôt¹²² », le projet de Dolet vaut à la fois comme le signe de sa résistance morale et intellectuelle face au malheur et comme l'anticipation – et l'un des moyens – de son retour en grâce. Il est à ce titre à la croisée des trois genres rhétoriques : *judiciaire* puisqu'engagé dans la défense de l'auteur, valant comme une protestation de vertu et d'innocence, *épidictique* car s'articulant, on l'a vu, à l'éloge du prince défenseur des lettres ainsi qu'au blâme des calomniateurs, *délibératif* enfin, dans la mesure où Dolet exhorte le roi à poursuivre sa politique culturelle en lui rendant la liberté et les moyens d'agir au profit du public. Pour reprendre la distinction de Rosellini rencontrée plus haut, on mesure ainsi que le *Second Enfer* relève d'un mode d'adresse rendant indissociables *poésie de résistance* et *poésie de négociation avec le pouvoir*¹²³. Comme on le sait, cette démarche échoua, et aggrava même le cas de Dolet, puisque sa condamnation à mort en 1546 dut beaucoup à trois mots jugés hérétiques dans sa traduction de l'*Axiochus*¹²⁴. Exemple s'il en est de ce risque d'*avilissement* encouru par l'auteur dans le don cérémoniel du livre au mécène, du fait de l'*abandon* au public qu'un tel geste implique nécessairement, pour le meilleur et pour le pire¹²⁵.

Si les prospectus de Boaistuau nous avaient donné à voir un discours de projet dont la fonction essentielle était d'assurer la bonne réception de l'œuvre en présence et l'entretien du lien mécénique et lectorial, les quelques textes de Dolet que nous venons de parcourir privilégient quant à eux la négociation de l'avenir. Objet de cette négociation dans le cas du projet de l'*Histoire de son temps* formulé dans les *Commentaires* (puisque'il en va alors du soutien symbolique et de la

¹²² André Bayrou, *Le Chœur des justiciables*, thèse cit., p. 532. En 1543, Dolet avait déjà réussi à obtenir de nouveau le secours du roi. Dans le *Second Enfer*, c'est au moins autant cet épisode qu'il s'emploie à répéter que celui du meurtre de Compaing. En effet, comme on l'a vu plus haut, l'humaniste avait alors adressé au roi depuis la Roanne une traduction des *Tusculanes* sortie de ses presses, tout en profitant de l'épître liminaire pour défendre sa cause. C'est bien la même stratégie qu'il adopte ici.

¹²³ S'il est vrai, comme l'avance Rosellini, que la neutralisation affective du discours de Pellisson se comprend dans le cadre de l'absolutisme louis-quatorzien et du marquage des sujets du sceau de la justice royale, il semble bien, et pour cause, que le *Second Enfer* corresponde à une situation offrant davantage de jeu et de prise au poète justiciable, quoi qu'il en aille ici aussi d'une justice de droit divin : on a vu que Dolet pouvait 1) incriminer la « patrie » en la personne de ses « administrateurs » qui le poursuivent et le harcèlent, 2) persister dans son effort envers elle, en tant que figure idéale et éternelle du *public*, et 3) en appeler au roi, interpellé ici comme protecteur des lettres, observateur, intercesseur et souverain juge de son cas. Dans l'espace même du recueil, le pouvoir est certes représenté ultimement par le roi, mais se diffracte dans la série des destinataires auxquels il adresse ses différentes épîtres.

¹²⁴ Voir sur ce point Richard Copley Christie, *Étienne Dolet, op. cit.*, p. 441 *sq.* ; Claude Bocquet, « Étienne Dolet : vivre pour la traduction, mourir pour une traduction », dans Michèle Clément (dir.), *Étienne Dolet. 1509-2009, op. cit.*, p. 131-150.

¹²⁵ Suivant les analyses déjà mentionnées d'Hélène Merlin-Kajman dans « Le texte comme don public », art. cit.

possibilité économique et logistique de l'entreprise), l'œuvre à venir peut aussi en être un nouveau *moyen*, comme il apparaît dans le *Second Enfer*, où la promesse de don permet de simuler et de favoriser le retour en grâce de l'humaniste. Quelles que soient les pondérations différentes qu'il opère entre le *lien* et le *bien*, le prospectus consiste ici à mettre prématurément en lumière quelque chose de latent : en 1536, au moment d'offrir au roi « les prémisses de [s]on adolescence¹²⁶ », l'aspirant historiographe se présentait comme un guerrier tapi dans le cheval de Troie. En 1544, c'est sur le point de sortir de clandestinité que Dolet annonce à François I^{er} un ultime projet, entrepris en cavale. Affirmations volontaristes, revendications d'une liberté d'écrire, de traduire ou d'imprimer, ces gestes n'en sont pas moins précaires, suspendus à une reconnaissance qu'ils invoquent comme une *condition* de l'écriture, et réclament à crédit.

Promesses conditionnelles (2) : le prospectus à l'épreuve du différend (Ronsard)

En se faisant conditionnelle, en prenant la forme d'une demande adressée à un grand, la promesse de l'œuvre à venir rend saillant le caractère asymétrique de la relation mécénique, ce dont les textes du *Second Enfer* ont témoigné de façon particulièrement vive (et malheureuse). Alors que le don du livre et sa promesse, en leur expression simple, postulent une confiance dans la logique vertueuse du don, dans l'acceptation et le retour prochains du bienfait, la promesse conditionnelle introduit dans le discours l'éventualité d'un différend et d'une rupture : en déclarant qu'il ne saurait faire œuvre sans la permission, la protection ou la libéralité du prince, l'artiste rend ce dernier publiquement responsable de son propre silence ou de ses ajournements. Prononçant à la fois une impossibilité et un refus, il défie son destinataire en le plaçant face à l'alternative d'agir soit comme défenseur soit comme fossoyeur des lettres.

Au XVI^e siècle, nul sans doute plus que Ronsard n'a cultivé cette rhétorique conditionnaliste de la promesse. Je pense ici tout particulièrement au projet de la *Franciade*, dont la préparation est annoncée, délibérée et négociée par le poète vendômois pendant plus de vingt ans, de 1549 à 1572, jusqu'à la publication des quatre premiers livres de l'épopée, restés sans suite. Leur genèse complexe étant bien documentée¹²⁷, j'irai droit aux aspects du dossier qui

¹²⁶ Suivant l'expression déjà mentionnée de l'épître à François I^{er} du premier tome des *Commentaires*.

¹²⁷ Voir la notice de la *Franciade* dans Pierre de Ronsard, *Œuvres complètes*, éd. Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la pléiade », 2 tomes, 1993-1994, t. I, p. 1604-1608 ; l'introduction de Pierre Laumonier dans son édition des *Œuvres complètes, op. cit.*, t. XVI : *La Franciade*, p. V-XXII ; Henri Chamard, *Histoire de la Pléiade*, Paris, Didier, 1961, t. III : « La *Franciade* de Ronsard », p. 95-

intéressent cette recherche. Si le discours-prospectus de Ronsard exacerbe la dynamique du don, dont il met au jour les failles, exhibe et exploite l'articulation avec le mode de la vente, on verra aussi qu'il témoigne de l'insistance d'un imaginaire de l'œuvre, irréductible – bien que suspendu – à l'entretien des liens mécéniques. Ce que nous avons commencé d'apercevoir à la lecture du projet historiographique de Dolet prendra ici un tour plus net : enjeu *public* à plus d'un titre, l'épopée à venir polarise et déborde tout à la fois la relation mécénique ; elle lie, ce faisant, la fabrique d'une œuvre singulière, supposant l'engagement d'un sujet *particulier*, à la circulation du crédit dans l'ensemble de la République des Lettres.

« *Liberal donne moi / Ce que tu m'as promis*¹²⁸ »

En 1550¹²⁹, alors que vient de paraître son premier recueil poétique des *Odes*, Ronsard publie une *Ode de la paix* où il fait part à Henri II de son projet d'écrire pour lui la grande épopée nationale dont manque la France, absence que Du Bellay a déplorée l'année précédente dans sa *Deffence et illustrations de la langue françoise* (1549). Après avoir donné l'argument de son grand poème à venir sous la forme d'une prosopopée de la troyenne Cassandre, prophétisant l'odyssée de Francion depuis les ruines de Troyes jusqu'à la fondation de Paris, Ronsard adresse ces mots au roi, peu avant la fin de son ode :

Prince, je t'envoye ceste Ode,
Trafiquant mes vers à la mode,
Que le marchand baille son bien,
Troque pour troq' : toy qui es riche,
Toy, Roy des biens, ne sois point chiche
De changer ton present au mien.
Ne te lasse point de donner,
Et tu verras comme j'accorde
L'honneur que je promets sonner,
Quand un present dore ma corde¹³⁰.

Alors même qu'il se montre ailleurs soucieux de distinguer sa « mercerie » poétique de « celle que l'usurier vend / Dedans ses boutiques avares¹³¹ », le poète mêle ici le vocabulaire du

109 ; l'enquête la plus érudite est certainement due à Denis Bjaï, *La Franciade sur le métier*, Genève, Droz, « Travaux d'Humanisme et Renaissance », 2001 : « Vers *La Franciade* », p. 17-95.

¹²⁸ Pierre de Ronsard, *Les quatre premiers livres des odes*, Paris, Veufve Maurice de la Porte, 1555 : III, 1, « Au roy », repris dans *Œuvres complètes*, éd. Laumonier, t. VII, p. 34.

¹²⁹ Sans faire encore part d'un projet en bonne et due forme, Ronsard, dès 1549, affirme dans l'*Hymne de France* thématise l'origine troyenne des Français, voir les *Œuvres complètes*, éd. Laumonier, t. I, p. 30. Le nom de la *Franciade*, quant à lui, apparaît en 1552 dans l'ode « À Claude de Ligneri » du *Cinquième livre des Odes*, t. III, p. 176.

¹³⁰ *Ode de la Paix*, Paris, Guillaume Cavellat, 1564, repris dans *Œuvres complètes*, éd. Laumonier, t. III, p. 33-34.

commerce à celui du don, au point que la nature même de la relation mécénique en vient à se troubler. Comme le note Terence Cave à la suite des travaux de Natalie Zemon Davis, Ronsard, par là, témoigne à plein de la façon dont le livre, au XVI^e siècle, fait l'objet d'une tension, d'une hésitation entre *opposition* et *contamination* dans l'articulation du mode du don au mode de la vente :

La plupart de[s] métaphores [de Ronsard] proviennent de l'ancien système de la gratuité, de l'échange de dons, et c'est là le système qu'il revendique explicitement, d'autant plus qu'il veut conserver les connotations nobiliaires de sa poésie. [...] En même temps, pourtant, il est sans doute conscient de la valeur éventuelle de ses livres comme objets de commerce, donc du profit que l'on est susceptible d'en tirer, sans pouvoir en tirer lui-même de manière directe sous forme de droits d'auteur. Ronsard étale ses drogues, ses objets précieux, ses tapisseries et ses peintures dans la boutique de ses poèmes ; mais il est la victime d'une loi surannée selon laquelle il n'a pas le droit de les vendre. Il doit les offrir, en attendant que l'obligé lui offre en retour un cadeau à sa propre appréciation¹³².

Indirectement au moins, Ronsard est intéressé à la vente de ses recueils et plaquettes, puisque de leur succès dépend aussi la diffusion de cette gloire du prince que ses éloges prétendent amplifier et éterniser, obligeant celui-ci à se montrer libéral en retour. De là, souligne Cave, difficile de distinguer l'image du référent dans ces figures mobilisées par le poète pour décrire son activité : le répertoire épideictique du don cérémoniel pouvant valoir à l'égard de la vente comme un argument publicitaire, tandis que le vocabulaire économique prend sens, à son tour, dans la négociation de la relation mécénique¹³³. Ainsi de la référence au *troc* marchand¹³⁴ : la simultanéité qu'il implique contraste avec l'échange différé et non contractuel des *présents* prévalant ici à l'égard du roi. Polémique plutôt que descriptive, cette métaphore économique prend alors sens dans un contexte où la gratification de l'éloge n'est justement ni immédiate ni même assurée. Si l'*Ode de la paix* introduit ainsi de la dissonance dans la dynamique du don, ce n'est pas seulement parce qu'elle mobilise un vocabulaire marchand où se fait jour la conscience

¹³¹ « Ode à Bertrand Berger », *Les quatre premiers livres des Odes*, Paris, Guillaume Cavellat, 1550, repris dans *Œuvres complètes*, éd. Laumonier, t. I, p. 138-139. La pratique poétique, dans cette ode, est placée sous le signe du don à l'ami : « Je suis le trafiquer des Muses, / Et de leurs biens, maîtres du tens. // Leur marchandise ne s'étalle / En foire, en marché, ni en halle : / Aussi la vendre il n'est permis, / Pour l'argent ell' ne s'abandonne, / D'une main large je la donne / A qui me plaist de mes amis. »

¹³² Terence Cave, *Préhistoires II. Langues étrangères et troubles économiques au XVI^e siècle*, Genève, Droz, « Les seuils de la modernité », 2001, p. 172-173. Reconnue par Zemon Davis et Cave, cette articulation ambiguë entre mode du don et mode de la vente s'explique aussi de ce que la conception des échanges marchands emprunte alors elle-même au registre du don. Ce phénomène a été étudié par Bartolomé Clavero dans *La Grâce du don. Anthropologie catholique de l'économie moderne* [1991], traduit de l'italien par Jean-Frédéric Schaub, Paris, Albin Michel, 1996. Pareille insistance d'une culture du don dans la conception de l'économie serait caractéristique de l'Europe catholique, témoignant d'une résistance de celle-ci à l'égard des développements du capitalisme, contrastant avec les affinités que l'éthique protestante a entretenues avec ce dernier, suivant les analyses classiques de Max Weber. Pour une présentation et discussion de ces thèses, voir Marcel Hénaff, *Le Prix de la vérité*, *op. cit.*, p. 351-380.

¹³³ Terence Cave, *Préhistoires II*, *op. cit.*, p. 173.

¹³⁴ Référence modérée, toutefois, comme le note Cave, puisqu'elle permet à Ronsard de faire « abstraction du numéraire comme moyen d'échange pour mettre l'accent sur la valeur des biens en eux-mêmes, restant ainsi dans la perspective d'un code nobiliaire qui exclut le commerce vulgaire », *ibid.*, p. 171, n. 129.

économique de l'auteur. C'est encore parce que, procédant de la sorte, elle dénonce la temporalité différée du don à quoi elle est soumise, temps de latence qu'elle s'efforce non pas tant, d'ailleurs, de réduire ou de neutraliser que de *renverser à son avantage*. En recourant au langage marchand¹³⁵, Ronsard demande certes rétribution pour son ode adressée au roi, mais surtout pour cet « honneur qu[il] prome[t] sonner » dans l'épopée dont il vient de donner l'argument. Ce renversement, qui n'implique pas de quitter l'ordre du don mais plutôt de tirer parti de sa dynamique, a bien été décrit par Michel Simonin dans son *Pierre de Ronsard* :

Dans nombre de manuscrits médiévaux, comme dans les gravures sur bois contemporaines, on peut voir l'auteur, le genou plié, tendant à son protecteur le fruit de son travail dans l'attente d'une reconnaissance éventuelle. Ici, Ronsard inverse les rôles : contre une promesse, il attend le salaire anticipé de l'œuvre à venir ; c'est au Roi à lui faire confiance, et non à lui à parier sur une récompense hypothétique¹³⁶.

La chose apparaît plus clairement encore dans l'édition augmentée des *Odes* de 1555, après que le roi, en 1554, a semble-t-il encouragé le poète dans son projet¹³⁷. Dans la nouvelle lettre-préface à Henri II, Ronsard insiste sur le caractère modeste de son présent, et invite le souverain à suivre l'exemple mythologique de Jupiter, qui « dans sa grande bonté / Ne prend garde aux presens mais à la volonté¹³⁸ ». Cette *volonté*, toutefois, ne renvoie pas au désir de lien que la « petite offrande » actuelle doit suffire à symboliser, sans être aussi la volonté du grand œuvre, dont il s'agit alors de rappeler le projet et les conditions :

Ainsi suivant les Dieux, je te suppli' de prendre
À gré ce petit don pour l'usure d'attendre
Un present plus parfait et plus digne d'un Roy,
Que ja ma Calliope enfante dedans moy.

¹³⁵ Comme le souligne Laumonier dans son édition du texte, « Pindare est plus discret » dans le vers qui sert ici de source à Ronsard : « Si tu aimes à entendre toujours la douce voix de la renommée, ne te lasse pas d'être large dans tes libéralités » (*Pythiques*, I, v. 90). Loin de conditionner *telle* œuvre à venir à la libéralité de son mécène, il se contente d'en appeler à la poursuite du cercle vertueux liant sa pratique poétique aux gratifications mécéniques. Voir *Œuvres complètes*, éd. Laumonier, t. III, p. 34.

¹³⁶ Michel Simonin, *Pierre de Ronsard*, Paris, Fayard, 1990, p. 131-132.

¹³⁷ Sans accéder aux demandes de gratification du poète, Henri II a vraisemblablement encouragé le projet de Ronsard en 1554 suite à la lecture que lui a faite Lancelot de Carles d'un projet de la *Franciade*. De cette commande informelle, Ronsard atteste la même année dans une « Élégie à Cassandre », présentant son projet comme une initiative du roi qui le détourne à regret de la lyre amoureuse : « Mon œil, mon cœur, ma Cassandre, ma vie, / Hé ! qu'à bon droit tu dois porter d'envie / À ce grand Roi, qui ne veut plus souffrir, / Qu'à mes chansons ton nom se vienne offrir. C'est luy qui veut qu'en trompette j'échange / Mon Luc, afin d'entonner sa louange, / Non de lui seul, mais de tous ses aïeux / Qui sont issus de la race des Dieux. // Je le ferai puisqu'il me le commande » (éd. Laumonier, t. VI, p. 57). Comme on le voit, la projection de l'œuvre à venir connaît des pondérations différentes suivant le contexte d'énonciation et le genre pratiqué, en sorte que le projet épique est ici présenté comme le *devoir* qui ajourne l'accomplissement du projet lyrique. Cette concurrence est soulignée, bien sûr, par l'homonymie (mais aussi la filiation imaginaire) entre la Cassandre troyenne annonçant l'épopée de Francus dans l'*Ode de la paix* et la muse des *Amours* de 1552. Voir aussi l'ode « À Monsieur d'Angoulême » (t. VII, p. 66).

¹³⁸ Je cite ici l'ode dans la version légèrement modifiée des *Œuvres* de 1584 que reproduit la collection de la Pléiade, voir *Œuvres complètes*, éd. Jean Céard *et al.*, *op. cit.*, I, p. 590 (éd. Laumonier, t. VII, p. 8).

Ce-pendant je priray ta puissance divine,
 Ainsi que Jupiter Callimache en son Hymne,
 » Donne moy, ce dit-il, des vertus et du bien :
 » Car la seule vertu sans le bien ne sert rien,
 » Le bien sans la vertu : ô Jupiter, assemble
 » Tous ces deux pointcs en un, et me les donne ensemble.
 Les vertus et les biens que je veux recevoir
 D'un si puissant Monarque, est un jour de pouvoir
 Amener ton Francus suivy de mainte trope
 De guerriers, pour donter les Princes de l'Europe.
 Mais il te faut payer les frais de son arroy :
 Car il ne veut venir qu'en majesté de Roy,
 Bien qu'il soit fugitif, et qu'il n'ait en partage
 Sinon du pere sien l'adresse et le courage.
 Aussi tu porterois la honte sur les yeux,
 Si luy qui fut jadis l'ayeul de tes ayeux,
 Le fils d'un si grand Roy, venoit seulet en France
 Donner aux peres tiens la premiere naissance.
 Puis qu'il trouve en mes vers le vent si à propos,
 Fay luy enfler la voile, et luy romp le repos
 Qui le tient paresseux au rivage d'Epire,
 Fraudé de son chemin par faute de navire,
 De vivres et de gens : ouvrier je suis tout prest
 De charpenter sa nef et dresser son apprest,
 Pourveu que ta grandeur Royale favorise
 À ton ayeul Francus, et à mon entreprise¹³⁹.

Ainsi Ronsard fait-il de sa poésie encomiastique le siège d'un différend entre deux attentes. Si les *Odes* sont offertes comme un gage « pour l'usure d'attendre », le roi attendra son épopée nationale tant que le Vendômois attendra lui-même la gratification qu'il estime mériter par avance pour cette entreprise, et pour laquelle il a naguère reçu des encouragements informels. Dans cette perspective, l'ode est ce chant de *latence* dédié au divertissement et à la négociation de l'œuvre future, chant qui entretient l'attente du roi (et des lecteurs à travers lui), publie celle du poète, et s'emploie aussi, dans le même temps, à meubler l'une et l'autre. De même que ce genre convient au roi pour ses « passe-temps¹⁴⁰ » au retour de la guerre¹⁴¹, de même convient-il au poète tant que n'est pas mise en route sa *Franciade*. Sorties d'une « petite lyre » faute de « lyre croisée¹⁴² », les odes (se) font entendre (dans) le silence des « trompettes¹⁴³ » : celles des récentes

¹³⁹ *Ibid.*, p. 590-591 (éd. Laumonier, t. VII, p. 9-10).

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 590.

¹⁴¹ Les éditeurs de la « Pléiade » situent la composition de cette pièce dans la foulée de la bataille de Renty du 13 août 1554, dont Ronsard célèbre ici la victoire, *op. cit.*, t. I, p. 1489.

¹⁴² Suivant l'expression que l'on trouve dans la dernière strophe de l'ode « À sa lyre » parue en 1555 dans les *Mélanges*, et intégrée dans le livre IV des *Odes* à partir de 1560 : « Or adieu doncq prince Francus, / Ta gloire sous tes murs veinqus, / Se cachera toujours pressée, / Si à ton neveu, nostre Roi, / Tu ne dis qu'en l'honneur de toi / Il face ma Lyre croisée », en d'autres termes, qu'il courbe cette lyre en forme de crosse, en accordant à Ronsard une abbaye et ses bénéfiques. Voir éd. Laumonier, t. VI, p. 134.

¹⁴³ « Que ma petite lyre ose entre tes trompettes / Rebruire les chansons de ces divins Poètes ». Il s'agit d'Horace et de Pindare, les deux modèles dont Ronsard se réclame dans les *Odes*, éd. Jean Céard *et al.*, *op. cit.*, p. 590.

batailles royales, autant que celles du grand poème à venir¹⁴⁴, où la geste des rois de France est appelée à s'inscrire dans le sillage des mythologies grecque et latine. Comme on le voit, Ronsard recourt à la métalepse, confondant le temps de la diégèse et celui de la genèse dans une même épopée en suspens : il est lui-même le charpentier naval « tout prest » à ce qu'on lui commande de bâtir la nef de Francus, allégorie qu'il filera dans les évocations successives de son projet¹⁴⁵. Si le poète des *Odes* de 1550 se présentait comme un « trafiqueur des Muses¹⁴⁶ » dont la « boutique n'est chargée d'autres drogues que de louanges, & d'honneurs¹⁴⁷ », le futur auteur de la *Franciade* adopte en 1555 une posture d'ouvrier et d'architecte, qui demande au roi la confiance et les moyens dont il a besoin pour entreprendre son ouvrage.

À lire ces vers de 1555, on voit que la métaphore économique de l'*usure* se fait ici plus discrète que celle du troc dans l'*Ode de la paix* ; elle se fonde davantage dans le registre du don, comme en témoigne l'association du *bien* et de la *vertu* sur quoi Ronsard insiste, manifestant par là que la relation mécénique ne saurait être seulement pécuniaire, mais que les biens qui s'échangent dans ce cadre emportent avec eux quelque chose de l'âme du donateur, et participent d'une dynamique d'élévation morale dans l'élan de laquelle l'œuvre à venir s'envisage comme une *co-création* du poète et du roi¹⁴⁸. Il demeure que la demande ne s'en fait pas moins impérieuse, au point que Ronsard double sa promesse conditionnelle d'une menace : s'il n'accédait pas à sa demande, s'il ne transformait pas son projet de poète en commande royale, Henri II en

¹⁴⁴ En 1554, dans l'« Élégie à Cassandre », on a vu dans une note précédente que Ronsard faisait en effet de la trompette l'emblème de l'épopée à venir. Voir éd. Laumonier, t. VI, p. 57.

¹⁴⁵ Notamment dans la nouvelle Ode à Henri II qui ouvre le troisième livre des *Odes* à partir de l'édition de 1555 (Paris, Veufve Maurice de la Porte, repris dans éd. Laumonier, t. VII, p. 24 *sq.*). De la même façon, Ronsard associe le vent qui doit gonfler les voiles de la nef de Francus tantôt à son propre souffle épique (éd. Laumonier, t. VII, p. 10), tantôt à la commande du roi qu'il appelle de ses vœux (éd. Laumonier, t. VII, p. 24). L'ambivalence de cette image traduit bien le mixte d'autonomie et d'hétéronomie que met en voix le discours de projet ronsardien.

¹⁴⁶ Ode à Bertrand Berger, parue dans les *Odes* de 1550, éd. Laumonier, t. I, p. 138.

¹⁴⁷ Voir l'avis « Au lecteur » des *Odes* de 1550, éd. Laumonier, t. I, p. 48.

¹⁴⁸ Dans une étude sur le don dans la poésie de Ronsard, Thomas Berriet rappelle qu'il en va là de la confrontation entre deux mystiques, deux imaginaires qui affilient le roi et le poète au sacré : ainsi trouve-t-on d'un côté le roi héritier de droit divin, réputé sage d'un savoir supérieur, de l'autre le poète, que la mystique néoplatonicienne de la Pléiade rend dépositaire du don des Muses et de la fureur poétique (on remarquera qu'elle est néanmoins absente du texte de Ronsard, qui fait état d'une lente genèse). Comme le résume Berriet, « tous deux sont des élus, des inspirés, des personnages sacrés », et c'est au titre de cette équivalence symbolique qu'ils seraient capables de rivaliser comme d'égal à égal dans le jeu cérémoniel du don réciproque (quand bien même ce jeu est aussi ce par quoi le *Primus inter pares* scelle des alliances asymétriques avec ses sujets dans la tradition du modèle féodal). Dès lors, « la forme que prend l'*agôn* est une rivalité sans fin jusqu'au Grand Œuvre, ouvrage littéralement conjoint du prince et du poète ». Pour pertinente et suggestive que soit son étude, Berriet semble en revanche par trop forcer la cohérence du discours ronsardien, en traitant ses références économiques comme de simples antiphrases, pour mieux ajuster l'ensemble de la poésie du Vendômois avec le schéma du don, qu'il prend partant le risque d'hypostasier. J'y reviendrai bientôt. Voir Thomas Berriet, « Le prix du don : de l'éloge au blâme chez Pierre de Ronsard », *Contextes*, n° 5, 2009 : « Don et littérature » (dir. Björn-Olav Dozo et Anthony Glinoyer), <http://journals.openedition.org/contextes/4279>, § 6, 11 et 17. Page consultée le 29/01/2018.

« porteroi[t] la honte sur les yeux ». Pareillement, dans la nouvelle ode qui ouvre le troisième livre du recueil de 1555, texte où il renouvelle sa promesse et reformule le plan de sa *Franciade*, le poète avertit le roi qu'à négliger les « Poètes sacrez », il s'expose à ce que « la Parque cruelle / Sans nom [l]'ensevelisse en la nuit eternelle¹⁴⁹ ». De façon plus sensible encore que ce que nous avons vu chez l'auteur du *Second Enfer*, le blâme perce ici sous la promesse de l'éloge. Néanmoins, parce qu'il reste là encore *conditionnel*, ce blâme, pour le dire dans les mots de Merlin-Kajman, « n'annule pas le lien de l'éloge, les places, les relations ». En bref, « l'échange épideictique “tient”¹⁵⁰ ».

L'effort entrepris par Ronsard pour inverser à son profit la logique différée du don et du contre-don mettra une quinzaine d'années et deux nouveaux règnes à porter ses fruits, puisque ce n'est qu'aux environ de 1565-1566 que Ronsard s'estime suffisamment reconnu, gratifié et *aimé* par Charles IX pour s'investir enfin dans la rédaction de son épopée¹⁵¹. D'ici là, les fréquents rappels de sa promesse conditionnée s'accompagnent d'une dénonciation des promesses non tenues de la part de ses mécènes royaux depuis la commande informelle reçue d'Henri II en 1554. Ainsi en 1563, dans une complainte « À la Royne Catherine de Medicis » :

Toy qui viens après moy, qui voirras en meints lieux
De mes escripts espars le titre ambitieux
De Francus, Francion, et de la Franciade,
Qu'égaler je devois à la Greque Iliade :
Ne m'appelle menteur, paresseux ny peureux,
J'avois l'esprit gaillard et le cœur genereux
Pour faire un si grand œuvre en toute hardiesse,
Mais au besoin les Rois m'ont failly de promesse :

¹⁴⁹ Éd. Laumonier, t. VII, p. 32. Ronsard mobilise ici l'argument topique suivant lequel les lettres sont les seules à pouvoir inscrire la gloire du Grand dans l'éternité, à la différence des productions périssables, quoique d'apparence plus somptuaire, de l'architecture, de la peinture etc. Cet argument était pareillement employé par Dolet en 1538 dans l'épître à François I^{er} que nous avons étudiée plus haut.

¹⁵⁰ Pour ces deux citations, voir Hélène Merlin-Kajman, *L'Animal ensorcelé, op. cit.*, p. 335. Sur le passage de l'éloge au blâme chez Ronsard en particulier, voir également l'étude de Thomas Berriet, art. cit., § 18-30.

¹⁵¹ Le 1^{er} mai 1564, soit cinq mois après la publication de la *Promesse*, Ronsard obtient l'abbaye de Bellozane, qu'il doit rapidement échanger pour le prieuré de Saint-Cosme-lez-Tours, dont il prend possession le 15 mars 1565. Au mois de novembre de la même année, le poète y reçoit le roi en personne, accompagné de Catherine de Médicis et de son fils cadet, le duc d'Anjou, ceux-ci achevant leur long tour de France entrepris en janvier 1564. C'est pour cette occasion que le poète rédige une « Élégie au Roy » où il renouvelle une énième fois sa demande : « La Muse vit seulement de bon-heur / Et tous les ars languissent, sans honneur. // Pource, mon Roy, s'il vous plaist que je face / La *Franciade*, œuvre de long espace, / De long labeur, il seroit bien saison / Qu'eussiez esgard à moy pauvre grison, / Sur qui desja l'autonnalle tempeste / A fait gresler quarante ans sur la teste [...] // Donq' s'il vous plaist, Sire, n'attendez plus / Que je soys vieil, impotens & perclus, [...] // Mais or que j'ay tout l'esprit vigoureux, / Le genou fort, & le sang genereux, / Commandez moy & m'aimez tout ensemble, / Et m'honorez : ces trois pointz, ce me semble / Font le Poëte heureux & glorieux, / Le font gaillard, le mettent dans les Cieux », paru parmi les « Elegies » dans le tome V des *Œuvres* de 1567, éd. Laumonier, t. XIV, p. 143-144. Cette triple équivalence entre commande, honneur et amour résume bien l'idéal du don porté par la relation mécénique. Dans la foulée du don de ce texte au roi, vraisemblablement confirmé dans son projet, Ronsard reçoit le prieuré de Croixval en 1566, et s'investit dès lors dans la composition de son épopée.

Ils ont tranché mon cours au milieu de mes vers :
Au milieu des rochers, des forests, des deserts
Ils ont fait arrester par faute d'equipage
Francus qui leur donnoit Ilion en partage¹⁵².

Comme on le voit, Ronsard a une conscience aiguë de sa pratique prospective, de ses visées et de ses risques perlocutoires, de ses destinataires multiples, de sa dérive future dans le temps posthume de l'œuvre. Dans son effort présent pour amener la reine à favoriser enfin son projet, le poète prend ainsi à témoin les lecteurs futurs des prospectus de la *Franciade* disséminés dans son œuvre, en actualisant imaginativement l'hypothèse où ceux-ci seraient restés lettre morte. Alors même que ces énoncés pouvaient y prêter le flanc, il s'agit pour Ronsard de se soustraire à l'image de la montagne accouchant d'une souris, et de rappeler que c'est par la faute des rois que son épopée est pour l'heure, littéralement, restée en plan. À la promesse publiquement maintenue et renouvelée par le poète depuis 1550, signe de sa constance, s'oppose la promesse faillie de ses mécènes, que Ronsard incriminera encore l'année suivante en 1564, dans un nouveau poème adressé à Catherine de Médicis. Construit autour d'une prosopopée de la promesse, ce texte associe la satire des mécènes ingrats et des poètes courtisans à un éloge ambigu de la reine mère. Dans le portrait idéalisé de celle-ci qui clôt le poème, dont la valeur incitative, voire prescriptive, apparaît entre les lignes, le mécène royal apparaît comme celui ou celle qui non seulement tient ses promesses, mais tend surtout à ne plus promettre du tout : « Sa prudence, écrit Ronsard, veult bien elle mesme choisir / Les hommes vertueux, & en crédit les mettre, / Les faisant bienheureux, avant que leur promettre¹⁵³. » La promesse, alors, serait le monopole des poètes et des artistes *vertueux*, dépositaires du *crédit* royal, et n'aurait sans doute plus à s'énoncer sous la forme impérieuse, précaire et défiante de la requête.

L'imaginaire ronsardien du « Grand Œuvre¹⁵⁴ » : entre public et particulier

En s'employant de la sorte à ce que la promesse change de camp pour mieux prendre l'ascendant dans l'échange différé des bienfaits, Ronsard exacerbe la part de *défi* engagée dans la logique du don. Reste que cette conduite, pour emblématique qu'elle soit d'un souci du lien social et de la reconnaissance réciproque entre artistes et mécènes, ne doit pas faire oublier le souci

¹⁵² « Complainte à la Roynne mere du Roy », *Recueil des nouvelles Poësies*, Paris, Gabriel Buon, 1564, éd. Laumonier, t. XII, p. 184.

¹⁵³ *La Promesse, par Pierre de Ronsard Vandosmois, à la Roynne*, plaquette, 1564, Éd. Laumonier, t. XIII, p. 14.

¹⁵⁴ Expression utilisée par Thomas Sébillet pour désigner le long poème épique. Voir *l'Art poétique français*, Paris, 1548, repris dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Paris, Le livre de poche, « Classique », II, 14, p. 145.

singularisé de l'œuvre qui la justifie en contexte¹⁵⁵. Radicalisant ce que nous avons déjà aperçu dans le projet historiographique de Dolet, les prospectus ronsardiens témoignent de ce que quelque chose résiste ici *à*, ou plutôt *dans* l'échange mécénique. Si Ronsard multiplie ces requêtes insistantes, c'est en effet qu'il en va avec la *Franciade* d'un projet exceptionnel, qui ne saurait être soluble dans l'échange ordinaire des bienfaits, tout en valant à leur égard comme une espèce de point de fuite et, on le voit, de préoccupation lancinante. Ronsard s'en explique dès 1556 dans une épître au Cardinal de Lorraine, dont il espère qu'il intercédera en sa faveur auprès d'Henri II. À ceux qui le blâment « d'importuner le Roy » en l'enjoignant publiquement d'« augmenter [s]a fortune », Ronsard invoque l'argument traditionnel de la supériorité des lettres sur les arts du dessin, et poursuit sa défense :

Hà, bons Dieux ! qui mettroit la Franciade à fin
 Sans le bien-faict d'un Roy ? [...]
 Virgile n'eust jamais si bravement chanté
 Sans les biens de Cesar : j'ay expérimenté
 Qu'un pauvre ne sçauroit entreprendre un grand œuvre :
 Volontiers le marteau d'un soufreteux manœuvre
 Ne fait un grand Palais : tant plus il monte haut,
 Plus la faim le rabaisse, et le cœur luy défaut.
 Une ode, une chanson se peut faire sans peine :
 Mais une Franciade, œuvre de longue haleine,
 Ne s'accomplist ainsi : il me faut esprouver
 La longueur de dix ans avant que l'achever :
 Car un livre si grand et si plein d'artifice
 Ne part ainsi des mains sans qu'on le repolisse.
 Peut estre on me dira que je suis de loisir,
 Et que je la devrois chanter pour mon plaisir :
 Mais certes ce n'est moy qui en vain me distille
 Le cerveau par dix ans pour une œuvre inutile,
 Qui n'apporte nul bien sinon rendre grison,
 Palle, et boufy l'auteur en sa jeune saison,
 Gouteux et catharreux des humeurs amassées
 Par tant et tant de nuicts sur les livres passées.
 J'ay Dieuuy mercy, Prelat, un peu de bien pour moy,
 Je suis demy-contant : mais pour chanter du Roy
 Les ayeux, bisayeux, leurs faits et leur prouesse,
 Je n'en ay pas assez : honteux je le confesse,
 Et si aime trop mieux le confesser, prelat,

¹⁵⁵ Dans son étude déjà citée sur les rapports de don entre Ronsard et Henri II (« Le prix du don », art. cit.), Thomas et me semble trop minorer cet enjeu pourtant décisif de l'œuvre à venir dans les dédicaces qu'il commente (référant seulement deux fois – et abstraitement – à l'idée de « Grand Œuvre », et citant une seule fois la *Franciade*, dans les notes). À lire son étude, tout se passe comme si ces textes se fondaient tous indifféremment dans une même dynamique ordinaire du don cérémoniel, où les *biens* échangés s'effacent derrière les *liens* qu'ils symbolisent et entretiennent. Or, comme je tâche de le montrer dans ces pages, si le discours de projet insiste tant sous la plume de Ronsard en ces années 1550-1565, c'est qu'il en va d'un bien extraordinaire, qui n'est pas seulement donné au roi, mais destiné à rejoindre les *sacra* de la communauté politique et linguistique. Pour décisive que soit son apport à l'intelligence des relations mécéniques, l'anthropologie du don ne devrait pas conduire à négliger les enjeux propres au travail poétique ainsi que l'imaginaire de l'œuvre qui y a partie liée.

Que la posterité m'accuse d'estre ingrat¹⁵⁶.

Si le Vendômois conditionne sa promesse d'épopée au bénéfice préalable du « bien-faict d'un Roy », c'est donc bien que celle-ci vise un don extraordinaire, sans commune mesure avec la poésie encomiastique de circonstance qui, elle, « se peut faire sans peine ». Il en va là, on le sait, d'un lieu commun de l'époque. Du Bellay y avait insisté dans le chapitre V de la *Deffence* consacré au « long poëme francoys », l'épopée est « œuvre de si laborieuse longueur, et quasi de la vie d'un homme¹⁵⁷ ». Pièce maîtresse de l'illustration de la langue et des lettres françaises, le poème héroïque tant attendu en France exige toutes les qualités et tous les savoirs qu'un lettré peut rassembler, au point que selon Jacques Peletier, dans son *Art poétique* de 1555, ce genre seul « donne le prix, et le vrai titre de Poète¹⁵⁸ ». Suivant le même auteur, la noblesse du genre provient de son sujet principal, « les guerres », mais aussi de sa portée encyclopédique :

Nous dirons donc les autres genres d'Écrits être les Rivières et ruisseaux : et l'Héroïque être comme une Mer, ainçois une forme et image d'Univers : d'autant qu'il n'est matière, tant soit-elle ardue, précieuse, ou excellente en la nature des choses : qui ne s'y puisse apporter, et qui n'y puisse entrer¹⁵⁹.

De la même manière, l'argument de Ronsard suivant lequel ce grand œuvre à venir, appelé à rivaliser avec les épopées d'Homère et de Virgile, requiert une libéralité digne de celle d'Auguste est largement partagé par les humanistes de l'époque, qui acclimatent au règne d'Henri II l'épigramme de Martial : « Qu'il y ait des Mécènes, et les Virgiles, ô Flaccus, ne manqueront pas¹⁶⁰ ». On lit par exemple dans la *Deffence* :

Certainement si nous avions des Mecenes et des Augustes, les Cieux et la Nature ne sont point ennemis de nostre siecle, que n'eussions encores des Virgiles. L'honneur nourist les ars, nous sommes tous par la gloire enflammez à l'estude des sciences, et ne s'elevent jamais les choses qu'on voit estre deprisées de tous¹⁶¹.

En accordant aux poètes le crédit qu'ils méritent, le grand crédit aussi l'épopée à venir elle-même, il la répute désirable et honorable, excite l'enthousiasme et l'émulation des lettrés à son endroit, et contribue ainsi à son avènement. Cette politique culturelle que Du Bellay et d'autres appellent de leurs vœux implique par définition ce type de don anticipé que réclame Ronsard : dans son *Institution du prince* offerte en 1519 à François I^{er} et publiée en 1547, Guillaume

¹⁵⁶ « Epistre [...] à Charles Cardinal de Lorraine », publiée dans les *Hymnes* (1556), Éd. Laumonier, t. VIII, p. 344-345.

¹⁵⁷ Joachim Du Bellay, *La deffence et illustration de la langue francoyse*, Paris, Arnoul L'Angelier, éd. Jean-Charles Monferran, Genève, Droz, « Textes littéraires français », 2001, p. 140.

¹⁵⁸ Jacques Peletier, *L'Art poétique*, Lyon, Jan de Tournes, 1555, repris dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, op. cit., p. 305.

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ « *Sint Maecenates ; non derunt, Flacce, Marones* », Martial, *Épigrammes*, VIII, 55, v. 5.

¹⁶¹ Joachim Du Bellay, *La deffence et illustration de la langue francoyse*, op. cit., p. 141.

Budé, déjà, insistait sur la confiance, la curiosité et les faveurs anticipées et incitatrices d'Auguste, qui jamais « ne refusa à Virgile chose qu'il luy demandast¹⁶² ». Le grand helléniste, alors, n'hésitait pas à donner une estimation chiffrée des gratifications accordées jadis par l'empereur, et à traduire celles-ci dans la monnaie courante pour encourager le roi à en suivre l'exemple.

Dans les différents prospectus que j'ai cités, Ronsard reformule donc en première personne et pour son propre compte une requête que d'autres avant lui avaient adressée au roi en termes généraux. Ce geste n'est lui-même pas inédit : on en a déjà observé une manifestation sous la plume d'Étienne Dolet dans ses épîtres de 1538 à François I^{er} et à Budé, dont il sollicite le soutien pour son projet historiographique¹⁶³ – l'histoire formant on le sait l'autre visage du grand œuvre capable de rivaliser avec l'épopée. Comme Ronsard, Dolet distingue l'œuvre de longue haleine, pour laquelle une reconnaissance préalable est nécessaire, des autres projets vers lesquels il se déporterait s'il ne parvenait pas à obtenir le crédit réclamé. Ce qui en revanche singularise la conduite de Ronsard dans son épître de 1556, c'est la manière qu'il a de s'y présenter en son *particulier*, alors même qu'il en va d'un enjeu *public* par excellence. Le grand œuvre épique, en effet, n'est pas un simple don au souverain, c'est aussi un don au public, destiné à rejoindre les *sacra*, ces biens qu'il s'agit de conserver et de transmettre, car ils assurent symboliquement la cohésion et la pérennité de la communauté politique et linguistique. De ceci, Ronsard a parfaitement conscience : on l'a vu dans l'épître à Henri II ouvrant les *Odes*, dont le dernier vers réunit l'« entreprise » du poète et « l'ayeul Francus » en une seule et même cause nationale, et plus largement dans cette métalepse, répétée de texte en texte, faisant de l'épopée à venir l'allégorie de sa propre genèse. Mais en déclarant au Cardinal de Lorraine que cette entreprise serait « inutile » s'il n'en recevait d'abord la récompense, Ronsard se dévêt de l'éthos traditionnel du lettré vouant sa vie au public, éthos zélé dont Boaistuau et Dolet ont plus haut donné l'exemple. Dans cet étrange exercice de *parrhèsia* auquel se livre le poète vendômois, l'utilité de l'œuvre à venir ne se mesure plus à l'aune de son importance publique, mais à celle de la vie privée du poète, de sa santé, de son désir, de son plaisir¹⁶⁴... Tandis que les promesses conditionnelles de Dolet, en

¹⁶² Guillaume Budé, *De l'institution du Prince*, Paris, Nicole Paris, 1547, p. 52. « Auguste, qui sçavoit que Virgile composoit ce Livre : avant qu'il fust accompli, en voulut veoir une partie. Car il sçavoit, qu'il redondoit grandement à son honneur : & que pour ceste cause, avoit esté entrepris & encommencé ».

¹⁶³ La requête de Dolet est toutefois plus modeste que celle de Ronsard, il ne s'agit que d'un défraiement pour ses déplacements et ses recherches.

¹⁶⁴ Pareille revendication de liberté dans l'exercice de la poésie est plus sensible encore dans l'« Epistre au lecteur » ouvrant le *Recueil des Nouvelles Poésies* en 1564 : « Peu de personnes ont commandement sur moy, je fais volontiers quelque chose pour les princes et grands seigneurs, pourveu qu'en leur faisant humble service je ne force mon naturel et que je les congoisse gaillards, et bien nez, faisant reluyre sur leur front je ne sçay quelle attraiante et non vulgaire vertu : car si tu pensois que je fusse un ambitieux courtisan, ou à gage de quelque seigneur, tu me ferois grand tort, et t'abuserois beaucoup. [...] Il est vray qu'autresfois je me suis faché voyant que la faveur ne respondoit à mes labeurs, (comme tu pourras lire en la complainte

1536-1538 et en 1544, s'énonçaient au nom seul du public et de la postérité, Ronsard, ici, refuse une telle disposition au sacrifice : l'œuvre d'intérêt public est alors saisie par le regard d'un sujet qui, *publiquement*, conditionne son engagement à son intérêt de particulier¹⁶⁵.

Plus encore que les métaphores économiques du troc ou de l'usure évoquées plus haut, ce geste inquiète la relation de don cérémoniel réciproque qui lie le poète à ses mécènes, car ce qui détermine la valeur de l'œuvre réside ici prioritairement dans les « mains » du poète. Mains qui ne sont pas tant celles qui *donnent* que celles qui *abandonnent*, celles dont l'œuvre « part » dit Ronsard, celles qui, surtout, métonymisent l'effort consenti, le savoir-faire, en un mot le *travail* nécessaire à la composition¹⁶⁶. En se présentant ici comme un manœuvre, là comme un ouvrier ou un charpentier naval, Ronsard insiste sur cette part de lui-même engagée dans l'œuvre, ce qu'il fait moins lorsqu'il se peint en marchand étalant les produits de sa boutique. Quand bien même elle conduit chez lui à retarder la disponibilité de l'œuvre à l'échange, cette implication de l'artisan dans son ouvrage est compatible, on l'a vu, avec le mode du don ; elle évoque le *hau* maori décrit par Mauss, cette présence spirituelle du donateur dans la chose donnée qui instaure le lien avec le donataire, et *oblige* celui-ci à relancer l'échange. Il demeure qu'un tel engagement peut aussi, comme c'est le cas dans l'épître de 1556, induire un autre mode d'attribution de la valeur de l'œuvre : pour sortir de sa condition dont il se dit « demy-contant » et consacrer dix ans de sa peine à ce projet, l'idéal du public, la perspective de contribuer de façon cruciale aux *sacra* du

que j'ay n'agueres escrite à la Royné), et pour cela j'ay laissé Francus et les Troyens agitez des tempestes de la mer, attendant une meilleure occasion de refaire leurs navires pour les conduire à notre bord tant désiré. Car ce n'est moy qui se veut distiller le cerveau à la poursuite d'un si grand œuvre sans me veoir autrement favorisé : s'ils le peuvent et veillent faire, je n'en suis envieus. Ce pendant je passeray la fortune telle qu'il plaira à Dieu m'envoyer. [...] La poësie est plaine de toute honneste liberté, et s'il faut dire vray un folastre mestier duquel on ne peut retirer beaucoup d'avancement, ny de profit. Si tu veux sçavoir pourquoi j'y travaille si allegrement, pource qu'un tel passetemps m'est agreable, et si mon esprit en escrivant ne se contentoit et donnoit plaisir, je n'en ferois jamais un vers, comme ne voulant faire profession d'un mestier qui me viendroit à contre cœur », éd. Laumonier, t. XII, p. 6-8. Dans ces lignes, la distinction entre l'exercice ordinaire de la poésie et le projet épique apparaît de façon particulièrement nette. Paradoxalement, c'est ici le refus de composer l'épopée sans gratifications anticipées qui vaut pour une preuve d'autonomie (relative), et permet de préserver le libre exercice du « passetemps » poétique.

¹⁶⁵ Dans sa grande étude sur la notion de public à l'Âge Classique, Hélène Merlin-Kajman expose ainsi les deux pôles structurant selon elle les rapports entre public et particulier dans l'activité littéraire, soit que les écrivains « aient été sollicités par le pouvoir pour *publier* auprès des particuliers les bienfaits de sa politique [...], soit qu'ils aient construit leur activité d'écrivain comme une activité de particuliers adressée publiquement à d'autres particuliers, dans la forme d'une société assimilée à la France, du fait du choix de la langue vulgaire et de son retravail permanent », *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, « Histoire », p. 129. Si Montaigne, selon elle toujours, « fonde son écriture sur la scission absolue du *public* et du *particulier* » (p. 129-130), on voit que Ronsard, ici, se situe dans une espèce d'entre-deux, et témoigne bien de l'évolution lente et des ambiguïtés que décrit l'auteure dans son ouvrage (voir tout particulièrement les p. 129-141 sur les *Lettres* de Balzac).

¹⁶⁶ Sur la question du travail poétique, et des références à la « main » dans la poésie de Ronsard, voir Philippe Desan, *L'Imaginaire économique de la Renaissance*, Paris, PUPS, 2002 [1993] : « Ronsard et le travail poétique », p. 219-251.

royaume ne suffisent pas. Car le poète sait ce que vaut ou devrait valoir *en tant que tel* et *à son bénéfice* le travail incorporé dans son œuvre. Tant que le roi n'a pas suffisamment mis en crédit son sujet, tant qu'il n'anticipe pas la réception et le retour du don, le travail du poète n'est pas ce qui, de lui, s'ajoute au bien pour le rendre inaliénable mais ce qui, au contraire, aliénerait le poète lui-même, *par* et *à* son œuvre, à la manière d'un surtravail. Pareille façon d'envisager l'œuvre à venir, insensiblement, rapproche celle-ci du statut de marchandise (coûteuse), mais c'est là, au fond, le fait du monarque et de son silence : il ne tiendrait qu'à lui d'exprimer son désir et sa reconnaissance anticipée pour désigner à nouveau cette œuvre comme un don (somptuaire).

Ainsi le défi ne réside-t-il pas ici dans l'excès du don mais dans son suspens, accentué par l'estimation unilatérale de sa valeur et la subordination de son intérêt public à son utilité privée. En s'adressant à Charles de Lorraine, Ronsard – comme Dolet avec Budé – invoque certes un possible intercesseur capable de favoriser son projet auprès du roi. Mais cette situation énonciative lui permet dans le même temps de manifester une forme de résistance, d'indépendance relative du sujet particulier à l'égard du prince, ici objectivé comme un tiers, tenu à distance. Paradoxalement, cette protestation d'autonomie est cela même qu'invoque Ronsard pour se maintenir *potentiellement* dans l'ordre du don, tout ceci étant dit afin de ne pas passer pour un « ingrat » au regard de la postérité. Potentialité elle-même virtuelle ou relative, valant dans la seule perspective du grand œuvre à venir, car pour le reste, comme en témoigne la présente épître offerte au Cardinal – s'achevant à son tour sur la promesse d'un futur « livre en [son] nom » –, Ronsard ne s'est jamais absenté de la circulation ostentatoire des bienfaits. En définitive, si l'échange épideictique tient malgré ces conditions crânement mises en avant, c'est que, pour conditionnelle et défiante qu'elle soit, la promesse de l'œuvre à venir participe toujours déjà, et quel qu'en soit le destinataire, d'une parole *donnée*.

D'un différend l'autre : hétéronomie de la commande, entre demande et contrainte

Ronsard invite à porter un nouvel éclairage sur cette autonomie relative de l'écrivain qui se négocie et s'expose dans les prospectus dédicatoires de l'Ancien Régime : la liberté de celui qui donne ou va donner est, on l'a vu, une condition de la relation de don, et la protestation du Vendômois participe assurément de cette logique. Mais elle permet dans le même temps de faire droit à l'expression d'un *différend* avec le pouvoir monarchique. Dans le sens que Jean-François Lyotard a donné à ce terme, « [u]n cas de différend entre deux parties a lieu quand le "règlement" du conflit qui les oppose se fait dans l'idiome de l'une d'elles alors que le tort dont l'autre souffre

ne se signifie pas dans cet idiome¹⁶⁷ ». Avec Ronsard, tout se passe en effet comme si le tort éprouvé à l'égard du souverain mécène autour de son projet épique et de la demande de reconnaissance qui s'y noue ne pouvait s'exprimer dans le seul idiome du don. À ce titre, la liberté dont use Ronsard consiste, négativement, à réserver le don à venir, à ne pas donner, mais elle tient aussi à la licence d'expression dont le poète s'empare pour dire cette réserve dans ses odes et épîtres, recourant pour ce faire à des langages tiers. Ainsi doit peut-être s'entendre cette contamination du langage censément public et désintéressé du don cérémoniel par celui, économique, du troc, du commerce et de l'usure, comme par celui du travail, de l'expérience et intérêt du sujet particulier. En multipliant et en tressant pour ainsi dire les registres de plainte, en monnayant son désir (et sa crainte) de l'épopée dans le discours de l'ode, de l'épître comme ailleurs du lyrisme amoureux, Ronsard anticipe l'avenir de son œuvre dans une langue plurielle et même composite, jusqu'à la contradiction. Signalant un tort vécu dans la relation mécénique, mais que le langage institué de celle-ci ne peut prendre en charge à lui seul, ces incohérences, ces frottements entre registres ont aussi pour effet de maintenir ce tort dans un en deçà du formalisable, de l'*opposable* (sans quoi il deviendrait ce que Lyotard nomme un *litige*¹⁶⁸). Manière de mettre au jour ce qui, dans le différend, « demande à être mis en phrase, et souffre du tort de ne pouvoir l'être à l'instant », manière d'attester que « ce qu'il y a à phraser excède ce qu[e les humains] peuvent phraser présentement, et qu'il leur faut permettre l'institution d'idiomes qui n'existent pas encore¹⁶⁹ ».

Enfin, si ces promesses conditionnelles s'avancent chez Ronsard comme des protestations de liberté, instillant un trouble, manifestant un différend au cœur de la relation mécénique, elles exposent aussi la facture de l'œuvre à venir à l'intervention du grand. D'avoir gain de cause, le poète encourt ici le risque de voir se réduire le champ de son initiative. Le fait est connu dans le cas de la *Franciade* : dès 1567, dans un ajout de l'édition augmentée de son *Abbrégé de l'Art poétique françois*, Ronsard insiste auprès de son lecteur sur la nécessité qui est la sienne de composer avec la volonté de Charles IX :

Si je n'ay commencé ma *Franciade* en vers Alexandrins, lesquels j'ay mis (comme tu sçais) en vogue et en honneur, il s'en faut prendre à ceux qui ont puissance de me commander et non à ma volonté : car cela est fait contre mon gré, esperant un jour la faire marcher à la cadance Alexandrine : mais pour cette fois il faut obeyr¹⁷⁰.

¹⁶⁷ Jean-François Lyotard, *Le Différend*, Paris, Minuit, « Critique », 1983, § 12, p. 24-25.

¹⁶⁸ Au contraire du tort, le *litige* désigne aux yeux de Lyotard le conflit en tant qu'il peut être réglé dans un langage commun, en fonction d'un règlement partagé.

¹⁶⁹ *Ibid.*, § 23, p. 30.

¹⁷⁰ Éd. Laumonier, t. XIV, p. 25.

Alors qu'il s'affairait encore en 1565 à solliciter la commande du roi¹⁷¹, on voit ici Ronsard désigner cette même commande – finalement obtenue et rétribuée d'avance – comme une contrainte agissant « contre [s]on gré », lui imposant de substituer le décasyllabe à l'alexandrin, comme encore d'intégrer la généalogie exhaustive des rois de France à sa trame narrative¹⁷². On se souvient de l'avertissement de François I^{er} à l'indiscipliné Cellini : « vous ne pourriez à vous seuls déployer vos dons ; votre valeur ne peut se révéler que grâce aux occasions que nous vous offrons¹⁷³ ». À la différence de l'orfèvre italien, qui avait détourné la commande royale en « outrepassant tous [l]es désirs [du roi] pour réaliser les [siens]¹⁷⁴ », Ronsard se montre *pour cette fois* obéissant. Mais il ne laisse pas de signifier sa réticence à l'égard de ce mètre imposé, en sorte que *La Franciade* devient le siège d'un nouveau différend. En marge de cette œuvre en gestation négociée, dans ses prospectus ou plus tard dans ses propres seuils, se fait jour une *Franciade* seconde, ajustée au désir et à la volonté du poète, œuvre irréaliste dont celui-ci, à défaut de pouvoir y faire droit, peut dire l'impossibilité et le regret. Dans ces conditions, l'idéal d'une co-création du Grand Œuvre¹⁷⁵ par le poète et son roi prend un tour concret et pour le moins équivoque, le jeu agonistique du don tendant à céder le pas aux rapports de force institués. En témoigne l'appareil péritextuel de la première livraison en 1572 de l'épopée ronsardienne (demeurée sans suite), où figurent les portraits de Ronsard et du roi Charles IX, chacun légendé d'un quatrain. Ainsi lit-on sous celui du poète :

Tel fut Ronsard, auteur de cet ouvrage,
 Tel fut son œil, sa bouche & son visage,
 Portrait au vif, de deux crayons divers :
 Icy le Corps, & l'Esprit en ses vers¹⁷⁶.

... puis sous celui du roi :

Tu n'as, Ronsard, composé cet ouvrage,
 Il est forgé d'une royale main,

¹⁷¹ Dans l'« Élégie au Roy » de 1565 déjà mentionnée plus haut : « Commandez moy & m'aimez tout ensemble, / Et m'honorez [...] », tome V des *Œuvres* de 1567, éd. Laumonier, t. XIV, p. 144.

¹⁷² Ainsi lit-on dans l'épître au lecteur de la première édition de *la Franciade* en 1572 : « Et si tu me dis que d'un si grand nombre [de rois de France] je ne devois eslire que les principaux : Je te responds que Charles nostre Seigneur & Roy par une genereuse & magnanime candeur, n'a voulu permettre que ses ayeulx fussent preferez les uns aux autres, à fin que la bonté des bons, & la malice des mauvais, luy fussent comme un exemple domestique, pour le retirer du vice, & le pousser à la vertu », *Les quatre premiers livres de la Franciade*, Paris, Gabriel Buon, 1572, éd. Laumonier, t. XVI, p. 5.

¹⁷³ Benvenuto Cellini, *La Vie de Benvenuto Cellini, op. cit.*, p. 308. Balsamo commente à la même page : « Le commanditaire impose sa volonté, au moment même où l'artiste bénéficie de sa faveur et voudrait présenter une œuvre personnelle, qui contribuerait à son propre prestige, au passage du statut subalterne d'orfèvre à celui, libéral, de sculpteur, selon une hiérarchie qui s'impose à Florence, mais dont le roi ne tient pas compte. »

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ Voir sur ce point l'étude de Thomas Berriet mentionnée plus haut : « Le prix du don... », art. cit., § 17.

¹⁷⁶ Ronsard, *Les quatre premiers livres de la Franciade*, éd. Laumonier, t. XVI, p. 25.

Charles scavant victorieux & sage
En est l'auteur, tu n'es que l'escrivain¹⁷⁷.

Signé par Amadis Jamyn, ce second quatrain célèbre l'alliance féconde entre le prince et le poète. Reste qu'il ne peut manquer de renvoyer également à la genèse contrariée de la *Franciade*. Pour être de la *main* du donateur, le long poème porte l'empreinte du donataire et de sa commande, en sorte que Jamyn, lui-même secrétaire (*escrivain*¹⁷⁸) de l'auteur-roi Ronsard¹⁷⁹, a beau jeu de dépeindre ce dernier comme le secrétaire d'un roi-auteur, qui lui aurait littéralement dicté son œuvre : une fois satisfaite, la promesse conditionnelle a donné lieu à une œuvre *conditionnée*.

2 – L'ŒUVRE À VENIR AU MIROIR DE L'INTERDISCOURS : ALÉAS DU CRÉDIT DANS L'ESPACE DES LETTRES

Au terme de ce parcours dans les prospectus que Boaistuau, Dolet et Ronsard ont essaimés dans leurs épîtres, odes, et autres textes dédicatoires, il convient à présent de prendre la mesure de ce que les relations de don attachées à l'œuvre à venir, loin d'être tenues dans les bornes de la relation mécénique, impliquent un interdiscours beaucoup plus large – ce dont l'évocation du péri-texte de la *Franciade* de 1572 vient de donner une première idée. M'appuyant sur les analyses d'Hélène Merlin-Kajman, j'ai déjà eu l'occasion de dire l'importance médiatrice du public, cette instance tierce capable de confirmer ou de déprécier la valeur du don soumis par l'écrivain à son protecteur. Dans le cas qui intéresse cette recherche, où le livre n'est encore que promis, projeté dans un futur contingent, ces interventions allographes – tour à tour amicales ou

¹⁷⁷ *Ibid*, p. 27.

¹⁷⁸ Comme le souligne Roger Chartier, c'est dans le courant du XVI^e siècle que « les mots “écrire” et “escrivain” prennent leur sens moderne, indiquant non plus seulement la copie, mais aussi la composition des textes, ils donnent à voir une écriture autographe qui ne suppose plus la dictée à un secrétaire. » Dans ce quatrain de Jamyn, *escrivain* est manifestement pris en son sens ancien. Voir Roger Chartier, « Figures de l'auteur », dans *Culture écrite et société. L'Ordre des livres (XIV^e- XVIII^e siècle)*, Paris, Albin Michel, « Bibliothèque Albin Michel Histoire », éd. augmentée, 1996 [1992], ch. II, p. 67.

¹⁷⁹ Et, grâce à son entremise, lecteur ordinaire de Charles IX depuis 1571.

hostiles, données, demandées ou imposées, plus ou moins intéressées – sont d’autant plus décisives qu’elles agissent latéralement sur la genèse et la réputation de l’œuvre à venir, et témoignent pour l’irréductibilité de cette exposition publique en quoi l’on a reconnu (au chapitre précédent) un des traits prototypiques du prospectus comme genre.

Souvent mobilisée dans les pages précédentes, la notion de *crédit* passera ici au premier plan de l’analyse car elle permet de nommer ce qui, sous l’Ancien Régime, constitue à la fois l’enjeu et la résultante des échanges épideictiques liant l’auteur à ses mécènes ainsi qu’aux autres acteurs de la république des lettres. Outre le sens spécialisé de « prêt financier » qu’il possède en français depuis le XV^e siècle, le crédit désigne en effet, suivant le *Dictionnaire* de Furetière, la « [c]royance, estime qu’on s’acquiert dans le public par sa vertu, sa probité, sa bonne foy, & son mérite », mais il « se dit aussi de la puissance, de l’autorité, des richesses qu’on s’acquiert par le moyen de cette réputation qu’on a acquise¹⁸⁰ ». Conjoignant les domaines moral, politique et économique, le crédit est ainsi au cœur de la circulation fortement individuée du pouvoir, des honneurs et des richesses qui est celle de l’époque. Dans le domaine des lettres, cette confiance accordée, convertible en puissance d’agir¹⁸¹, vient au premier chef de la Cour et du pouvoir royal, mais s’éprouve et se puise également à la ville. Ce faisant, elle ne s’applique pas aux auteurs sans affecter, plus ou moins sensiblement, la valeur *commune* de leur pratique et de leur art.

En poursuivant notre étude sur la *Franciade*, puis en s’attachant au dossier de l’affaire Paschal (dont le Vendômois est là encore un des acteurs principaux), il s’agira d’interroger les fluctuations parfois violentes du crédit accordé aux projets d’auteurs. À travers elles, on verra que c’est la conception même de l’auctorialité, la valeur et les dangers de la publication qui se trouvent par la bande mis en question, dans le sillage de la révolution de l’imprimé. Ces enjeux sont d’autant plus marqués que paraissent à la fin du siècle les premières *Bibliothèques françaises* recensant les œuvres nationales : un projet, une promesse, un plan, un manuscrit gardé par devers soi suffisent-il à faire, à *accréditer* un auteur ? Suffisent-ils à baptiser une *œuvre* ? Comment négocier, en l’anticipant ou en l’ajournant, l’étape décisive de la « mise en lumière » ?

¹⁸⁰ Antoine Furetière, notice « Crédit », *Dictionnaire universel, op. cit.* Ces significations se retrouvent déjà dans le *Dictionnaire françois-latin* (1584) de Jean Nicot.

¹⁸¹ Il atteste, selon l’historien Antoine Lilti, « la dimension relationnelle de tout pouvoir dans la société d’Ancien Régime : seul celui qui bénéficie de la faveur d’un puissant, qu’elle soit fondée sur l’estime ou sur une simple prédilection, est susceptible d’être obéi, suivi ou financé. Voir Antoine Lilti, « Le pouvoir du crédit au XVIII^e siècle », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2015/4, p. 960.

Spéculations allographes sur l'œuvre à venir (Ronsard)

Quel que soit le point de vue de particulier que Ronsard peut porter sur elle dans ses prospectus, la *Franciade* jouit bel et bien, dès le temps de sa longue genèse, d'une existence *publique* : parce que son auteur, comme on l'a vu, en a répété publiquement la promesse (et les conditions), parce que d'un tel don à venir, le public, en tant qu'entité politique représentée par le roi, est le destinataire privilégié, et parce que cette épopée future est appelée à s'ajouter elle-même au trésor public, à la réserve des *sacra* symbolisant la continuité de la monarchie française. Enfin, cela étant, la *Franciade* à venir est encore publique en tant qu'être *sollicitudinaire*¹⁸², objet de discours, support d'attentes et de projections collectives.

Comme on l'a vu plus haut, le projet de Ronsard apparaît à un moment où l'épopée est envisagée comme un genre roi, propre à consacrer l'activité du poète dans sa contribution à l'illustration des lettres, mais aussi comme un genre en souffrance, une telle entreprise restant en France inédite, sans exemple ni imitateur. Livrant en 1555 le projet d'une *Herculéide* qu'il présente comme abandonné, Jacques Peletier confesse à cet égard qu'il a « grand' peur que ce soit pour un autre Siècle et pour une autre Langue. Cependant, ce ne sera pas peu qu'il se fasse un Œuvre Héroïque tel que nous attendons¹⁸³ ». Dès 1550, le projet ronsardien s'adosse à cette attente collective, et se recommande d'encouragements et d'éloges anticipés, venus notamment des poètes amis de la Brigade. Ainsi l'*Ode de la paix* est-elle accompagnée d'un distique grec d'Antoine de Baïf, traduit de Properce : « Romains ou Grecs, cédez, cédez la palme ; il va naître je ne sais quoi de plus grand que l'Iliade !¹⁸⁴ » Deux ans plus tard, cette formule est reprise par Du Bellay à la fin de la dédicace de sa traduction du quatrième livre de l'*Énéide*, où il célèbre « Pierre de Ronsard, des labeurs duquel [...] notre poésie doit espérer je ne sçay quoy plus grand que l'Iliade¹⁸⁵ ». La rime *Iliade / Franciade*, se répand quant à elle chez les soutiens du poète, comme plus tard chez ses détracteurs huguenots¹⁸⁶. On la trouve dès l'année 1554 dans les *Premières poésies* de Tahureau, et dans l'ode à Lancelot de Carles, poète et évêque de Riez, parue dans les *Gayetez* d'Olivier de Magny. Ce dernier texte vaut d'être cité, car il rapporte l'anecdote ayant donné lieu aux encouragements d'Henri II adressés en 1554 au projet de Ronsard. Si Magny, entre autres raisons qu'il évoque, fait l'éloge de son ami, c'est ainsi

¹⁸² Pour employer le terme d'Étienne Souriau (déjà rencontré au chapitre précédent à propos de la pragmatique du baptême), qualifiant ces êtres qui « existent à proportion de l'importance qu'ils ont pour nous ». Voir Étienne Souriau, *Les différents modes d'existence*, op. cit., p. 133.

¹⁸³ Jacques Peletier, *Art poétique* (1555), *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, op. cit., p. 251.

¹⁸⁴ Properce, *Élégies*, II, 36 : « *Cedite Romani scriptores, cedite Graii ; / Nescio quid majus nascitur Iliade.* »

¹⁸⁵ Joachim Du Bellay, *Œuvres poétiques*, éd. Henri Chamard, Paris, Droz, 1931, t. VI, p. 255.

¹⁸⁶ Voir sur ce point Denis Bjaï, *La Franciade sur le métier*, op. cit., p. 24 sq.

[...] pour, un jour des Roys,
Prez du plus grand Roy du monde,
Avoir escouté ta voix
Paissant son oreille ronde.

Et versant dedans son sein
Ta merveilleuse doctrine,
T'avoir veu lire un dessein
Que fait le Vendomois Cigne,

Un dessein que, docte, il faict
De sa docte *Franciade*,
Où si bien il contrefaict
L'escrivain de l'Iliade.

O bons dieux ! de quel debvoir
Te vis je adonc, Docte Carle,
Faire estime du sçavoir
De celluy dont je te parle ?

Et nullement envieux,
De quel cueur t'ouy-je dire,
Comme il imitoit des vieux
Les meilleurs sons de la lyre¹⁸⁷ ?

Un tel témoignage nous renseigne sur un usage, une performance singulière du prospectus sous l'Ancien Régime à laquelle Magny a lui-même assisté. Le jour de l'épiphanie, le dessein de Ronsard – vraisemblablement l'*Ode de la paix*, ou bien celle destinée à ouvrir le livre III des *Odes* de 1555¹⁸⁸ – est donc lu et promu auprès du roi par un tiers, épisode de la vie de Cour que l'auteur des *Gayetes* juge digne de porter au crédit de son dédicataire. À la faveur d'une cascade d'éloges, qui voit Magny célébrer Carles célébrant Ronsard pour son projet de célébrer Henri II dans une épopée à venir, cette lecture publique du dessein rapportée par Magny permet de présenter le poète, évêque et courtisan comme un opérateur de lien, « docte » comme la *Franciade* et son auteur, bénéficiant de l'« oreille » du roi, dénué d'envie, enfin, au point de prêter sa voix à l'ambition du poète vendômois. Ce service est d'autant plus *notable* que Carles avait naguère pris contre Ronsard le parti de Mellin de Saint-Gelais dans la querelle qui les opposait¹⁸⁹. En intercédant auprès du roi, en se faisant le passeur, lecteur et promoteur de son projet épique, Carles réalise ainsi un don qui officialise leur réconciliation, don que Magny s'attache à son tour à

¹⁸⁷ Olivier de Magny, *Les Gayetes*, éd. Alistair R. Mac Kay, Genève, Droz, « Textes littéraires français », 1968, p. 96-97.

¹⁸⁸ Voir Michel Simonin, *Pierre de Ronsard, op. cit.*, p. 150, et Malcolm Smith, « Lost Works by Ronsard », *The Library*, Sixth Series, vol. VIII, n° 2, juin 1986, p. 118. L'identité de ce prospectus est donc incertaine. Si l'*Ode de la paix* paraît ici vraisemblable, les injonctions au roi de tenir sa promesse que l'on trouve dans l'ode à Henri II au début du livre III des *Odes* de 1555 semblent en revanche dissoner avec le contexte de 1554.

¹⁸⁹ Voir Michel Simonin, *Pierre de Ronsard, op. cit.*, p. 133 sq.

publier en l'inscrivant dans son ode, tandis que Ronsard, de son côté, s'en montrera redevable dans les *Hymnes* de 1555¹⁹⁰.

Par la voie des promesses et des requêtes que Ronsard introduit dans ses œuvres, et que ses amis et soutiens tantôt transmettent (comme Carles), tantôt commentent et relancent sous forme de prospectus allographes (ainsi de Magny, à sa manière, dans l'ode que je viens de citer), l'œuvre à venir s'introduit dans l'imaginaire social. Elle s'inscrit même, des années avant terme, dans l'architecture du pouvoir et dans l'espace urbain. Dans son *Histoire de la Pléiade*, après avoir évoqué l'anecdote mis en vers par Magny, Henri Chamard rapporte ainsi cette seconde anecdote ayant pu décider le roi à soutenir verbalement le projet de Ronsard en 1554 :

Pierre Lescot, architecte du Louvre, ayant fait sculpter sur un des frontons du palais une Renommée en face d'une Victoire, le souverain lui demanda l'explication de cette allégorie : « Sire, lui répondit l'artiste, j'ai représenté vis-à-vis de la Gloire du Roi, la Muse de Ronsard ; la trompette qu'elle tient en main, c'est la *Franciade*, qui répandra par tout l'univers le renom de la France et de Votre Majesté¹⁹¹ ».

Là encore Ronsard exprimera sa gratitude, dans une épître à l'architecte publiée en 1560 où il rapporte l'épisode. Autour de l'œuvre à venir, l'échange horizontal des bienfaits va bon train ; leur reconnaissance et leur mise en récit met en rapport les arts, circule entre la pierre et le papier¹⁹². De la même manière, alors que l'on célèbre en mars 1571 le mariage de Charles IX et le retour du cortège nuptial à Paris, l'arc de triomphe de la porte Saint-Denis est surmonté d'une représentation de l'ancêtre royal Francion et de Pharamond, héros centraux de l'épopée ronsardienne¹⁹³. En charge du programme artistique avec Dorat, Ronsard a pour l'occasion rédigé des vers commentant le décor¹⁹⁴. Tout en faisant la publicité des quatre premiers livres de la *Franciade* alors sous presse ou sur le point de l'être, cet épisode, comme le précédent, est surtout le signe de ce que cette œuvre est opératoire, symboliquement efficace avant même que d'être achevée et mise en lumière. De fait, le récit national, la fiction politique qu'elle promet et promeut est déjà celle qui s'énonce dans cette mise en scène du pouvoir royal à la porte Saint-Denis. Être sollicitudinaire, œuvre encore en gestation, l'épopée compte déjà parmi les *sacra* du royaume.

¹⁹⁰ « Les Daimons. À Lancelot Carle [...] », *Les Hymnes*, Paris, André Wéchel, 1555, repris dans éd. Laumonier, t. VIII, p. 115 *sq.* Comme le souligne toutefois Simonin, ce geste est peut-être « moins amical que politique », il sera suivi en tout de quatre mentions flatteuses du nom de Carles par Ronsard entre 1554 et 1560 dans ses œuvres. Reconnaissance qui ira s'amenuisant : en 1584, le nom de l'évêque de Riez n'apparaît plus dans l'« Hymne des Daimons ». Voir Michel Simonin, *Pierre de Ronsard, op. cit.*, p. 150.

¹⁹¹ Henri Chamard, *Histoire de la Pléiade*, Paris, Didier, 1961, t. III, p. 100. L'anecdote est rapportée dans une pièce latine de Robert de la Haye placée à la fin du quatrième livre des *Odes* de 1555, et dans une épître à Pierre Lescot publiée dans les *Œuvres* de 1560, éd. Laumonier, t. VII, p. 111-112 et t. X, p. 307.

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ Voir Denis Bjaï, *La Franciade sur le métier, op. cit.*, p. 53.

¹⁹⁴ Ceux-ci n'avaient pu être maintenus faute de place. On les trouve dans l'éd. Laumonier, t. XV, p. 394-396.

Si le fronton allégorique de Pierre Lescot et cet épisode de la porte Saint-Denis ont montré que le don au public de l'œuvre pouvait paradoxalement anticiper la mise en lumière de celle-ci, les discours allographes de tous bords que la *Franciade* a suscités entre 1550 et 1572 montrent aussi bien que l'*abandon* de l'œuvre au public est pareillement susceptible de commencer sitôt son intention déclarée et rendue notoire. La *Franciade*, de ce point de vue, est d'autant plus exposée à l'*avilissement* et au *discrédit*, d'autant plus offerte aux projections de tous ordres qu'elle n'a pas de consistance propre, qu'elle n'est pas encore là pour se défendre elle-même et que ce retard plaide justement contre elle. Alors que Ronsard s'est violemment engagé dans la querelle religieuse en publiant ses *Discours* lors de la première guerre de religion, au début des années 1560, plusieurs auteurs réformés éreintent le projet du poète catholique, à l'exemple de ces vers de 1563 attribués à André de Rivaudeau, où la *Franciade* est dénoncée comme cet

Ouvrage tant promis, dont on ne peut rien voir,
 Et de trop longue aleine on nous fraude l'espoir.
 Après ce feu luisant, cette grand renommée
 Il ne nous reste rien qu'une vaine fumée.
 [...] de l'œuvre tien la peu durable gloire
 (Après qu'on a oui son nom tant seulement
 Sans en voir aucun corps) est morte entierement [...]¹⁹⁵.

Si les promesses de Ronsard lui ont permis un temps de tirer « grande renommée » d'une œuvre imaginaire, réduite à un *nom* sans *corps*, cette gloire se serait déjà dissipée, selon le polémiste, à force d'ajournements successifs. La fable de la montagne qui accouche n'est pas ici mise à contribution, mais l'auteur semble néanmoins se souvenir du passage d'Horace qui l'avait rendue célèbre (« *Parturient montes, nascetur ridiculus mus* »), à propos de l'entrée en matière du poème épique. On se souvient en effet que l'auteur de l'*Épître aux Pisons* prenait alors exemple d'Homère qui, dans l'*incipit* de l'*Odyssée*, « ne s'apprête point à jeter de la fumée après un éclair, mais à faire sortir de la fumée la lumière pour montrer par la suite d'éclatantes merveilles [...] »¹⁹⁶. En voyant, suivant l'image de Rivaudeau, la *fumée* succéder au *feu* (plutôt que l'inverse), la *Franciade* de Ronsard suit ainsi *dans le temps de sa genèse* la voie dénoncée par Horace *dans l'économie du poème*. Tout se passe comme si l'*Ode de la paix* et les autres prospectus autographes de la *Franciade*, en dépit du retentissement anticipé qu'ils ont momentanément produit, tenaient de ces mauvais prologues épiques dont Horace moque le tapage et les promesses sans suite¹⁹⁷.

¹⁹⁵ [André de Rivaudeau], *Remonstrance à la Roynne*, 1563, cité par Denis Bjaï dans *La Franciade sur le métier*, *op. cit.*, p. 25.

¹⁹⁶ Horace, *Art poétique*, v. 136-145, dans *Épîtres*, *op. cit.*, p. 210.

¹⁹⁷ La chose est plus nette encore en 1559, dans cette déclaration de Rivaudeau dans son épître placée en tête de *La Christiade* d'Albert Babinot : « Voilà pas bien promis ? il viendra de ce feu / Une fumée après, et celui qui a leu / *Ce prometeur exorde*, après cette assurance / Se trouve fort bien loin de sa fauce esperance »,

Notons à cet égard que Denis Lambin, à l'occasion d'une réédition de son commentaire latin aux œuvres d'Horace, s'emploiera bientôt à faire l'éloge du projet ronsardien sur ce même terrain¹⁹⁸. Après avoir commenté le vers « *Parturient montes...* », l'humaniste profite de l'exemple homérique donné par Horace pour faire honneur à l'épopée française en préparation, dont il fait l'éloge et cite deux extraits, en vis-à-vis de leur traduction latine par Dorat : d'abord l'ouverture du poème, puis un fragment intitulé « Prophetie de Cassandre des fortunes de Francus ». Loin d'être assimilable au *promissor* raillé dans *l'Art poétique*, Ronsard est ici présenté comme un nouvel Homère, dont le prologue épique rivalise avec celui de *l'Odyssée* pour illustrer les recommandations horatiennes. En publiant deux avant-textes de cette *Franciade* attendue depuis dix-sept ans – distincts des prospectus connus, et ne se confondant pas avec de nouvelles promesses puisqu'il s'agit là de passages destinés à figurer *en tant que tels* dans l'œuvre à venir –, Lambin donne une preuve tangible de ce que ce long poème est bel et bien sur le métier. Du même coup, il contrecarre aussi l'usage polémique et métaphorique qu'un Rivaudeau avait pu faire d'Horace contre le Vendômois, en faisant de la *lettre* de son prologue le meilleur exemple qui soit de la *lettre* de *l'Art poétique*, tant il est vrai que ce dernier texte n'incrimine rien moins que les promesses d'épopée, mais traite seulement de la manière d'accorder l'entrée en matière du poème à son économie générale – chose en quoi, donc, la *Franciade* excellerait déjà.

Du côté de ses soutiens, le projet épique de Ronsard ne rencontre pas seulement l'enthousiasme qu'on a vu, mais suscite aussi inquiétude, impatience ou défiance au gré des atermoiements de l'auteur. Baïf, en 1556, regrette par exemple que « Ronsard oysif son Francus abandonne », faute de sentir « la libéralité / D'aucun Auguste¹⁹⁹ », manière de seconder les requêtes du poète vendômois auprès d'Henri II. Quant à Du Bellay, celui-ci évoque Ronsard et la *Franciade* dans plusieurs sonnets consécutifs de ses *Regrets*, où s'esquisse un petit drame autour du projet de son ami : depuis les sonnets XVI, XVII et surtout XIX, où l'ambition et le crédit royal de Ronsard servent de contrepoint au lyrisme mineur de l'exil romain, jusqu'au sonnet XXIII qui file la métalepse ronsardienne et décrit un navire de Francus incapable de se rendre « où il deust estre ancré desormais », fixé sur le « Troien rivage » dont il ne « partit jamais²⁰⁰ », – image où semble cette fois se projeter le propre éloignement et piétinement romain du poète. Objet de

dans *La Christiade*, Poitiers, Pierre et Jean Moines, 1559, p. 5. Cité par Denis Bjaï, dans *La Franciade sur le métier*, *op. cit.*, p. 25. Je souligne.

¹⁹⁸ Denis Lambin, *Q. Horatii Flacci sermonum, seu Satyrarum, seu Eclogarum libri duo, epistolarum libri totidem*, Paris, Jean Candide, 1567, p. 359. Évoqué par Raimond Lebègue dans les *Œuvres* de Ronsard, éd. Laumonier, t. XVI, p. 359 et par Denis Bjaï dans *La Franciade sur le métier*, *op. cit.*, p. 30 et 34.

¹⁹⁹ *Les Muses*, cité par Henri Chamard dans son *Histoire de la Pléiade*, *op. cit.*, t. III, p. 103.

²⁰⁰ Joachim Du Bellay, *Les Regrets*, Paris, Federic Morel, 1558, repris dans *Œuvres poétiques*, éd. Henri Chamard, Paris, Droz, 1939, t. II, p. 70.

références intertextuelles tissées au fil des prospectus de son auteur, la *Franciade* en devenir se trouve investie comme un sujet poétique à part entière. Incorporé à la problématique et aux motifs du recueil des *Regrets*, occasion d'un dialogue poétique avec Ronsard, ce *nom sans corps* qu'est l'épopée de Francus permet à Du Bellay de prendre position dans l'espace littéraire et politique de son époque, en faveur certes de ce projet d'épopée nationale promu par la Pléiade, mais également au sein du groupe de la Pléiade elle-même, où le poète figure sa position singulière.

Remarquons enfin que toute cette parole allographe sur la *Franciade*, qui s'interpose entre les premières déclarations d'intention de 1550 et la publication de 1572, ne prétend pas seulement commenter la valeur ou les chances d'aboutissement du projet, pour en affecter le crédit auprès du souverain et du public. Elle cherche aussi, à divers titres et degrés, à infléchir le propos même de l'auteur, à intervenir de façon prescriptive dans la fabrique de l'œuvre à venir ou des suivantes. Ainsi de Rivaudeau évoqué ci-dessus, qui incite Ronsard à se détourner de son inspiration mythologique et lui « indique [...] les voies possibles d'une poésie d'inspiration élevée²⁰¹ », ceci à un moment où les poètes réformés fustigent le paganisme de l'épopée ronsardienne, « appel[ant] de leur vœux une poésie d'inspiration résolument chrétienne, à sujet biblique ou didactique », qu'ils aspirent à accommoder à la forme de l'épopée²⁰².

La meilleure illustration de ces tentatives d'ingérence dans l'œuvre en chantier se trouve sans doute sous la plume de Jean Le Bon, médecin du cardinal de Guise, qui publie en 1568 un *Advertissement à Ronsard touchant sa Franciade*²⁰³. Ce texte donne l'exemple d'un prospectus autonome allographe, dont la fonction relève moins de l'annonce ou de la promotion que du conseil et de la mise en garde. Estimant peu plausible que son auteur espère vraiment amener le poète à réviser ses choix – puisque la *Franciade*, dans le fascicule, est réputée sur le point d'être mise en lumière –, Bjaï se demande si l'adresse à Ronsard ne sert pas ici « d'opportun faire-valoir à Le Bon, pour donner à sa prise de position dans les débats historiographiques du temps son plein retentissement²⁰⁴ ». L'auteur, de fait, s'emploie à dénoncer le discours des historiographes allemands qui attribuent des origines germaniques à la France, thèse à laquelle Ronsard paraît souscrire en évoquant, dans ses projets, le séjour de Francus outre-Rhin et l'alliance qu'il aurait alors contractée avant de s'installer en France²⁰⁵. Difficile à dire, au fond, si la *Franciade* est ici le prétexte ou la motivation première du discours de méthode. Mais, justement, me semble notable l'*articulation ambiguë* de ces deux visées, particulière et générale, opératoire et théorique, que l'on

²⁰¹ Denis Bjaï, *La Franciade sur le métier*, op. cit., p. 25.

²⁰² *Ibid.*, p. 26.

²⁰³ Paris, Denis du Pré.

²⁰⁴ Denis Bjaï, *La Franciade sur le métier*, op. cit., p. 47.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 47-50.

retrouvera bientôt dans le cas des projets autographes que les historiens, à la même époque, publient sous forme de brochures ou de livres autonomes²⁰⁶.

À la lecture de ces prospectus allographes impliquant l'épopée ronsardienne, il apparaît bien que le souci de l'œuvre à venir ne saurait être le monopole des auteurs, ni même de la relation publique que ceux-ci entretiennent avec leurs mécènes. Dans la quête auctoriale de reconnaissance et de gratification, la relation mécénique à laquelle je me suis attaché plus haut est certes centrale. Elle polarise le don cérémoniel du livre (ou du texte) allégué en dédicace, et en médiatise la publication. Reste que cette relation privilégiée se trouve elle-même médiatisée et débordée par un écheveau de relations latérales. Échanges d'éloges, promotions mutuelles entre auteurs auprès des mécènes mais aussi blâmes et pamphlets intempestifs : autant de pratiques qui, s'ajoutant à la voix des auteurs, spéculent sur l'œuvre à venir pour en augmenter ou diminuer le crédit, pour en prévoir ou modifier la teneur. Sitôt qu'il publie ou fait connaître son intention, l'auteur doit composer avec le regard et la parole d'autrui. Ceux-ci, dès lors, contribuent à inscrire l'œuvre à venir dans l'espace public et dans le temps social, amenant cette dernière à cristalliser des attentes collectives (l'épopée), des identités elles-mêmes en formation (la Pléiade, la France) ou encore des conflits survenant parmi elles (réformés *versus* catholiques).

De nature foncièrement épideictique, de telles interventions confinent aussi au genre politique de la rhétorique. Car, portant sur des œuvres encore en formation, le discours du blâme ou de l'éloge engage ici, de façon plus ou moins explicite mais néanmoins inévitable, la question du *que faire ?* En termes pragmatiques, on dira que la fonction illocutoire de ces énoncés ne saurait-être simplement descriptive ou de commentaire – comme l'est prototypiquement la critique des œuvres *achevées*, mais qu'elle relève aussi, pour le dire dans les mots de Searle rencontrés au chapitre précédent, d'une *direction d'ajustement* allant du *monde* au *mot*. S'immisçant dans la relation entre l'auteur et son projet, le discours allographe acquiert alors une portée pratique, délibérative, en même temps qu'il colore de ses propres attentes, désirs et répulsions cet être sollicitudinaire public qu'est devenu l'œuvre à faire, en marge de sa genèse dans l'atelier de l'écrivain.

²⁰⁶ Voir ch. II, 4.

Une crise du crédit : l'affaire Pierre de Paschal

Particulièrement nourrie dans le cas de la *Franciade* du fait de la célébrité du poète, de sa centralité dans le réseau de la Pléiade²⁰⁷ et de l'enjeu littéraire et politique de l'œuvre promise, cette circulation anticipée de discours et d'images suscitées par les projets d'auteurs participe néanmoins des usages réguliers de la république des lettres. Ronsard en témoigne lui-même, qui ne se contente pas de promouvoir ses propres projets à coup de dédicaces, mais relaie, commente, loue ou blâme également ceux d'autrui. Nous allons ainsi le trouver impliqué dans l'affaire Pierre de Paschal, dossier là encore connu des spécialistes, mais auquel je voudrais néanmoins m'attacher brièvement, car la crise de crédit qu'il donne à voir, dont la portée va bien au-delà de la personne de Paschal, permet d'observer la manière dont l'idée même d'œuvre à venir interroge et inquiète les représentations de l'œuvre et de l'auctorialité en cette seconde moitié du XVI^e siècle.

Originaire du Sud-Ouest de la France, Pierre de Paschal (1522-1565)²⁰⁸ fait ses humanités au Collège de Carpentras, puis suit des études de droit à Toulouse, où il se distingue aussi dans la pratique de la poésie. En 1547, il accompagne à Rome son protecteur Georges d'Armagnac, évêque de Rodez, et s'illustre l'année suivante à Venise en plaidant au procès du meurtre d'un ami d'enfance et neveu de l'évêque, Jean de Mauléon. En arrivant à Paris en 1549, il n'a alors mis en lumière qu'un mince ouvrage en latin, issu de sa plaidoirie vénitienne et de sa correspondance²⁰⁹. Une traduction française en est publiée la même année chez Vascosan²¹⁰, due à son ami Pierre de Mauléon, protonotaire de Durban, et introduite par un sonnet de Jean-Antoine de Baïf. Offrant des exemplaires de son livre à la Cour et parmi les lettrés, Paschal devient vite familier du Cercle de la Brigade, où il s'acquiert une réputation prometteuse d'orateur et de latiniste cicéronien. Dès

²⁰⁷ Sur la place centrale de Ronsard dans le groupe de la « Brigade » ou « Pléiade » et une mise à jour bibliographique sur cette question, voir Simone Perrier, « Ronsard et sa bande », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2010/3, vol. 110, p. 633-647.

²⁰⁸ Sur la biographie du personnage et ses rapports avec les poètes de la Pléiade, voir Pierre de Nolhac, *Ronsard et l'humanisme*, Paris, Champion, 1921, « Bibliothèque de l'école des hautes études », p. 271-339 ; Georges Soubeille, « Plaidoyer pour un cicéronien : Pierre de Paschal, historiographe royal (1522-1565) », *Revue française d'histoire du livre*, nouvelle série, n° 38, premier trimestre 1983, p. 3-32.

²⁰⁹ Pierre de Paschal, *Petri Paschalii Adversus Joannis Maulii parricidas actio, in senatu veneto recitata [...]*, Lyon, Sébastien Gryphe, 1548.

²¹⁰ *Id.*, *L'Oraison de M. Pierre de Paschal, prononcée au Sénat de Venise [...]*, trad. lat. Pierre de Mauléon, Paris, Michel Vascosan, 1548.

1550 et pendant près d'une décennie, Du Bellay, Ronsard, Magny, Grévin, Tahureau, Belleau et d'autres multiplient les dédicaces élogieuses en faveur du personnage²¹¹.

Dans ces conditions, le crédit qu'obtient Paschal ne s'appuie donc pas tant sur sa mince œuvre publiée que sur ce que cette œuvre *promet* de lui, et sur ce que lui-même promet de son œuvre à venir. Aux environs de 1553, Paschal annonce à ses amis de la Pléiade qu'il projette d'écrire en latin, à l'imitation de l'italien Paul Jove²¹², un recueil d'éloges des hommes illustres de son temps, où chacun trouverait bonne place. L'année suivante, là où Étienne Dolet avait échoué, il obtient d'Henri II et de Catherine de Médicis la prestigieuse charge d'historiographe du roi (richement rétribuée à hauteur de mille deux cents livres de gages annuels), grâce au soutien de Lancelot de Carles et de Jean de Monluc, et à l'image publique de nouveau Cicéron que la Pléiade a donnée de lui²¹³. Au projet de faire l'éloge de ses contemporains, s'ajoute désormais celui d'écrire l'histoire de son temps et de son roi. Comme la *Franziade* en ces mêmes années, et rivalisant avec elle en prestige symbolique²¹⁴, l'œuvre promise par Paschal s'inscrit de façon prématurée dans les dédicaces des poètes de la Pléiade. Mais le cas a ceci de particulier qu'en publiant ainsi leurs louanges *à crédit*, ces derniers réalisent une forme de contre-don anticipé, puisque cette œuvre promise est destinée à faire leur propre éloge. En 1554, Ronsard dédie à Paschal son *Bocage* et y insère une pièce autobiographique, adressée au même pour lui donner de la matière en prévision de l'*elogium* qu'il doit lui consacrer²¹⁵. L'année suivante, le poème dédié à Paschal dans le premier livre des *Odes* est réécrit pour faire place au projet épideictique de son ami :

Ja ton Languedoc se vante
D'honorer son nourrisson,
Fait immortel par le son
Du Vandomois qui le chante.

Quoy ? c'est toy qui m'éternise,
Et si j'ay quelque renom,
Je ne l'ay, Paschal, sinon
Que par ta voix qui me prise.

Car jamais le temps n'ameine
Comme aux autres, des oublis

²¹¹ Grâce à son capital relationnel dans le milieu lettré toulousain, Paschal permet à Ronsard d'obtenir sans concours l'églantine aux Jeux Floraux de Toulouse, ainsi qu'une minerve d'argent de grande valeur, que le poète ne garde pas mais offre à Henri II. Voir Georges Soubeille, « Plaidoyer pour un cicéronien », art. cit., p. 13-15. Pour un relevé des éloges de Paschal en ces années 1549-1559, voir Pierre de Nolhac, *Ronsard et l'humanisme*, op. cit., p. 290-305 et 313-323.

²¹² Voir par exemple *Elogia virorum literis illustrium* [1546], Bâle, Peter Perna, 1577.

²¹³ *Ibid.*, p. 305-306.

²¹⁴ Voir notamment le parallèle de Magny entre les projets de Ronsard et Paschal, publié à la fin du *Bocage*, Paris, Veuve Maurice de la Porte, 1554, repris dans éd. Laumonier, t. VI, p. 128-130.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 61-70.

Aux escrits qui sont polis
Par ta langue si Romaine²¹⁶.

Alors que Ronsard, en 1550, n'évoquait que sa propre capacité à inscrire la gloire de son dédicataire dans l'éternité, les deux dernières strophes revues pour l'édition de 1555 créditent désormais Paschal d'un pouvoir semblable²¹⁷. Écrit au présent de l'indicatif, ce méta-éloge de Ronsard (célébrant la puissance de célébration de son ami historiographe) s'énonce en quelque sorte *sub specie aeternitatis*: actualisant ou exemplifiant la faculté *éternisante* de la parole encomiastique, il gomme du même coup la ligne de partage qui sépare l'écrit et le publié de ce qui est seulement promis et encore en latence.

En 1559, alors que rien de l'œuvre promise n'a encore paru, l'inflation d'éloges qui avait jusqu'alors porté la carrière de Paschal connaît un véritable krach. Les raisons de celui-ci ne sont pas fermement établies. Outre les attermolements de Paschal et les suspicions sur sa culture humaniste et sur le sérieux de son entreprise, certains lettrés pouvaient voir d'un mauvais œil ce jeune historiographe gagnant trois fois les gages d'un professeur au Collège royal²¹⁸. Toujours est-il qu'en 1559, Adrien Turnèbe publie en latin un pamphlet anonyme dont la cible générale laisse aisément reconnaître Paschal : *De nova captandae utilitatis e literis ratione epistola, Ad Leoquernum*. Ce texte est traduit la même année en français par Joachim Du Bellay qui, lui aussi sous couvert d'anonymat, y ajoute un texte de sa main : *La nouvelle manière de faire son profit des lettres [...] Ensemble le Poète courtisan*. À ces opuscules, s'ajoute encore un virulent anti-éloge latin, que Ronsard fait circuler à son tour, sous forme manuscrite et anonyme. Reprenant la langue et pastichant par anticipation le style des *Elogia* à la Jove promis par l'historiographe, l'auteur y regrette d'avoir été le premier à prodiguer au personnage des « louanges impudentes et sollicitées jusqu'au dégoût et à l'écœurement²¹⁹ », et accuse non seulement Paschal de manquer à ses promesses, mais encore de pratiquer le plagiat²²⁰. En 1560, le nom de Paschal, si insistant dans les dédicaces de la décennie passée, en est effacé pour l'édition collective des *Œuvres* du Vendômois. Suivant Nohac²²¹, le mobile de Ronsard tient à la jalousie excitée par l'éloge funèbre de Mellin de Saint-Gelais, où Paschal lui attribue la palme de la poésie amoureuse. Selon Soubeille et

²¹⁶ Pierre de Ronsard, *Odes de 1555*, *op. cit.*, éd. Laumonier, t. I, p. 160-162.

²¹⁷ Georges Soubeille, « Plaidoyer pour un cicéronien », art. cit., p. 16.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 22-23.

²¹⁹ « *Ronsardus primum, impudentissimis iisce laudationibus ad taedium et nauseam usque et usque afflagitatis, malo daemone initium dedit* », *Petri Paschalii elogium*, repris dans *Œuvres complètes*, éd. Céard et al., t. II, p. 1212.

²²⁰ *Ibid.*, p. 1218-1219. Accusation infondée, voir Pierre de Nohac, *Ronsard et l'humanisme*, *op. cit.*, p. 310-312.

²²¹ *Ibid.*, p. 328-329.

Simonin²²², il en va toujours d'une jalousie, mais plutôt causée par la commande à Paschal plutôt qu'à Ronsard, « poète du roi », de l'éloge funèbre d'Henri II²²³.

Quelles qu'en soient les raisons, la polémique contre Paschal (à laquelle celui-ci ne réplique pas directement) est d'autant plus acerbe que les lettrés mentionnés plus haut, exception faite de Turnèbe, se sont eux-mêmes compromis dans leurs éloges antérieurs à son endroit. Par leur violence verbale, les détracteurs de l'historiographe précipitent – pour mieux s'en défaire – la brutale déflation de crédit accordé à cette œuvre à venir évanescence, dont la possibilité semble d'un coup rétrograder du *monde des attentes* au *monde contrefactuel*²²⁴. Dans la satire de Turnèbe traduite par Du Bellay, l'invective envers Paschal se retourne ainsi contre les « ambitieux » qui l'ont loué dans l'espoir de trouver place dans son livre :

Quelque autre [Paschal] dit avoir entrepris un ouvrage
Des plus illustres noms qu'on lise de nostre age,
Et ja douze ou quinze ans nous deçoit par cet art :
Mais il accomplira sa promesse plus tard
Que l'an du jugement. Toutefois par sa ruse
Des plus ambitieux l'esperance il abuse.
Car ceulx là qui sont plus de la gloire envieus
Le flattent à l'envy, & tachent curieux
De gagner quelque place en ce docte livre,
Qui peut à tout jamais leur beau nom faire vivre.
Ce trompeur par son art tresriche s'est rendu,
Et son silence aux Roys cherement a vendu,
Noyant en l'eau d'oubly les beaux noms dont la gloire
Seroit, sans ses escripts, d'éternelle memoire²²⁵.

D'un tel risque qu'il y a à spéculer sans garantie sur une simple promesse, l'avocat et humaniste Étienne Pasquier avait mis en garde Ronsard dès 1555, au moment où la méfiance commençait à se faire jour à l'égard du nouvel historiographe, chez Dorat et Ramus notamment²²⁶. Après avoir regretté « en amy » la « servitude à demy courtisane » de certains écrits du poète, où celui-ci paraît « sorty de [lui] mesmes pour estudier au contentement, tantost des grands, tantost de la populace », Pasquier écrit ces lignes, dont Nollhac ne doute pas qu'elles visent Paschal²²⁷ :

²²² Georges Soubeille, « Plaidoyer pour un cicéronien », art. cit., p. 27-29 ; Michel Simonin, *Pierre de Ronsard, op. cit.*, p. 191-194.

²²³ Publication prestigieuse dont profite Paschal pour réaffirmer son projet d'écrire l'histoire de son temps et l'éloge de ses contemporains illustres, dans sa dédicace au cardinal de Lorraine. Pierre de Paschal, *Henrici II Galliarum regis elogium [...]*, Paris, Michel Vascosan, 1560.

²²⁴ Sur ces notions prises à la sémantique de Robert Martin, voir le chapitre précédent.

²²⁵ [Joachim Du Bellay], *La Nouvelle manière de faire son profit dans les lettres : traduite de Latin en François par I. Quintil du Tronssay en Poitou. Ensemble le Poète courtisan*, Poitiers [Paris], 1559, repris dans *Œuvres poétiques*, éd. Chamard, t. VI, p. 122-125.

²²⁶ Pierre de Nollhac, *Ronsard et l'humanisme, op. cit.*, p. 259.

²²⁷ *Ibid.*, p. 315.

Quant à ce que me mandez, qu'en quelques endroits de vos œuvres, vous estes souvenu de moy, je vous en remercie, comme celuy qui ne sera jamais marry que l'on sçache à l'advenir que Ronsard & Pasquier furent de leurs vivans amis. Mais en vous remerciant, je souhaitterois que ne fissiez si bon marché de vostre plume à hault-loüer quelques-uns que nous sçavons notoirement n'en estre dignes. Car en ce faisant, vous faictes tort aux gens d'honneur. Je sçay bien que vous me direz qu'estes contraint par leurs importunitéz, de ce faire, ores que n'en ayez envie. Je le croy : mais la plume d'un bon Poëte, n'est pas telle que l'aureille d'un Juge, qui doit donner de mesme balance, audience au mauvais, tout ainsi qu'au bon. Car quant à la plume du Poëte, elle doit estre seulement vouëe à la celebration de ceux qui le meritent. A Dieu. 1555²²⁸.

À louer le Gascon pour une œuvre imaginaire, Ronsard fait « bon marché » de sa plume et tend à dévaluer le cours de ses propres éloges, à commencer par ceux qu'il a adressés (et rappelle ici) à l'épistolier. Comme en témoigne la discrète métaphore fiduciaire employée par Pasquier, on voit que les dons de dédicaces, pour extérieurs qu'ils soient à l'ordre marchand, prennent néanmoins sens et valeur *en contexte*, rapportés à l'ensemble des autres relations de don impliquant ces lettrés et affectant celles-ci en retour, dans ce que l'on peut nommer une économie du crédit²²⁹. Ceci au point qu'à force d'éloges indus et de vers courtisans, aliénés au goût des grands ou du « vulgaire », c'est aux yeux de Pasquier le nom même de « Poëte » qui risque de perdre son crédit. Pour située et orientée qu'elle soit, une telle crise de crédit survenant dans la toile du réseau lettré est susceptible de se propager par réactions successives, jusqu'à affecter l'ensemble des acteurs de ce réseau, et aussi ses valeurs et son langage.

Quelques années plus tard, dans une lettre de 1559 ou 1560, Pasquier félicitera Ronsard de son pamphlet latin contre l'historiographe, se réjouissant que le poète ait enfin « découvert sa piperie » et « abatu ce grand monstre²³⁰ ». Il n'empêche que le crédit des anciens thuriféraires de Paschal est bel et bien engagé et mis à l'épreuve dans cette déflation de la confiance à l'endroit de celui-ci et de son œuvre promise. En 1563 par exemple, dans la *Seconde Reponse de F. de la Baronie à Messire Pierre de Ronsard [...]*, le polémiste réformé Florent Chrestien publie des vers très durs contre Paschal, dénonçant la compromission de Ronsard avec l'imposteur présumé tout en

²²⁸ Étienne Pasquier, lettre à Ronsard, 1555, première publication dans les *Lettres d'Estienne Pasquier, conseiller et advocat general du roy dans la Chambre des Comptes de Paris*, Paris, Abel L'Angelier, 1586, repris dans *Les Œuvres d'Estienne Pasquier*, Amsterdam, Compagnie des libraires associez, deux tomes, 1723, t. II, I, 8, col. 12. Sauf mention contraire, je citerai les lettres de l'auteur dans cette édition-ci.

²²⁹ S'il s'agit bien dans cette lettre de préserver l'efficacité et la fiabilité symboliques des dons horizontaux entre « gens d'honneur », Pasquier y développe une conception de l'autonomie du jugement en matière de composition littéraire qui tranche avec l'aspect matriciel de la relation mécénique telle qu'elle est invoquée chez Boaistuau, Dolet et Ronsard. L'autonomie relative de l'auteur ne se joue pas comme chez ces derniers au lieu d'articulation entre la libre initiative du don auctorial et la reconnaissance mécénique qui la soutient et qu'elle tâche de relancer. Elle se joue plutôt, comme bientôt chez Montaigne, dans l'exercice intime du jugement, porté par la prétention de s'émanciper à la fois du goût des grands et des attentes du « vulgaire », pour se recommander prioritairement voire exclusivement du jugement des lettrés.

²³⁰ *Ibid.*, I, 16, col. 23. Dans cette lettre, Pasquier annonce joindre à son envoi une traduction française de la satire, dont on n'a pas retrouvé de copie.

retournant contre le poète la charge de 1559 à laquelle ce dernier avait lui-même participé aux côtés de Turnèbe et Du Bellay contre le Gascon :

Quant à ton cher Paschal, tout le monde confesse
Qu'il est docte et sçavant, l'Italie et la Grece
Le cognoissent fort bien, car par tout l'univers
On ne lit que le nom de Paschal en tes vers.
Puis l'attente qu'on a de sa Françoisie histoire
Fera graver son nom au dos de la memoire,
Histoire qui jamais peut estre ne mourra,
Car peut estre aussi jamais ne vivra [...]
C'est luy qui a premier d'une façon nouvelle
Fait croire qu'il estoit historien fidele
Sans rien mettre en escrit ; c'est luy qui finement
Entretenoit un Roy de mines seulement [...]
Il est vray qu'autresfois pour cacher ceste ruze
Il en a bien tracé quatre lignes d'excuse,
Car ce pendant tousjours ses gages il tiroit,
Et pour estre admiré de ceux qu'il désiroit
(S'il est vray ce que dit l'Epistre à Leoquerne-
Il les laissoit tomber mesmes dans la taverne,
Là où quelqu'un venant amassoit ce papier
Que l'auteur tout expres vouloit bien oublier [...]²³¹.

Au moment où paraît cette satire, Ronsard s'est déjà réconcilié depuis un an avec l'historiographe, ce qui autorise la formule « ton cher Paschal » et rend l'attaque d'autant plus acérée. La même année, dans la *Remonstrance au peuple de France*, cette réconciliation est en effet officialisée dans des vers où le poète exhorte Paschal à participer à la mobilisation contre les Huguenots en publiant enfin son œuvre, désormais présentée comme (en partie au moins) *achevée* :

Toy Paschal, qui as fait un œuvre si divin,
Ne le veux tu point mettre en evidence, à fin
Que le peuple le voye, & l'appreigne, & le lise,
A l'honneur de ton prince, & de toute l'Eglise ?
Et bien ! tu me diras, aussi tost qu'ils verront
Nos escripts imprimés, soudain ils nous tueront :
Car ils ont de fureur l'ame plus animée
Que freslons en un chesne estouffés de fumée.
Quand à mourir, Paschal, je suis tout resolu,
Et mourray par leurs mains si le ciel l'a voulu,
Si ne veux je pourtant me retenir d'escrire,
D'aymer la verité, la prescher & la dire²³²

²³¹ [Florent Chrestien], *Seconde Reponse de F. de la Baronie à Messire Pierre de Ronsard, Prestre-Gentilhomme Vandomois, Evesque futur*, 1563, cité par Pierre de Nolhac, *Ronsard et l'humanisme*, *op. cit.*, p. 336. Cette dernière anecdote, suivant laquelle Paschal aurait fait exprès d'oublier à la taverne quatre lignes d'un quatrième livre de son œuvre historique, pour faire croire à l'avancée de son projet, se trouvait déjà chez Turnèbe et Du Bellay. Voir *La Nouvelle manière de faire son profit des lettres*, *op. cit.*, repris dans *Œuvres poétiques*, éd. Chamard, t. VI, p. 128.

Ainsi n'est-ce plus, comme en 1559, la procrastination ou la rouerie de Paschal qui explique chez lui la quasi-absence d'œuvre publiée, mais le contexte actuel des guerres de religion lui-même, la peur d'impliquer sa plume dans la joute contre les réformés. Peur de ce qu'une fois imprimé, abandonné au public, le livre mette en danger cette *vie nue* que le poète vendômois se dit quant à lui prêt à sacrifier, au nom d'une *vie qualifiée* par son engagement politique aux côtés de la reine mère. Si la préservation de la vie nue était à l'horizon de l'ultime projet d'Étienne Dolet adressé à François I^{er} dans le *Second enfer*, on voit que ce même souci peut au contraire porter, dans le temps de la guerre civile, à ajourner voire à suspendre la mise en lumière de l'œuvre promise.

Quoi qu'il en soit de cette réconciliation avec Ronsard et de cette invite restée lettre morte, la réputation de Paschal a été durablement entachée par l'affaire de 1559 et ses suites, y compris à la Cour²³³ dont l'historiographe se retire, malade, avant de mourir à Toulouse en 1565. L'ironie de l'histoire, ici, ne tient pas seulement aux revirements de Ronsard, capable d'accorder, de retirer et de rendre son crédit à Paschal de la façon soudaine et radicale qu'on vient de voir. Elle tient aussi et surtout à ce que l'objet même de la polémique de 1559 s'avère largement infondé, au vu de l'importante somme de manuscrits découverts à la disparition de Paschal. Dans ceux-ci en effet, on a retrouvé la mise au net de l'équivalent des quatre premiers livres de son projet historiographique, et de nombreuses notes de travail ou fragments diaristiques²³⁴. Si les éloges à crédit accordés par la Pléiade pendant près d'une décennie à l'œuvre à venir de Paschal étaient outrés, démesurés, il faut donc dire aussi que le discrédit frappant violemment le personnage en 1559 ne fut pas mieux ajusté au travail réellement accompli et projeté par lui.

Mangé d'imaginaire, le discours de projet ne l'est donc pas simplement parce qu'il traite d'objets potentiels, dont la fabrication n'est pas encore arrivée à terme, parfois pas même entreprise. Il l'est aussi parce qu'il entretient un rapport imaginaire à cette fabrication elle-même. Valable dans le cas du prospectus autographe – susceptible, comme on l'a vu chez Ronsard, de verser dans l'emphase pour satisfaire ses demandes et autres démarches auto-promotionnelles –

²³² Pierre de Ronsard, *Remonstrance au peuple de France*, Paris, Gabriel Buon, 1563, repris dans éd. Laumonier, t. XI, p. 90-91. Plaquette rédigée pendant l'investissement de Paris par les troupes huguenotes, entre le 25 novembre et le 10 décembre 1562. Pour Laumonier, Ronsard évoque ici un journal de l'année 1562 écrit par Paschal, mais on peut aussi penser, comme les auteurs de la Pléiade (éd. Céard, t. II, p. 1588), qu'il en va là de son projet historiographique. Voir également un autre appel à l'« historien », qui vraisemblablement vise Paschal sans le nommer, dans le *Discours des misères de ce temps*, Paris, Gabriel Buon, 1562, éd. Laumonier, t. XI, p. 25. Ces vers sont toutefois supprimés dans l'édition collective des *Œuvres* en 1584.

²³³ Pierre de Nolhac, *Ronsard et l'humanisme*, *op. cit.*, p. 336.

²³⁴ *Ibid.*, p. 309-313 et Georges Soubeille, « Plaidoyer pour un cicéronien », art. cit. p. 17-19. Quelques fragments de cette histoire sont publiés par Paul Bonnefon dans sa monographie : *Pierre de Paschal, historiographe du roi (1522-1565). Étude biographique et littéraire suivie de fragments inédits de ses histoires*, Paris/Bordeaux, L. Techener/Paul Chollet, 1883.

la chose est particulièrement sensible dans le cas des discours allographes que l'on a rencontrés dans les pages précédentes. Ceux-ci, en effet, ne bénéficient le plus souvent d'aucune prise directe et synthétique sur la genèse de l'œuvre en question. Ne pouvant qu'estimer de loin cette genèse, ils se trouvent alors bornés à spéculer sur sa valeur, ses chances de voir le jour, le sérieux ou la détermination de l'auteur dans son entreprise. Spéculer, c'est-à-dire *imaginer*, *fictionner* mais aussi *jouer de*, *miser* et *intervenir sur* (ou *contre*) et *se risquer avec* (ou *contre*), car loin d'être guidés par le seul souci de documenter l'avancée du projet, ces épitextes allographes sont chacun engagés dans un contexte discursif singulier, doté de ses propres enjeux pragmatiques – ainsi, comme on vient de le voir, de Ronsard et de la cause catholique. D'où l'importance, pour les auteurs investis dans ces projets de longue haleine, d'*attester* la progression du travail en cours : soit en la mettant soi-même en discours sous forme de prospectus, soit en en faisant publier des bonnes pages ou lire des extraits aux grands ou aux amis, afin de constituer ces lecteurs (parfois rassemblés sous formes de groupes ou de réseaux) en témoins de l'œuvre à venir, capables de nourrir l'attente et le crédit de celle-ci.

En la matière, on a vu que Ronsard avait su faire beaucoup mieux que Paschal, d'autant qu'à la différence de celui-ci, celui-là pouvait se prévaloir d'une importante œuvre publiée qui parlait pour lui, et servait de gage à ses ambitions et allégations prospectives. Ce dernier point, toutefois, n'explique qu'en partie l'importante différence de traitement qu'ont connue les projets de Ronsard et Paschal²³⁵ : la patience dont a profité le premier pendant plus de vingt ans (non sans contestation ou défiance toutefois, on l'a vu), la sanction publique dont a pâti le second au bout de cinq²³⁶. Sans compter la garantie et la valeur compensatoire qu'apportent à ces projets de longue haleine les ouvrages dûment publiés par l'auteur, il en va encore ici d'une question de statut et de position sociales. Pour obtenir la confiance à l'égard de son projet, le Vendômois bénéficie en effet d'une position centrale dans le réseau de la Pléiade²³⁷ et du soutien d'humanistes respectés, ainsi de Denis Lambin, pour citer un exemple rencontré plus haut. Ce n'est pas le cas de Paschal, dont l'importance au sein du groupe de Ronsard fut en définitive aussi fragile et virtuelle que son œuvre, quand bien même il bénéficia lui aussi de soutiens à la Cour, et s'attacha Catherine de Médicis au moment de l'éloge funèbre d'Henri II. Surtout, alors que Ronsard suspend la mise en route de son long poème à l'obtention d'une reconnaissance préalable de la part du roi, et meuble cette attente en poursuivant le train de ses publications, de ses dons et hommages latéraux comme de son service de plume aux grands, Paschal a quant à lui

²³⁵ En 1550, tous deux n'ont après tout qu'un seul ouvrage publié à leur compte.

²³⁶ Cinq ans, si l'on prend pour repère sa nomination comme historiographe en 1554, cinq de plus si l'on se réfère à son arrivée à Paris.

²³⁷ À quoi il faut ajouter que l'annonce du projet épique dès 1550 joue elle-même un rôle dans l'acquisition de cette position centrale.

obtenu cette reconnaissance publique de façon extrêmement précoce et prématurée. Il était d'autant plus comptable de sa promesse qu'il en obtenait d'ores et déjà le profit symbolique et matériel, et se trouvait attaché à celle-ci par une charge officielle. Si le crédit, le respect de la parole donnée et de la confiance acquise sont au fondement du lien social sous l'Ancien Régime – qui hérite en cela de la *fides* latine et des alliances vassaliques du Moyen Âge – toute promesse n'*oblige* pas de la même manière : là où, dans le cas de Ronsard, le caractère conditionnel de la promesse épique en allège, voire suspend la contrainte et en fait partager la responsabilité au souverain lui-même, la fonction d'historiographe obtenue sans véritable gage par Paschal l'expose tout autrement : non pas tant, en l'occurrence, à la sanction directe du pouvoir – le Gascon touchera sa pension jusqu'à sa mort en 1565 – qu'à la vindicte de ceux qui, intéressés *par et à* sa promesse (espérant qu'elle augmenterait leur gloire), y avaient associé leur nom et s'en étaient rendus publiquement garants.

Opéralité et auctorialité en suspens

Au-delà du crédit qu'elle engage – pour le meilleur et pour le pire – de la part de ceux qui lui donnent voix, au-delà du prisme imaginaire à travers lequel elle s'appréhende, la figure de l'œuvre à venir constitue au XVI^e siècle un des points de fixation d'une réflexion sur le geste de publication et le statut d'auteur. À l'heure où l'imprimé est en train de s'imposer comme le siège privilégié de l'auctorialité, le maintien de l'œuvre à l'état de projet ou de manuscrit – suivant une indistinction de statut alléguée à diverses fins par les auteurs – participe tout autant d'une crainte face à cette nouvelle technique de diffusion, que d'une façon d'en tirer parti.

Sciamaches et prometteurs de livre(s) : pratique et poétique de la rétention à l'ère de l'imprimé (Paschal, Sorel)

Dans leur charge contre l'historiographe sans œuvre, Turnèbe, Du Bellay et Ronsard brocardent l'imposteur construisant sa carrière et sa réputation sur le mensonge d'un projet fallacieux²³⁸. Mais ils s'en prennent aussi, de façon plus générale, à une pratique de la *rétention* ou

²³⁸ « [...] Fay courir qu'entrepris / Tu as quelque poëme & œuvre de hault pris, / Tout soudain tu seras montré parmy la ville, / Et seras estimé de la tourbe civile. // Un vieux ruzé de court naguieres se vantoit / Que de la republique un discours il traitoit : / Soudain il eut le bruit d'avoir épuisé Romme / Et

de la *réserve* adoptée par certains écrivains rétifs à la mise en lumière de leurs écrits. À quoi tient cette réticence dénoncée par les polémistes ? À en croire ceux qui le professent, le refus du passage par l'imprimé et de la large diffusion qu'il implique est lié au mépris aristocratique du « vulgaire » : « Car ce qui est commun se fait desestimer, / Et la perfection de l'art est de ne faire, / Ains monstrier dedaigner ce que fait le vulgaire²³⁹ ». Aux yeux de Du Bellay cependant, il en va là surtout d'une « ruse » courtisane permettant de complaire aux grands, tout en évitant le jugement des pairs et du public :

Et à la verité, la ruse coustumièrè,
 Et la meilleure, c'est rien ne mettre en lumiere :
 Ains jugeant librement des œuvres d'un chacun,
 Ne se rendre subject au jugement d'aucun,
 De peur que quelque fol te rende la pareille,
 S'il gaigne comme toy des grands Princes l'oreille.
 Tel estoit de son temps le premier estimé,
 Duquel si on eust leu quelque ouvrage imprimé,
 Il eust renouvelé, peut estre, la risée
 De la montaigne enceinte : & sa Muse prisée
 Si hault au paravant, eust perdu (comme on dict)
 La reputation qu'on luy donne à credit.
 Retien donques ce point, & si tu m'en veulx croire,
 Au jugement commun ne hasarde ta gloire.
 Mais saige sois content du jugement de ceulx
 Lesquelz trouvent tout bon, ausquelz plaie tu veulx,
 Qui peuvent t'avancer en estats & offices,
 Qui te peuvent donner les riches benefices,
 Non ce vent populaire, & ce frivole bruit
 Qui de beaucoup de peine apporte peu de fruit²⁴⁰.

Telle qu'on la trouve mobilisée dans ces vers, la fable de la « montagne enceinte » ne vise pas tant une promesse de grand œuvre non tenue, qu'elle ne dénonce un moyen déloyal de parvenir dans les lettres, permettant à des écrivains courtisans d'obtenir une réputation « à crédit » sans jamais faire l'épreuve de la publication et du « jugement commun ». Du Bellay, ici, renouvelle une critique que Ronsard formulait dès 1550 au seuil de ses *Odes*, à l'encontre des *sciamaches*²⁴¹, ces « combattants en chambre » craignant de risquer leur œuvre dans l'arène des

le sçavoir de Grece, & qu'un si sçavant homme / Que luy ne se troivoit. Par là il se poussa / Et aux plus haults honneurs du Palais s'avança, / Ayant mouché les Roys avec telle pratique : / Et si n'avoit rien fait touchant la republique. / Toutefois ce pendant qu'il a esté vivant, / Il a nourry ce bruit qui le meit en avant, / Jusqu'à tant que la mort sa ruse eut descouverte : / Car on ne trouva rien en son estude ouverte, / Ains par la seule mort au jour fut revelé / Le fard dont il s'estoit si longuement celé ». [Adrien Turnèbe], *La nouvelle manière de faire son profit des lettres*, trad. lat. [Joachim Du Bellay], *op. cit.*, repris dans Joachim Du Bellay, *Œuvres poétiques*, éd. Chamard, t. VI, p. 122-123.

²³⁹ *Ibid.*, p. 121.

²⁴⁰ *Le Poète courtisan, ibid.*, p. 136-137.

²⁴¹ L'expression est empruntée à Guillaume Budé, *Annotationes in Pandectas* [1508], Paris, Michel Vascosan, 1542, p. 176.

imprimés. Refusant de se prévaloir d'« aucun titre de reputation » extérieur, le Vendômois présentait ainsi son recueil au lecteur :

[II] ne t'est laché que pour aller découvrir ton jugement, affin de t'envoyer après un meilleur combatant, au moins si tu ne te fâches de quoi je me travaille faire entendre aus étrangers que nostre langue (ainsi que nous les [les Italiens] surpassons en prouesses, en foi, et religion) de bien loin devanceroit la leur, si ces fameus Sciamaches d'au jourd'hui vouloient prendre les armes pour la defendre, et victorieusement la pousser dans les païs étrangers. Mais que doit-on esperer d'eus ? lesquels étants parvenus plus par opinion, peut estre, que par raison, ne font trouver bon aus princes sinon ce qu'il leur plaist : et ne pouvants souffrir que la clarté brusle leur ignorance, en medisant des labeurs d'autrui deçoivent le naturel jugement des hommes abusés par leurs mines²⁴².

Si l'on a pu mesurer, au cours des analyses précédentes, à quel point Ronsard s'est appliqué à réclamer à crédit la reconnaissance des rois pour son projet de *Franciade*, on voit que ces promesses conditionnelles s'adosent elles-mêmes à une éthique de la mise en lumière et au désir de *conquérir* le public, à la faveur d'une espèce de joute où chaque nouvel ouvrage publié est « envo[yé comme] un meilleur combatant ». Car à prospérer dans l'ombre de la cour, les poètes courtisans ne sont d'aucun profit pour la défense et illustration des lettres françaises, laissant l'Italie se présenter comme l'héritière privilégiée des lettres antiques. De Paschal aux sciamaches, du *promissor* ajournant sans cesse la publication de son œuvre aux poètes courtisans dédaignant tout bonnement les voies de l'imprimé, c'est ainsi une même virtualité, une même latence ou dissimulation de l'activité littéraire qui se trouvent incriminées par les meneurs de la Brigade.

En élisant la publication imprimée comme le lieu où doit désormais se manifester et s'éprouver la valeur de la pratique lettrée et le statut d'auteur, Ronsard et Du Bellay encouragent une transformation qui n'aboutira qu'au terme du siècle suivant, lorsque Furetière, dans son *Dictionnaire universel* de 1690 pourra écrire qu'« *Auteur*, en fait de Littérature, se dit de tous ceux qui ont mis en lumière quelque livre », précisant que « [m]aintenant on ne le dit que de ceux qui en ont fait imprimer²⁴³ ». Au mitan du XVI^e siècle, cette définition est encore loin d'être acquise, d'autant que la fonction-auteur²⁴⁴ est elle-même seulement en voie d'affirmation et de déploiement dans la littérature de langue vulgaire. Comme le rappelle Roger Chartier :

²⁴² « Au lecteur », dans les *Odes* de 1550, *op. cit.*, repris dans *Œuvres complètes*, éd. Laumonier, t. I, p. 49.

²⁴³ Antoine Furetière, *Dictionnaire universel* (1690), notice « Auteur ». Cité par Roger Chartier, « Figures de l'auteur », *ch. cit.*, p. 58.

²⁴⁴ On entendra par celle-ci, avec Foucault, une fonction de classement des discours, qui affine l'œuvre au nom propre de l'écrivain et place celui-ci en situation de responsabilité pénale à l'égard de celle-là. Une telle fonction s'exprimera de façon plénière lorsque l'auteur acquiert la propriété intellectuelle de son œuvre, à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e. Alors que Foucault postule que de l'Antiquité à l'Ancien Régime, l'autorité du nom d'auteur vaut surtout dans le domaine savant, tandis que les textes « littéraires » seraient longtemps restés en proie au régime de l'anonymat, de l'imitation, reprises et variations de discours à discours, Chartier déplace la ligne de partage entre textes en langue ancienne d'un

En sa définition traditionnelle, l'auteur vit, non de sa plume, mais de ses biens ou de ses charges ; il méprise l'imprimé, exprimant son « antipathie à l'égard d'un moyen de communication qui pervertissait les valeurs anciennes d'intimité et de rareté liées à la littérature de la cour » ; il préfère le public choisi des pairs, la circulation en manuscrit et la dissimulation du nom propre derrière l'anonymat de l'œuvre²⁴⁵.

Au temps et autour de Ronsard, cette situation est en train de changer, mais l'ancien système perdure à côté du nouveau. Si le Vendômois, à cet égard, se lance à partir de 1560 dans une « poétique des *Œuvres*²⁴⁶ », offrant une mise en avant inédite de la figure auctoriale et supposant le choix de l'imprimé comme médium privilégié de mise en forme et de thésaurisation de sa production poétique²⁴⁷, Michel Simonin souligne qu'il n'en va pas de même chez de nombreux écrivains de son temps, « [a]u mieux indifférents à la tâche qui revient à s'éditer soi-même avec soin, au pire hostiles²⁴⁸ ». Dans la même étude, le seiziémiste remarque toutefois que cette indifférence et cette hostilité des auteurs à l'égard de la publication imprimée trahit une inquiétude générale face à cette nouvelle technique de reproduction et aux bouleversements qu'elle implique pour la mise en lumière et la diffusion des œuvres :

Auparavant régnait l'inquiétude de voir se perdre par destruction l'écrit. Et si les écrits restaient, c'est bien parce que cette inquiétude, intériorisée, donnait lieu à toutes sortes de précautions en forme de copies. S'impose, après l'invention des caractères mobiles, la certitude qu'aucun texte, dès lors que la multiplication des exemplaires par la typographie le sauvegarde, ne peut plus disparaître. Nous sommes non pas passés de l'inquiétude à la quiétude, mais d'une

côté, où le nom d'auteur vaut comme une garantie de valeur et de véridicité, et de l'autre textes en langue vulgaire, où la fonction auteur se développe plus tardivement, tous domaines confondus. Chartier montre néanmoins que cette fonction auteur commence à se faire jour dès la Renaissance italienne en langue vernaculaire (avec la diffusion manuscrite des œuvres de Pétrarque, Dante et Boccace notamment) et précède de ce point de vue l'apparition de l'imprimé, qui accélérera néanmoins son développement. Outre l'étude citée plus haut de Chartier, voir Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, t. LXIV, juillet-septembre 1969, repris dans *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2 tomes, 2001, t. I, 1954-1975, p. 817-849.

²⁴⁵ Roger Chartier, « Figures de l'auteur », ch. cit., p. 57. Chartier cite Alvin Kernan, *Printing Technology, Letters and Samuel Johnson*, Princeton, Princeton University Press, 1987, p. 47. Cette affirmation gagnerait sans doute à être nuancée. Il n'est que de penser à la représentation de soi dans le lyrisme médiéval, de Ruteboeuf à Villon.

²⁴⁶ Voir Michel Simonin, « Ronsard et la poétique des *Œuvres* », dans Yvonne Bellanger *et al.* (dir.), *Ronsard en son quatrième centenaire*, t. I : *Ronsard hier et aujourd'hui*, Genève, Droz, « Travaux d'humanisme et de Renaissance », 1988, repris dans Michel Simonin, *L'Encre et la lumière. Quarante-sept articles (1976-2000)*, Genève, Droz, « Travaux d'humanisme et de Renaissance » 2004, p. 237-251.

²⁴⁷ Comme le note Simonin, Ronsard, dès 1550, « fait en sorte de communiquer ses livres au typographe aussitôt après les avoir achevés. Dans son portefeuille, il n'y a dès lors plus rien ou presque », tandis que se constituent des « recueils d'attente » comme le *Bocage*, les *Mélanges* et d'autres, qui « soit n'ont pas encore achevé leur maturation poétique (alors même qu'ils sont déjà imprimés), soit apparaissent comme des gages ou des concessions donnés au public ou au pouvoir. On ne saurait mieux démontrer l'importance de l'impression, conclut le critique, qu'en s'en servant d'abord pour conserver, avant de l'employer à immortaliser ». *Ibid.*, p. 245.

²⁴⁸ *Id.*, « Poétique des éditions "à l'essai" au XVI^e siècle », *Risflessioni teoriche e trattati di poetica tra Francia e Italia nel Cinquecento*, Fasano, Schena Editore, « Gruppo di studio sul Cinquecento francese », 1999, repris dans *L'Encre et la lumière, op. cit.*, p. 731. Le critique cite l'exemple de Baïf et de La Boétie pour le premier cas d'indifférence, et celui de Saint-Gelais et George Buchanan pour le second cas d'hostilité.

inquiétude invétérée à la découverte d'une inquiétude nouvelle. Car si désormais les écrits restent – ce n'est plus simple centon juridique – et se multiplient, la *bibliotheca universalis* croît à proportion. Même si la figure du mont Parnasse n'est pas remise en cause, il est clair que l'abondance des titres nuit, ou à tout le moins peut nuire, à la gloire et d'abord plus simplement, à la notoriété²⁴⁹.

D'autant que cette peur d'une dévalorisation du livre par la multiplication des publications se double d'une peur liée à la multiplication de *chaque livre* sous la presse, laquelle tend à réduire²⁵⁰ la possibilité d'amender ou de rappeler les textes fautifs offerte par le manuscrit – autant de raisons propres à encourager les *sciamaques* et autres Paschals à préserver leurs écrits de la mise en lumière ou à en repousser longtemps, sinon indéfiniment, l'échéance. Pour trouver l'exemple de cette crainte, il n'est que de voir Ronsard, dans son *Art poétique*, insister sur la nécessité pour le jeune poète de ne rien mettre en lumière qui n'ait été préalablement montré aux amis « les plus experts en ce mestier ». Promouvoir la publication imprimée ne revient pas, loin s'en faut, à s'y vouer sans délai ni médiation, cela implique ici au contraire de redoubler de soins à l'égard du manuscrit. Mais l'inquiétude devant les risques de la diffusion imprimée apparaît mieux encore dans les vers de 1563 cités plus haut, où Ronsard exhorte l'historiographe à publier son œuvre inédite. Je les rappelle ici :

Toy Paschal, qui as fait un œuvre si divin,
Ne le veux tu point mettre en évidence, à fin
Que le peuple le voye, & l'appreigne, & le lise,
A l'honneur de ton prince, & de toute l'Eglise ?
Et bien ! tu me diras, aussi tost qu'ils verront
Nos escripts imprimés, soudain ils nous tueront [...] ²⁵¹

Si elle permet un accès élargi au « peuple » et offre la possibilité de s'adresser à – et d'agir sur – l'opinion collective (qu'elle contribue dans le même temps à instituer comme telle), la presse expose l'auteur et son œuvre à des risques d'*abandon* et d'*avilissement* inconnus des pratiques de publication manuscrite qui prévalaient de l'Antiquité au Moyen-Âge et continuent d'avoir cours en marge du circuit des imprimés²⁵². Soustrayant les écrits à l'innocuité (toute relative) du manuscrit, l'imprimé exacerbe l'engagement des écrivains dans les combats et les dangers de la guerre civile.

²⁴⁹ *Ibid.* p. 741.

²⁵⁰ À réduire seulement : comme le note Chartier, « [...] reconnaître [la standardisation attribuée à l'imprimerie] n'implique pas, pour autant, d'ignorer tous les processus qui en limitent les effets : les corrections sous presse faites en cours de tirage et qui, du fait de la pluralité des associations possibles entre feuilles corrigés et non corrigées dans les exemplaires d'une même édition, multiplient les états du « même » texte, les « marginalia » manuscrites, qui singularisent l'exemplaire approprié par un lecteur particulier, ou le rassemblement dans un même volume, et par la volonté de l'éditeur ou du lecteur, de divers textes, tant imprimés que manuscrits, réunis de manière unique dans une même reliure. » *La Main de l'auteur et l'esprit de l'imprimeur*, *op. cit.*, p. 24-25.

²⁵¹ Pierre de Ronsard, *Remonstrance au peuple de France*, *op. cit.*, repris dans éd. Laumonier, t. XI, p. 90-91.

²⁵² Voir sur ce point Roger Chartier, *La Main de l'auteur et l'esprit de l'imprimeur*, *op. cit.*, p. 22-29.

On ne saurait pour autant se satisfaire d'une opposition entre, d'un côté, des auteurs modernes promoteurs zélés de l'imprimé, et de l'autre des anciens encore attachés à la diffusion manuscrite et réduisant l'impression à un « stigmaté » socialement pénalisant²⁵³. Car il en va là, aussi bien, de plusieurs façons compatibles entre elles de réagir et de s'adapter à l'invention de Gutenberg. Dès lors en effet que les livres prolifèrent et que la valeur symbolique de ceux-ci est menacée par leur implication accrue dans l'économie marchande, les pratiques de rétention ou d'ajournement, le maintien de l'œuvre dans un état de potentialité à l'égard du public ne signalent pas nécessairement ou seulement une rémanence de l'ancien régime de diffusion, non plus qu'une peur devant les dangers et les contraintes de l'imprimé. Ils sont aussi interprétables comme une manière de spéculer sur la valeur du livre, adaptée à ce nouveau contexte et propre à en tirer parti. Comme en témoignent les prospectus de Boaistuau, Dolet et Ronsard – mais ceci vaut aussi dans le cas de Paschal par le truchement de ses soutiens, ou dans ses rares textes mis en lumière –, la promesse d'un livre à venir crée une espèce de *trou* ou d'*appel d'air* dans la profusion des imprimés. Projetant au-devant d'elle une publication prochaine, cette promesse insinue par le moyen de l'imprimé, dans l'espace public même, un manque, une absence provisoire, une place vide qui réintroduit de la rareté là où gagne le sentiment du trop-plein²⁵⁴.

Dans la première moitié du XVII^e siècle, l'écrivain polygraphe Charles Sorel illustre mieux que nul autre cette relation ambivalente à l'imprimé qui se manifeste dans le discours de projet, entre crainte et conjuration de la dévalorisation du livre et de son abandon public. Alors que paraît en 1634 le premier volume de son grand projet encyclopédique de *Science universelle*, Sorel insiste longuement sur le caractère inachevé de celle-ci, dont le présent ouvrage vaut seulement comme un échantillon probatoire. Dans un texte liminaire nommé « Proposition de la science universelle », l'auteur précise la nature et la portée de son projet, et s'explique sur les raisons de sa mise en avant :

Que si je donne une Prèface à mon Livre, aux mesmes termes que s'il contenoit la Vraye Science que je souhaite, je veux bien que l'on pense que je ne l'ay fait que pour monstrier quel commencement je m' imagine que l'on pourroit donner à un tel ouvrage. En effet chacun dira que c'est une entreprise fort grande de vouloir faire un Livre de la Vraye Science de Toute chose ; Je ne tascheray point à faire croire que je l'aye accompli, ou que je le puisse accomplir ; Et si je fay imprimer des Traitez qui en dependent, dans lesquels j'en promets encore d'autres, l'on croira si

²⁵³ Voir sur ce point, et pour le contexte anglais, J. W. Saunders, « The Stigma of Print. A Note on the Social Bases of Tudor Poetry », *Essays in Criticism*, vol. I, n° 2, 1951, p. 139-164.

²⁵⁴ Par là s'explique peut-être encore la violence de l'attaque contre Paschal en 1559 : en différant trop la mise en lumière de son œuvre, lui, l'écrivain rare, l'historien sans histoire, compromettait ceux qui l'avaient soutenu en se risquant eux-mêmes sur le terrain de l'imprimé. Ronsard, de son côté, joue sur les deux tableaux, cumule les deux pratiques : il est à la fois celui qui investit de façon volontariste la publication imprimée et celui qui, de plaquette en plaquette, de recueil en recueil, d'édition en réédition de ses *Œuvres*, creuse, ajoure, virtualise son discours par la préfiguration répétée de son œuvre à venir.

l'on veut que je n'ay fait que ceux que je promets absolument, & non pas ceux que je propose seulement comme nécessaires pour rendre l'ouvrage complet, & que je n'ay donné commencement aux uns & aux autres que pour essayer la portée de mon esprit²⁵⁵.

Ainsi l'œuvre à venir se divise-t-elle entre un versant *promis* dont la publication est présentée comme attendue et certaine, et un autre seulement *proposé*, dont la mise en lumière est hypothétique, mais l'invocation néanmoins nécessaire à la bonne réception de l'œuvre en présence et à l'intelligence du projet d'ensemble. Sorel revient plus en détail sur cette distinction à l'occasion de l'« *Avertissement sur ce livre, et sur quelques choses qui en dependent* » qui clôt son ouvrage de 1634. Après avoir donné la liste des volumes promis au public à la suite du premier tome de son encyclopédie, faisant de ceux-ci la publicité anticipée, il revient sur le cas des livres dont il ne fait « *rien autre chose que la Proposition*²⁵⁶ ». Pour ces œuvres seulement *possibles*, peu importe de savoir si elles sont rédigées ou encore en projet, car de toute façon, dit Sorel, « *ce sont celles là que je ne voudrois pas faire imprimer, ny les monstrier au premier qui me les demanderoit*²⁵⁷ ». Et d'en distinguer à nouveau deux sortes :

Les uns sont ceux que l'on ne souffriroit pas d'avoir du cours, à cause qu'ils disent trop franchement la verité, & qu'il y a des temps que l'on ne la veut pas oüyr, si bien qu'il seroit inutile de les publier & l'on doit en attendre l'occasion. Les autres tout au contraire sont ceux qui sont le plus desirez de toute sorte de personnes, à cause qu'ils contiennent des secrets que chacun voudroit sçavoir, mais c'est pour cela qu'il ne les faut pas donner si tost. Il y a des gens en attente pour faire leur profit de ce qu'ils trouvent dans les Livres sans en sçavoir aucun gré à l'Autheur, qu'ils taschent mesme de blasmer en beaucoup de choses, s'attribuant ce qu'il a dit de meilleur sans en rien dire. Nos Livres sont leus par quantité de personnes que nous ne connoistrions jamais, & qui ne desirent point de nous connoistre, pource qu'il leur suffit d'avoir nostre ouvrage. Il y a à perdre si leur connoissance vaut quelque chose ; mais pour quantité d'autres qui n'ont rien de recommandable, & qui prennent mesme d'un mauvais biais tout ce que nous avons escrit, & l'expliquent selon leur bigearres imaginations, ils donnent sujet de souhaiter de n'avoir jamais abandonné nostre ouvrage pour estre en danger de tomber en de si indignes mains. Il vaut bien mieux le garder devers soy, & en faire sçavoir à peu près les sujets dans quelque Livre Avant-coureur où il y en ait quelque partie que de nécessité il faut jeter en public, afin que l'on juge ce que peut estre du reste. Alors l'on sera recherché en sa personne, & non point seulement en son Livre, & l'on aura le plaisir de connoistre ceux qui aiment les bonnes choses, & d'avoir leur frequentation pour joindre leurs experiences aux siennes, & en tirer une plus grande certitude de doctrine. Voilà comme j'ay dessein de faire, ne donnant pas à imprimer les principales pieces de mon Œuvre, & les reservant pour les monstrier moy mesme à ceux de qui la bonne intention me sera connue, & qui y pourront profiter, ou m'y faire profiter moy-mesme, m'avertissant des deffaux que j'y pourray avoir laissez²⁵⁸.

Si les œuvres promises participent d'un engagement confiant dans la publication imprimée, la « *Proposition* », quant à elle, fait état d'une inquiétude, d'une réticence de l'auteur à

²⁵⁵ Charles Sorel, *La Science des choses corporelles. Première partie de la science humaine, où l'on connoist la verité de toutes les choses du monde par les forces de la raison ; et l'on treuve la réfutation des erreurs de la philosophie vulgaire*, Paris, Pierre Billaine, 1634, p. 23-24.

²⁵⁶ *Ibid.* p. 428.

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 428-430.

soumettre l'ensemble de son œuvre à la presse. Ceci, d'une part, parce que certains livres ou passages pourraient être pris en mauvaise part et retournés contre lui sous forme de procès ou de polémiques – nous sommes ici proches de Paschal ventriloqué par Ronsard dans la *Remonstrance*. Mais aussi parce que, d'autre part, l'auteur prétend risquer plus qu'il ne pourrait gagner à mettre en lumière des livres « qui sont le plus desirés de toute sorte de personnes », susceptibles d'être plagiés, mésinterprétés, bref reçus et manipulés de façon ingrate. Au-delà des prétentions matamores de Sorel, il se dessine ici, à côté mais aussi *par le truchement* de la circulation des imprimés – « jetés » au public pour le meilleur et pour le pire – une forme d'utopie de la sociabilité lettrée, appelée et entretenue par le maintien du livre en son état manuscrit, sinon même virtuel. C'est en effet en *publiant* ce geste de rétention que Sorel espère conduire à lui les hommes de « bonne intention » et entrer avec eux dans des rapports de don réciproques et de collaboration intellectuelle, desquels son œuvre à venir doit profiter. Sous la plume de l'encyclopédiste, le terme de *proposition* doit donc s'entendre en ses sens étymologiques d'« exposé », de « projet » ou « dessein » pour ce qui est de l'adresse au public, mais doit encore être pris en son sens moderne de « suggestion », de « ce qui est soumis à l'approbation d'autrui » pour ce qui est de ces lettrés bienveillants interpellés par Sorel²⁵⁹.

Dans une étude très suggestive du projet encyclopédique de Sorel, Marie-Florence Sguaitamatti montre que cette « tension entre repli et communication, autosuffisance et participation », témoigne d'une hésitation ou d'une hybridation entre l'image ancienne du « savoir comme secret », et « l'image de la science comme entreprise collective ». Associée à l'essor du mouvement académique, cette dernière implique « l'exigence subséquente de publier tout ce qui pourrait contribuer à cette entreprise²⁶⁰ ». Dès lors, en situant l'œuvre présente dans un vaste projet à demi *promis*, à demi *proposé*, en inscrivant réciproquement la trace de celui-ci dans les pages de celle-là, Sorel élabore

[u]n contre-modèle, mais aussi et surtout un espace alternatif créé pour assurer la réception sans défiguration de l'encyclopédie, dont la publication prend alors l'allure d'un dévoilement progressif et toujours incomplet qui pointe vers ce qui n'a pas été « jeté » au public. Un espace qui permet enfin de placer la réception du livre imprimé en présence de l'auteur, dans une société que l'encyclopédie même a fait naître²⁶¹.

²⁵⁹ Selon le *TLFi*, le terme de *proposition* apparaît en français au XII^e siècle au sens de « projet », d'« intention » ou « résolution » (qui est celui de *propositio* en latin – de *propositum*, surtout –, renvoyant aussi à l'idée de « mettre sous les yeux », à « l'objet traité » ou à la majeure d'un syllogisme), avant de prendre dès le siècle suivant la valeur suggestive que l'on a dite. Voir <http://www.cnrtl.fr/definition/proposition>, consulté le 26/02/2018.

²⁶⁰ Marie-Florence Sguaitamatti, « Charles Sorel et la légitimité de *La Science universelle* », *Mémoires du livre*, vol. 6, n° 1, automne 2014 : « Diffuser la science en marge : autorité, savoir et publication, XVI^e-XIX^e siècle », <http://id.erudit.org/iderudit/1027691ar>, consulté le 22/02/2018, § 39.

²⁶¹ *Ibid.*, § 38.

La publication imprimée constitue sans conteste pour Sorel un élément fondamental de l'auctorialité, puisque c'est là que son crédit d'encyclopédiste doit s'éprouver en dernière instance, et que les injonctions à la mise en lumière semblent de plus en plus fortes et intégrées autour de lui et de sa propre part également, comme le montrent ces scrupules qu'on vient de voir. Il demeure que cette auctorialité dont s'inquiète Sorel déborde aussi sur le domaine des œuvres inédites, des projets inaboutis. Lesquelles et lesquels, indifféremment et pour réservés qu'ils soient, font l'objet d'une promesse ou d'une *proposition* qui les lance dans l'espace public et les griffe d'emblée du nom propre de l'auteur.

Auteurs en herbe, auteurs en gerbe (Pasquier, La Croix du Maine)

Que l'œuvre à faire (ou l'inédit) puisse entrer en ligne de compte parmi les éléments façonnant l'identité auctoriale, voilà qui va sans doute de soi dans ce contexte énonciatif du commentaire autographe, et dans le cas d'un auteur comme Sorel, dont la part réservée de l'œuvre s'adosse à une œuvre publiée sans cesse croissante. Mais il n'en va pas de même lorsqu'il s'agit de répertorier les écrivains et leurs productions et de discriminer, ce faisant, entre les auteurs véritables et les sciamaches ou imposteurs, entre les œuvres existantes et les chimères évanescences. Ce genre de question s'est posé de façon aiguë à la fin du XVI^e siècle en France, au moment où François Grudé de La Croix du Maine et Antoine Du Verdier se sont attelés à dresser les premières « Bibliothèques françaises²⁶² », recensant par ordre alphabétique les auteurs nationaux et leurs œuvres en langue vulgaire, depuis le Moyen Âge et plus particulièrement l'invention de l'imprimerie²⁶³. Avant d'interroger le sort réservé par ces ouvrages aux auteurs sans

²⁶² François Grudé de La Croix du Maine, *Premier volume de la bibliothèque du sieur de La Croix du Maine, qui est un catalogue general de toutes sortes d'Autheurs, qui ont escrit en François depuis cinq cents ans & plus, jusques à ce jourd'huy : avec un Discours des vies des plus illustres & renommez entre les trois mille qui sont compris en cet œuvre, ensemble un recit de leurs compositions, tant imprimees qu'autrement*, Paris, Abel L'Angelier, 1584 ; Antoine Du Verdier, *La Bibliothèque d'Antoine Du Verdier, seigneur de Vanprivas. Contenant le Catalogue de tous ceux qui ont escrit, ou traduit en François, & autres Dialectes de ce Royaume, ensemble leurs œuvres imprimees & non imprimees, l'argument de la matiere y traictee, quelque bon propos, sentence, doctrine, phrase, proverbe, comparaison, ou autre chose notable tiree d'aucunes d'icelles œuvres, le lieu, forme, nom & datte, où, comment, & de qui elles ont esté mises en lumiere. Aussi y sont contenus les livres dont les autheurs sont incertains*, Lyon, Barthelemy Honorat, 1585. Les deux ouvrages sont repris dans *Les Bibliothèques françaises de La Croix du Maine et de Du Verdier*, éd. aug. Rigoley de Juvigny *et al.*, 5 tomes, Paris, Saillant et Nyon, 1772-1773. Sauf mention contraire, je les citerai depuis leur édition originale.

²⁶³ Si La Croix du Maine et Du Verdier sont les premiers à l'appliquer aux auteurs d'expression française, le genre remonte à la fin du XV^e siècle, et trouve tout particulièrement son modèle dans la *Bibliotheca Universalis, sive Catalogus omnium scriptorum locupletissimus, in tribus linguis, Latina, Graeca, et Hebraica* de Conrad Gesner, imprimée à Zurich en 1545. En 1550, l'italien Francesco Doni est le premier à l'appliquer aux lettres en langue vulgaire. Voir Roger Chartier, « Bibliothèques sans murs », *Culture écrite et société*, *op. cit.*, ch. IV, p. 114-115.

œuvre imprimée et aux œuvres en projet, je m'attacherai un moment aux inquiétudes que cette mise en registre suscite en amont de la publication de la première *Bibliothèque*, en examinant un commentaire allographe qui rappelle, par sa dimension prescriptive, l'*Advertissement* de Jean Le Bon sur la *Franziade*. Issu de la correspondance d'Étienne Pasquier, cet exemple émane toutefois d'un cadre plus confidentiel, la publication de la lettre intervenant ici en aval du livre dont il est question : s'il s'agit de peser sur la genèse de l'œuvre, il n'est pas question de le faire en portant directement ce débat dans l'espace public²⁶⁴.

Dans une lettre à La Croix du Maine, dont il a eu vent du travail bibliographique en cours, Pasquier exhorte celui-ci à retenir les leçons de l'affaire Paschal en s'abstenant de mentionner les inédits et autres livres promis de ses contemporains, à commencer par ceux du Gascon lui-même, dont il rappelle l'histoire²⁶⁵. L'avertissement se justifie de ce que le projet de La Croix du Maine semble propre à susciter les impostures : comme Paschal avec son ambition de publier l'éloge de ses contemporains, La Croix du Maine promet lui aussi d'éterniser la mémoire des auteurs de son temps, en enregistrant leur œuvre et un résumé de leur vie dans son livre²⁶⁶. Aussi, là où Paschal avait joué de son projet toujours ajourné pour « se fa[ire] valoir par les plumes d'autrui²⁶⁷ », il ne faudrait pas que le futur auteur de la *Bibliothèque Française* soit victime de semblables mystifications dans sa propre entreprise. Il faut donc se garder

de plusieurs embuches, de ceux qui, pour ne pouvoir par aventure rien de soy, tascheront de s'advantager en reputation, aux despens, non de leurs plumes, ains de la vostre ; car ne pensez pas que la fosse de Pierre Paschal n'ait produit plusieurs rejettons²⁶⁸.

Selon le portrait qu'en dresse Pasquier au fil de ses lettres, l'époque est aux comportements grégaires, à la prolifération des imitateurs, phénomène indissociable de l'essor de l'imprimerie, y compris, paradoxalement, lorsque l'imitation en cause vise un art de *ne pas faire*, ou plutôt de *faire croire que l'on (a) fait*. Si en 1555, dans la lettre à Ronsard évoquée plus haut, Pasquier regrette ainsi que la multiplication des (mauvais) auteurs de poésie fasse que « nous voyons leurs

²⁶⁴ Comme mentionné plus haut, les *Lettres* d'Étienne Pasquier ne sont publiées qu'à partir de 1586 chez Abel L'Angelier, soit deux ans après la *Bibliothèque* de La Croix du Maine. Paraissant chez le même éditeur à peu d'intervalle, possiblement antidatée, la lettre en question prend alors rétrospectivement l'aspect d'une sévère dénonciation, tant le correspondant de Pasquier, on va le voir, a pris le parti opposé des recommandations formulées ici.

²⁶⁵ Dans sa version à charge, telle qu'elle a été formulée par Turnèbe, Du Bellay et Ronsard en 1559, puis relayée et amplifiée par Brantôme et d'autres. Voir Brantôme (1537-1614), dans ses *Vies des Grands capitaines françois* [première éd. posthume 1665-1666], dans *Œuvres complètes*, éd. Ludovic Lalanne, Paris, Mme Veuve Jules Renouard, 1867, t. III, p. 283-285.

²⁶⁶ La Croix du Maine compte lui aussi les *Elogia* de Paul Jove parmi ses modèles avoués, voir sa *Bibliothèque*, *op. cit.*, p. 532.

²⁶⁷ Formule qu'on trouve en manchette de la lettre à La Croix du Maine, *Les Œuvres d'Estienne Pasquier*, *op. cit.*, IX, 9, col. 238.

²⁶⁸ *Ibid.*, col. 237.

livres mourir, du vivant de leurs Auteurs, encores qu'ils ne couchent d'autre chose que de l'immortalité de leur nom²⁶⁹ », ce genre d'imitation et la dévalorisation symbolique qu'elle induit sont encore plus dommageables lorsqu'il en va d'ouvrages non pas même médiocres mais imaginaires. Le danger, alors, est que ces soi-disant auteurs tirent parti du double mode de production et de diffusion des écrits que connaît l'Ancien Régime : prétextant d'un côté du caractère manuscrit et privé de l'œuvre qu'ils s'attribuent pour l'inventer de toute pièce sans avoir à en rendre compte, profitant de l'autre des vertus de l'imprimé afin de répandre aux quatre vents la rumeur ou l'attestation controuvée de leur(s) livre(s) imaginaire(s). Alors que la lettre à Monsieur Chandon, placée juste avant celle que nous lisons dans les *Œuvres* de Pasquier, souligne « [c]ombien le Romain avoit l'esprit resolu à executer ce qu'il projettoit²⁷⁰ », l'épistolier refuse tout crédit provisionnel à ses contemporains, dont il répute les promesses suspectes, incertaines et versatiles, quand ce n'est pas carrément trompeuses. Dans les conditions de cette espèce de discrédit frappant la parole donnée et la résolution d'intentions – crise d'époque, portant la marque des guerres de religion, dont Montaigne s'est fait le témoin tout au long ses *Essais*²⁷¹ –, La Croix du Maine ne doit pas compter sur la parole des auteurs, mais bien sur leurs livres seuls :

Les livres muets doivent parler pour ceux qui ont escrit. A tous autres il faut avoir l'aureille sourde. Tout ainsi comme l'on dit qu'il n'est point en la puissance d'un Roy de faire des Princes artificiels, par ce qu'ils se font tels dès leur naissance : aussi ne pouvez-vous faire des auteurs, il faut qu'ils se facent d'eux-mêmes²⁷².

Si Platon, jadis, pouvait s'inquiéter dans le *Phèdre* (275a-e) de ce que l'écriture produise des discours *muets*, simulacres de pensées incapables de répondre d'eux-mêmes, on voit qu'à l'heure où l'imprimé tend à devenir le principal pourvoyeur d'auctorialité et de crédit dans le domaine des lettres, c'est désormais inversement aux livres eux-mêmes, et aux livres seuls, de « parler pour ceux qui ont écrit ». En publiant sa *Bibliothèque* chez Abel L'Angelier, La Croix du Maine se fera donc auteur, mais cela ne doit pas l'autoriser à faire de même à l'égard d'autres en les portant dans son catalogue. C'est ce que dit la métaphore nobiliaire utilisée ici, curieuse dans ce contexte car elle figure en termes de filiation naturelle ce qui relève au contraire d'un geste d'*institution* de l'auteur par la publication. Si l'écrivain mérite d'être comparé à un souverain (suivant une image courante à propos de l'orateur ou du poète depuis l'antiquité), ce n'est pas tant ici en vertu de l'autorité qu'il acquiert dans et par l'exercice du discours, qu'en regard à ce qui vient ou devrait venir borner ce pouvoir, pour l'empêcher de nommer et de transformer le monde arbitrairement,

²⁶⁹ *Ibid.*, I, 8, col. 11-12.

²⁷⁰ *Ibid.* IX, 8, manchette, col. 237.

²⁷¹ Je rappelle les mots célèbres des *Essais* : « L'escrivainerie semble estre quelque symptome d'un siecle desbordé. Quand escrivismes nous tant que depuis que nous sommes en trouble ? », Michel de Montaigne, « De la vanité », *Les Essais, op. cit.*, III, 9, p. 946.

²⁷² Étienne Pasquier, *Les Œuvres d'Estienne Pasquier, op. cit.*, IX, 9, col. 239.

à coup de décrets performatifs. Qu'il en aille des rois ou des auteurs, la limitation réclamée par l'épistolier intervient bien sûr parce qu'elle ne va pas de soi : tandis que différentes pratiques d'anoblissement sont connues de l'Ancien Régime²⁷³, les auteurs, comme le déplore Pasquier à propos de Ronsard et de la Pléiade dans l'affaire Paschal, continuent toujours à en promouvoir, voire à en *faire* d'autres de toutes pièces.

Pour ce qui est du sort à réserver aux œuvres manuscrites, Pasquier introduit toutefois une différence notable entre les auteurs morts et les auteurs vivants, dans le souhait, d'une part, d'envisager différemment la réception anthume et posthume des œuvres, et d'autre part dans celui d'adapter leur principe d'enregistrement à l'historicité des modes de diffusion de l'écrit. À propos des écrivains ayant « payé le tribut commun à nature », Pasquier conseille à son correspondant d'inclure dans son enquête les « œuvres qui ne courent par les mains de tous, pour n'avoir jamais été imprimez ». Incitant ce dernier à la prudence et à la précision dans l'indexation de ces manuscrits conservés en diverses bibliothèques de princes ou de particuliers, Pasquier lui recommande l'expertise de Claude Fauchet, qui avait alors récemment mis en lumière un recueil de cent vingt-sept poètes de langue française ayant vécu avant l'an 1300²⁷⁴. Quant aux vivants en revanche, l'avocat au Parlement de Paris²⁷⁵ prononce un plaidoyer sévère :

[...] quant à ceux qui se vantent avoir fait des livres qu'ils gardent dans leurs maisons, ou qui promettent d'en faire, je loue l'intention des premiers qui veulent soubmettre leurs œuvres à leur censure de neuf ans : & pour le regard des seconds, nous devons leur sçavoir bon gré de bien vouloir à leur patrie : mais d'autant qu'ils ne me semblent en l'un & l'autre de ces cas, estre autheurs qu'en herbe, & non en gerbe, certes si vous les y mettez, je les coucheray au chapitre (que l'on appelle en la Chambre des Comptes) de Reprise & deniers comptez non receus. Je seray tousjours de l'avis de Martial, quand il dit : *Non scribit, cujus carmina nemo legit* [« Il n'est pas écrivain, celui dont personne ne lit les poèmes »]. Aussi n'estime-je nul homme, devoir estre mis au calendrier des autheurs, sinon pour le regard des livres qu'il aura exposez en lumiere²⁷⁶.

Contrastant avec les figures du *troc* ou du *gage* employées par Ronsard pour gagner de l'avancement au titre de son projet de *Franciade*, au plus loin de l'éloge des dettes rabelaisien, l'image des arriérés fiscaux rompt dans ces lignes avec le vocabulaire du don pour opposer une fin de non-recevoir aux auteurs « en herbe » prétendant à, ou pressentis pour entrer dans le catalogue. Institution publique contrôlant les finances de l'État, la Chambre des comptes²⁷⁷ permet bien de métaphoriser l'enjeu national du projet de La Croix du Maine et la rigueur que l'épistolier voudrait y introduire, à la façon d'un contrôleur public des lettres. Il faut souligner à

²⁷³ Peut-être Pasquier savait-il d'ailleurs que son correspondant était lui-même né simple bourgeois.

²⁷⁴ Claude Fauchet, *Recueil de l'origine de la langue et poesie françoise, ryme et romans. Plus les noms et sommaire des œuvres de CXXVII. Poetes Fraçois, vivans avant l'an M. CCC*, Paris, Mamert Patisson/Robert Estienne, 1581.

²⁷⁵ À moins qu'il ne soit déjà membre de la Chambre des Comptes, évoquée dans la lettre, auquel cas celle-ci serait antdatée, car il n'obtient cette fonction qu'en 1585.

²⁷⁶ Étienne Pasquier, *Les Œuvres d'Estienne Pasquier, op. cit.*, IX, 9, col. 240.

²⁷⁷ Pasquier y est en fonction à partir de 1585, voir la note ci-dessus.

cet égard que le critère permettant aux yeux de ce dernier de *certifier* la place des auteurs dans la *Bibliothèque française* n'est pas tant l'imprimé en général que le *livre* imprimé (au nom de l'auteur). En effet, l'épistolier déconseille également à La Croix du Maine de faire cas des auteurs n'ayant fait circuler que « quelque chanson, sonnet, ou epigramme ». À moins que celle ou celui-ci ne soit « superlatif en son espece », car « il y a bien difference entre bien faire une epigramme, ou un livre : & toutesfois il peut advenir, qu'un [sic] epigramme bien fait, tel que celui de Vitalis pour la ville de Rome, se parangonnera à un livre²⁷⁸ ». On peut résumer la typologie de Pasquier dans le tableau suivant :

Œuvres Auteurs	Projet/promesse	Manuscrit	Imprimé	
			Livre	Texte isolé
Morts	-	+	+	+/-
Vivants	-	-	+	+/-

Des morts aux vivants, la ligne partageant *auteurs en herbe* et *auteurs en gerbe* se déplace, comme le soulignent les zones hachurées et les traits ondulants du tableau. Au sujet de ses contemporains, Pasquier refuse ainsi de départir les manuscrits dormants (ou *travaillant*) des simples projets et promesses, posant le principe d'une indistinction de statut qu'il applique à sa propre œuvre pour donner l'exemple :

Quand je vous en parle en ceste façon, je ne me pardonne à moy-mesme. J'avois, au premier de mes Recherches de la France, promis six livres, dont je n'ay fait imprimer que les deux premiers : j'ay les quatre autres sous ma clef, que je communique particulièrement à tous mes amis, qui me font cest honneur de me visiter : cependant puis que je leur ay ordonné un silence, pour quelque raison qui m'induit à ce faire, aussi ne seray-je jamais marry que vous n'en faciez d'estat : je ne veux pas seulement que vous croyez que je les aye faits, pour la consequence, & afin que ne soyez trompé des autres qui vous pourroient dire le semblable de leurs compositions, qui se tourneroient après en fumée²⁷⁹.

Comme dans le cas de Ronsard observé plus haut, cette aspiration à conditionner l'auctorialité à la publication imprimée n'empêche pas – et même appelle – certaines pratiques de rétention, à commencer par celle, guidée par la prudence, de ceux qui « veulent soubmettre leurs œuvres à leur censure de neuf ans ». Pasquier ne procède pas autrement avec les quatre livres inédits de ses *Recherches de la France* gardés « sous [s]a clef », réservés à la lecture et au jugement de ses amis. Pour cohérente qu'elle soit et exemplaire qu'elle se veuille, une telle position amène toutefois l'épistolier à ce paradoxe étonnant, consistant à suspendre l'existence de sa propre œuvre manuscrite, au point de s'appliquer à lui-même l'épigramme de Martial, tenant pour *non*

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ *Ibid.*

écrite une œuvre inconnue du public. Comme on l'a vu, ce geste irréalisant sera encore celui de Sorel à l'égard de son œuvre *proposée*²⁸⁰ : en 1634, l'encyclopédiste insinue le doute sur l'avancement de son projet pour mieux prévenir la défiance de ses lecteurs à l'égard d'une entreprise trop ambitieuse pour être réalisable et mieux se soustraire aux (auto)injonctions à la mise en lumière – non sans chercher par là aussi à attiser la curiosité envers cette œuvre à venir. Reste que chez Pasquier, à la différence de Sorel, une telle confusion du manuscrit et du projet dans une même *inexistence de principe* a pour fin principale de réduire le domaine légitime de l'auctorialité pour ses contemporains. Ici comme dans la lettre à Ronsard de 1555, c'est le crédit de son destinataire qui est en jeu, ainsi que le sien propre et celui de tous les auteurs amenés à figurer dans la *Bibliothèque* à venir²⁸¹. D'être portées au registre du Manceau, les œuvres promises et les manuscrits inédits encourraient le risque de discréditer, sinon d'irréaliser à leur tour les imprimés eux-mêmes, quand ce ne seraient pas leurs auteurs.

Livres et auteurs imaginaires dans les Bibliothèques de La Croix du Maine et Du Verdier

À l'époque où Pasquier rédige sa lettre à La Croix du Maine, l'attribution restrictive de l'auctorialité aux écrivains dont les textes ont passé par les ateliers de typographes est loin d'être acquise, lors même que la fonction-auteur semble en passe de s'imposer dans l'activité lettrée. Comme le constate en effet Roger Chartier, « [à] la fin du XVI^e siècle en France, si la catégorie de l'auteur constitue le principe fondamental de classement des discours, elle ne suppose pas obligatoirement leur "mise en lumière"²⁸² ». Commentant les *Bibliothèques françaises* de La Croix du Maine et d'Antoine Du Verdier, l'historien du livre souligne ainsi que « [l]'un et l'autre considèrent [...] que le manuscrit fait l'auteur tout autant que le livre imprimé²⁸³ ». Pasquier n'aura donc pas eu gain de cause auprès de son correspondant, qui ne manquera pas de mentionner généreusement dans son ouvrage tous les manuscrits et projets de livres dont les auteurs – en herbe comme en gerbe – lui feront part, ou dont il aura eu vent par d'autres. Malgré

²⁸⁰ Je rappelle le passage déjà cité, où Sorel affirme : « l'on croira si l'on veut que je n'ay fait que ceux que je promets absolument, & non pas ceux que je propose seulement comme nécessaires pour rendre l'ouvrage complet [...] », Charles Sorel, *La Science des choses corporelles*, *op. cit.*, p. 24.

²⁸¹ Étienne Pasquier, *Les Œuvres d'Estienne Pasquier*, *op. cit.*, IX, 9, col. 240.

²⁸² Roger Chartier, « Figures de l'auteur », *ch. cit.*, p. 60. Sur les *Bibliothèques* de La Croix du Maine et Du Verdier, voir surtout, du même auteur, « Bibliothèques sans murs », *ch. cit.* ; Claude Longeon, « Antoine Du Verdier et François Grudé de La Croix du Maine », *Actes du colloque Renaissance-Classicisme du Maine* (Le Mans, 1971), Paris, Nizet, 1975, p. 213-233 ; Jean-Claude Arnould, « L'imaginaire du livre et de la bibliothèque dans les *Bibliothèques françaises* de Du Verdier et de La Croix du Maine », *Littératures classiques*, 2008/2, n° 66, p. 53-69.

²⁸³ Roger Chartier, « Figures de l'auteur », *ch. cit.*, p. 60.

que le second en ait, on y trouve réunies sous une même enseigne les œuvres promises ou inédites de Paschal au côté de celles de Pasquier, à quoi ne manquent pas non plus les projets de Boaistuau et de Dolet dont nous avons observé plus haut l'annonce dans leurs épîtres dédicatoires. Le bibliographe ira même jusqu'à inscrire dans son catalogue le nom de ceux qui *auraient pu* par le passé, ou qu'il estime *capables* à l'avenir de composer en langue vulgaire, sans savoir précisément s'ils en ont (eu) l'intention. Ainsi par exemple de Gabriel de Marillac, autre avocat au Parlement de Paris mort en 1551, qui « a peu escrit plusieurs ouvrages (selon qu'il estoit bien versé en plusieurs sciences) lesquelles [sic] ne sont en lumiere²⁸⁴ ». Ainsi encore du libraire et imprimeur Mamert Patisson, présenté comme suit :

Imprimeur & Libraire à Paris, homme for [sic] docte en Grec & en Latin, & en François aussi. Je n'ay encores point veu de ses escrits mis en lumiere, si peux-je bien assurer que quand il voudra il en pourra faire imprimer de son invention, d'aussi beaux & doctes, comme ceux qu'il imprime d'ordinaire : en quoy il est à louer grandement pour le profit qu'il fait au public, touchant les beaux livres qu'il imprime tous les jours : car il ne choisist que de bonnes copies, & composees par hommes doctes, lesquelles il imprime for correctes, de beaux caracteres, sur bon papier & de belle marge, qui sont toutes les perfections de l'Imprimerie [...]. Il florist à Paris cette année 1584²⁸⁵.

Si l'imprimerie se fait dans cette notice source d'auctorialité, c'est on le voit en un tout autre sens que ne le voulait Pasquier, La Croix du Maine élevant Patisson au rang des auteurs de sa *Bibliothèque* en reconnaissance de sa culture humaniste et de ses qualités intellectuelles aussi bien que manuelles et techniques de libraire-imprimeur. Dans ces conditions, le statut d'auteur apparaît comme une qualité *en acte* aussi bien qu'*en puissance* – ce qui permet, par ailleurs, de ménager une place accrue aux femmes lettrées, dont on sait combien l'accès au statut d'auteure ainsi qu'à la publication imprimée est rare et difficile sous l'Ancien Régime (et encore longtemps après).

Y compris dans le cas de ces auteurs *honoris causa*, écrivains sans œuvre – voir sans projet! –, il convient de noter que le concepteur de la *Bibliothèque* de 1584 ne nourrit pas d'intention parodique. Il s'écarte en cela de son prédécesseur italien Francesco Doni²⁸⁶ qui, trente-quatre ans auparavant, avait publié coup sur coup deux bibliothèques recensant les auteurs italiens en langue vulgaire : la première dédiée aux ouvrages mis en lumière, la seconde aux

²⁸⁴ François Grudé de La Croix du Maine, *La Bibliothèque du sieur de La Croix du Maine*, *op. cit.*, p. 112.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 304. Pour d'autres exemples, et une analyse comparée des deux bibliographies, voir Claude Longeon, « Antoine Du Verdier et François Grudé de La Croix du Maine », *art. cit.*, p. 229.

²⁸⁶ *La Libreria del Doni Fiorentino*, Venise, Gabriele Giolito de Ferrari, 1550 et *La Seconda Libreria del Doni*, Venise, Francesco Marcolini, 1551. Ouvrages bientôt rassemblés en un seul volume, connu de La Croix du Maine, qui le cite comme modèle dans son épître dédicatoire à Henri III tout en se trompant de 30 ans sur la date de sa première publication, qu'il confond avec une réédition de 1580, voir La Croix du Maine, *Bibliothèque française du sieur de La Croix du Maine*, *op. cit.*, section liminaire non paginée.

« Livres que l’Auteur a vus en manuscrit et qui ne sont pas encore imprimés²⁸⁷ », laquelle, comme le note Chartier, est « pour une large part une fiction énumérant des auteurs inventés et des titres imaginaires²⁸⁸ ». Ainsi, là où Doni propose en diptyque un répertoire des imprimés et un autre des manuscrits, celui-ci offrant le « double, paradoxal et ironique²⁸⁹ » de celui-là, La Croix du Maine choisit de porter au même rang, dans un seul et même catalogue alphabétique, auteurs avec et auteurs sans œuvres, livres imprimés, inédits et projets. Ce faisant, il fait montre d’une considération particulière pour les ouvrages manuscrits, plus que les autres exposés à la perte, ainsi que d’un effort pour agréger à sa grande thésaurisation patrimoniale la dimension virtuelle, possible aussi bien qu’irréelle ou contrefactuelle de l’activité littéraire²⁹⁰. Trésor national des lettres en langue vulgaire, la *Bibliothèque française* inscrit œuvres et auteurs dans un *temps ramifié*²⁹¹, ouvert aux mondes possibles du passé et de l’avenir. Contrairement à ce que voulait Pasquier, l’ouvrage du bibliographe s’offre alors comme une espèce de bouteille de Klein, objet paradoxal permettant d’intégrer, de nommer et d’accréditer par le support imprimé les écrits qui lui avaient échappé. Pour justifier son attention accordée aux manuscrits, La Croix du Maine invoque le danger du plagiat, dont son livre serait en quelque sorte l’antidote :

Et d’autre-part voicy le profit qui en viendra à ceux qui mourront sans avoir fait imprimer leurs livres, avant leur trespas. Car l’on ne me pourra nier que plusieurs usurpent & s’attribuent le labeur d’autrui, & ce livre les descouvrira, d’autant que j’ay parlé tant des œuvres imprimez que de ceux qui ne sont encores en lumière²⁹².

On peut penser que cette notation vaut aussi, dans une moindre mesure, pour les auteurs dont les œuvres sont (restées) sur le métier ou en projet, d’autant que La Croix du Maine tend facilement à présenter ces dernières elles-mêmes comme des inédits n’attendant plus que la mise en lumière, comme il le fait par exemple avec la traduction de *La Cité de Dieu* de Saint Augustin par Boaistuau²⁹³. Cet empressement à considérer comme *écrites* les œuvres en projet témoigne à

²⁸⁷ « *I libri che l’Autore ha veduti a penna, i quali non sono anchora stampati* » cité et traduit par Roger Chartier, dans « Bibliothèques sans murs », ch. cit., p. 117.

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ Amedeo Quondam, « La letteratura in tipografia », *Letteratura italiana*, t. II, *Produzione e consumo*, Turin, Einaudi, 1983, p. 628-629, cité par Roger Chartier dans « Bibliothèques sans murs », ch. cit., p. 117.

²⁹⁰ Comme le note Arnould, cette virtualisation est déjà inscrite dans le projet même des bibliothèques « sans murs », suivant l’expression de Chartier : « Contre la réalité solide de l’imprimerie et de ses grands entrepreneurs, Du Verdier et La Croix du Maine tentent ainsi, en accord avec l’économie idéale de la pensée, de mettre au jour une bibliothèque virtuelle contenant tous les livres publiés tout en annulant le texte dans un “corps unique”, un hypertexte qui en fond les meilleurs passages, une bibliographie dont les relevés peuvent désormais suffire à faire exister les œuvres », voir « L’imaginaire du livre et de la bibliothèque dans les *Bibliothèques françaises* de Du Verdier et de La Croix du Maine », art. cit., p. 69.

²⁹¹ Pour reprendre le vocabulaire de Robert Martin évoqué au chapitre précédent.

²⁹² « Preface, ou advertisement du sieur de La Croix du Maine à ceux qui liront cette Bibliothèque Française », *Bibliothèque française du sieur de La Croix du Maine*, *op. cit.*, section liminaire non paginée.

²⁹³ Ainsi La Croix du Maine affirme-t-il (sans avoir pu consulter cette traduction qui selon toute vraisemblance n’a jamais été achevée, si elle a jamais été entreprise) que Boaistuau a « traduit for

nouveau de ce principe d'indistinction ontologique entre desseins et manuscrits observé chez Sorel et Pasquier (en des usages fort différents). Pour autant, ce brouillage n'est que partiel dans la *Bibliothèque* de 1584 : si l'auteur *mêle* dans son catalogue œuvres imprimées, inédites et virtuelles, si la frontière entre les secondes et les troisièmes est particulièrement poreuse, il ne les *confond* pas pour autant, s'attachant au contraire à les échelonner suivant leurs formes modales d'existence. Qu'on ne s'y trompe pas, c'est bien cela, plus qu'une confusion généralisée, que craignait Pasquier : que l'on fasse droit *en tant que tel* au versant inactuel et inédit de l'activité lettrée, que l'on enregistre celui-ci au côté des œuvres imprimées, au risque de porter à la postérité ces *noms sans corps*²⁹⁴ que sont les œuvres en projet et leurs épaves contrefactuelles, éternisant par là même les *noms sans corpus* des (possibles) imposteurs qui en auraient (eu) l'initiative. Quoi qu'il en dise, Antoine Du Verdier en fera à peu près autant que La Croix du Maine dans sa propre *Bibliothèque*.

Dans la présentation de son ouvrage, qui paraît un an après celle du Manceau, Antoine Du Verdier insiste plus fortement encore que ce dernier sur l'ambition conservatoire du projet (bio)bibliographique. Si l'invention de Gutenberg a servi de « remède²⁹⁵ » à la décadence des lettres depuis la chute de l'Empire romain, sauvant de l'oubli les lumières anciennes en les diffusant à travers l'Europe renaissante, l'imprimerie n'en pâtit pas moins selon le préfacier de la cupidité de nombreux libraires. N'entretenant rien sinon « a pris d'argent²⁹⁶ », ces commerçants sont tenus responsables de l'inflation des livres et de leur médiocrité, au risque de compromettre l'économie du don présidant au partage des livres et des savoirs dans la république des lettres, économie dont Du Verdier fait un vibrant éloge en ouverture de sa préface²⁹⁷. Destinée à mettre au jour la richesse des lettres françaises et à faciliter aux lecteurs l'accès aux livres et aux libraires, outil bibliographique précieux pour les lettrés dans leurs propres travaux, la *Bibliothèque* doit aussi permettre de mettre en mémoire des œuvres que la prolifération des livres et le manque de soin de certains libraires menace d'oubli ou de perte²⁹⁸ :

doctement & avec beaucoup d'heur, les livres de la cité de Dieu, escrits par S. Augustin, lesquels ne sont encores en lumiere : ceux qui les ont retirez par devers eux après la mort de l'auteur ne les devroient pas retenir si long temps à les faire imprimer, tant pour l'amour du defunct, que pour l'utilité & profit de tous amateurs des lettres », *ibid.*, p. 387.

²⁹⁴ Pour reprendre les mots déjà cités de Florent Chrestien à propos de Paschal, dans sa *Seconde Response* (1563).

²⁹⁵ Antoine Du Verdier, « Préface d'Antoine Du Verdier sur sa Bibliothèque », *La Bibliothèque d'Antoine Du Verdier, op. cit.*, p. xviii.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. xxii.

²⁹⁷ Pour une belle analyse de la façon dont Du Verdier envisage l'articulation et la concurrence entre mode du don et mode de la vente, voir Jean-Claude Arnould, « L'imaginaire du livre et de la bibliothèque dans les *Bibliothèques françaises* de Du Verdier et de La Croix du Maine », art. cit., p. 53-69.

²⁹⁸ Comme le note Jean-Claude Arnould (citant les expressions de Rigoley dans l'édition de 1772-1773 et de La Taysonnière dans le sonnet p. xxviii), « L'impression puis le stockage et l'indexation qui constituent

[...] finalement, ce mien labour servira pour mémoire immortelle de conserver les escrits & le nom de tant de généreux hommes : car, comme les choses humaines sont muables, s'il advient qu'avec le temps les escrits de quelque Auteur se perdent, au moins trouvera-t-on icy que tels ont escrit tels & tels livres²⁹⁹.

Dans son ambition prophylactique d'enregistrer la mémoire des livres pour parer d'avance à leur perte possible, le natif du Forez prétend s'en tenir à la part *actuelle* (et non virtuelle) de la production lettrée de langue française, incluant toutes sortes de livres, bons ou mauvais³⁰⁰, dont il publie l'éloge ou le blâme lorsqu'il a lu l'ouvrage et juge la chose utile. Comme La Croix du Maine, Du Verdier retient donc la production manuscrite des auteurs passés et contemporains, incitant encore à la fin de sa préface « ceux qui ont des œuvres à mettre en lumière³⁰¹ » à le renseigner afin d'être ajoutés au catalogue. Mais il ne prétend pas, en revanche, faire crédit aux projets et promesses inabouties, et revendique à propos des manuscrits une rigueur comparable à celle qu'exigeait Pasquier à propos des inédits d'auteurs passés. De ceci, Du Verdier s'explique dans une longue digression réflexive qui ouvre la notice dédiée à Paschal, passage qui n'est pas sans rappeler par sa disposition la manière de Montaigne, mais qui livre surtout une violente charge, directe et indirecte, contre le récent devancier. Le texte vaut d'être cité dans son entier :

S'il m'estoit loisible de mettre en ceste Bibliothecque tous ceux qui se ventent d'avoir escrit des livres, & qui veulent qu'on les en croye, sans toutesfois qu'ils facent voir aucun eschantillon de ce qu'ils promettent, qui doit estre (à ce qu'ils dient) monts & merveilles, j'augmenteroy le nombre des Autheurs de plus de la moitié : Mais mon dessein estant esloigné de ceste intention, je n'y ay enregistré sinon ceux dont j'ay veu les œuvres, ne voulant avancer faux & supposez faicts à mon escient, ne croire à credit les propos que plusieurs avancent si l'effect ne m'en est bien apparent. Car il s'en trouve quelques uns entre les mains desquels la verité mesme seroit soupçonnée. Parquoy ne m'envoye qui voudra le Catalogue seul de ses œuvres, ains me face voir icelles, autrement ne pense estre veu icy nomplus qu'un (je passeray son nom sous silence) lequel m'a baillé un grand carnet & inventaire des livres qu'il dict avoir composez, n'ayant encores vingt & sept ans passez, en nombre de cinq cens volumes, ornez des plus beaux tiltres qu'on scauroit oncques imaginer, & qui tient plus de cent pages : chose ridicule & incroyable, voire impossible : veu que la vie de l'homme la plus longue (à deduire les heures esquelles il faut que le corps prenne sa refection & son repos l'une à manger, l'autre à dormir) ne seroit bastante, je ne diray pas d'escire mais seulement de lire le quart de tant de volumes. Il s'est bien trouvé un Marcus Varro Helluo lequel (au tesmoignage d'Aulugelle au chapitre dixiesme du troisieme livre des Nuicts attiques) estant entré en la douzieme sepmaine de ses ans, à sçavoir en l'an quatre vingts & quatre de son aage, se trouva lors avoir escrit septante sepmaines de livres, qui font le nombre de quatre cens nonante : Desquels il y en heut la plus-grande partie qui se perdirent, lors que ses Bibliothecques furent pillées du temps de sa proscription & exil : duquel Varro saint Augustin au sixiesme livre de la Cité de Dieu dict s'esmerveiller qu'ayant tant leu il aye eu le loysir d'escire, &

en « monument », en « beau bastiment » les vraies richesses de l'homme pour assurer leur conservation contre le « progres » du temps et les desastres puis pour communiquer généreusement cette vive librairie sont aussi le moteur d'un débordement qu'il est désormais impossible d'endiguer », « L'imaginaire du livre et de la bibliothèque dans les *Bibliothèques françaises* de Du Verdier et de La Croix du Maine », art. cit., p. 64.

²⁹⁹ Antoine Du Verdier, *La Bibliothèque d'Antoine Du Verdier*, op. cit., p. xxv.

³⁰⁰ À l'exception des pamphlets protestants ou textes jugés estimés séditieux et des almanachs publiés par les libraires sous « noms supposez » (*ibid.*, p. xxvii). Ainsi le *Discours de la servitude volontaire* de La Boétie est-il tenu à l'écart par Du Verdier, tandis que La Croix du Maine lui fait place.

³⁰¹ Antoine Du Verdier, *La Bibliothèque d'Antoine Du Verdier*, op. cit., p. xxv.

qu'ayant tant escrit, à grand peyne se peut il croire qu'il y ayt homme qui aye peu tant lire. Toutesfois si cela n'est du tout impossible, il seroit encores plus passable & croyable que n'est la multitude des volumes qu'un autre donne entendre avoir fait, prodigieuse certes de la moitié plus, se vantant d'avoir escrit huict cens volumes contenans trente mille cayers : & a bien esté si eshonté que de le publier par escript comme si on devoit applaudir à son impudence & les moins clervoyans ne la sçeuissent cognoistre. Quant à moy je pense que tous les deux n'ont pas fait seulement une periode de ce qu'il dient, & jusques à ce qu'ils m'auront communiqué leurs œuvres ne faut qu'ils s'attendent d'avoir place en ceste Bibliothecque, laquelle je ne veux farcir de telles impostures. C'est pourquoy je leur ay renvoyé leur Catalogue avec advis de le bailler au Sieur de la Croix qui ne differera leur donner lieu honorable en la sienne comme il fait à plusieurs dont les uns ne furent jamais en nature, au moins s'ils le sont n'ont rien escript, ainsi que luy mesme le confesse, & je m'asseure bien que les autres ne penserent oncques à escrire ou traduire les livres qu'il leur attribue. Ce qu'il fait volontiers (croys je) afin de rendre son volume plus gros & ample³⁰².

Pour ce qui est au moins des inédits présentés dans sa *Bibliothèque*, le répertoire de Du Verdier ne sera donc pas établi sur la simple foi des catalogues d'autrui³⁰³, mais se présente comme le fruit d'une investigation méticuleuse, d'un catalogage sur pièces. Sur les quatre auteurs (ou prétendus tels) que le Forézien mentionne dans cette digression, au moins trois, sinon tous, peuvent être tenus pour des avatars de La Croix du Maine. De fait, si Du Verdier prononce le nom de celui-ci à la fin de l'extrait, raillant l'approximation d'une méthode bibliographique encline à l'invention de livres et d'écrivains imaginaires, le Manceau est encore selon toute vraisemblance la « clé » unique des deux auteurs de catalogue dont la notice dénonce la mégalomanie mythomane. « [V]ingt & sept ans », c'est en effet l'âge de La Croix du Maine lorsqu'il publie en 1579 un petit in-quarto de cinquante-quatre pages où il présente un vaste plan de son œuvre en cours et allègue plusieurs centaines d'ouvrages à mettre en lumière – à commencer par la *Bibliothèque Française* à la suite de laquelle ce plan sera d'ailleurs republié en 1584³⁰⁴. Quant aux « huict cens volumes contenans trente mille cayers » évoqués plus bas, il y a tout lieu de reconnaître là encore le natif du Mans qui, en 1583, avait présenté devant Henri III³⁰⁵ et publié un projet de bibliothèque royale (comprenant meubles et ouvrages), l'auteur s'enorgueillissant alors d'avoir écrit ou recueilli « huit cens Volumes de Memoires, & Recueils divers », comprenant « 25. ou 30. mille cayers & chapitres de toutes sortes de matieres qui

³⁰² Notice « Pierre de Paschal », *ibid.*, p. 1033-1035.

³⁰³ Du Verdier s'appuie néanmoins sur le catalogue de poètes médiévaux publié par Claude Fauchet en 1581, qui fait autorité à ses yeux. J'en ai fait mention plus haut.

³⁰⁴ *Discours du sieur de La Croix du Maine faisant mention de ses œuvres et compositions pour la France*, Le Mans, 1579, repris sous le titre : « Discours du sieur de La Croix G. du Maine contenant sommairement les noms, tiltres et Inscriptions, de la plus grande partie de ses œuvres, Latines & Françaises, tant sur l'entiere & parfaite illustration de la France & des Gaules, que de plusieurs autres siens desseins & projects, sur l'histoire & memoires recueilliz par luy pour servir à tout l'univers », dans *La Bibliothèque du sieur La Croix du Maine*, *op. cit.*, p. 523-558.

³⁰⁵ *Desseins, ou projects, du sieur de La Croix du Maine, presentez au treschrestien roy de France, et de Pologne Henry III. du nom, l'an 1583, au mois de May. Pour dresser une Bibliothèque, parfaite & accomplie de tous points, s'il plaist à sa maiesté de l'accepter & fournir de Livres, Memoires, ou Recueils, pour remplir les cent Buffets, desquels la forme ou façon est icy representee [...]*, Paris, 1583, repris dans *La Bibliothèque du sieur La Croix du Maine*, *op. cit.*, p. 507-517.

peuvent tomber en la cognoissance des hommes³⁰⁶ ». Enfin, il n'est pas jusqu'à la référence à Varron qui ne porte dans ce texte la marque de La Croix du Maine, puisqu'en 1583 encore, dans la même plaquette, ce dernier dit de l'auteur latin qu'il a « écrit des œuvres, à peu pres semblables à celles, que [lui La Croix du Maine] d[it] avoir ia élaborées », affirmant que Varron « est seul entre tous [ses] devanciers, qui ait eu de plus beaux desseins, & écrit de plus belles œuvres³⁰⁷ » que lui-même, tout en se gardant de vouloir ou pouvoir l'imiter, faute de l'avoir jamais lu ! Du premier livret de 1579, Du Verdier pouvait n'avoir qu'une connaissance vague ou par oui-dire, mais son propos montre qu'il a eu en mains le second, par ailleurs répertorié dans son livre³⁰⁸.

Disséminant des indices compréhensibles pour quiconque avait connaissance de l'un ou l'autre des opuscules de La Croix du Maine, Du Verdier se livre ainsi à une violente satire de son prédécesseur. À la faveur d'un jeu de masques interposés, par un geste symbolique d'autant plus agressif qu'il est désormais public, il retourne une seconde fois ces catalogues prospectifs à leur expéditeur, le recommandant à ses propres vertus (ou vices) de bibliographe pour les accréditer. Permettant de mener l'attaque contre l'auteur hors des deux notices consacrées à lui, la place même de cette digression en tête de la notice paschaliennne concourt à la satire. Indirectement, d'une part, elle désigne La Croix du Maine comme un surgeon de cet imposteur Gascon dont Pasquier craignait les imitateurs. Et d'autre part, explicitement cette fois, elle peint La Croix du Maine en mauvais bibliographe, victime complaisante de ce genre d'imposture qu'il pratique par ailleurs pour son propre compte, et raillant au passage la prétention vaine du personnage à vouloir s'égalier au plus prolifique des auteurs latins. Toute cette virulence, bien sûr, n'est pas un gage de sérieux ou d'exactitude, et ne manque pas d'offrir une place dans la *Bibliothèque* à ces projets chimériques ici dénoncés, même si le Forézien n'entre pas dans leur détail. Le développement sur Paschal en témoigne lui-même, qui suit la longue digression inaugurale, et valide sans broncher la fausse réputation faite au personnage par Turnèbe et Du Bellay, dont les pamphlets sont cités en de longs extraits, avant que ne soit référencée *in extremis* la courte œuvre imprimée de l'auteur. Là encore, l'œuvre contrefactuelle aura plus retenu l'attention du bibliographe que l'actuelle. Fût-ce comme ici sous l'aspect du blâme, de l'invective et du discrédit, Du Verdier produit lui aussi, comme La Croix du Maine, une bibliothèque imaginaire dont la virtualité vient hanter le catalogue des œuvres avérées³⁰⁹.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 513.

³⁰⁷ La Croix du Maine, *La Bibliothèque du sieur La Croix du Maine*, *op. cit.*, p. 518-519.

³⁰⁸ Antoine Du Verdier, notice « La Croix, du país du Maine », *La Bibliothèque d'Antoine Du Verdier*, *op. cit.*, p. 239.

³⁰⁹ En une moindre mesure toutefois, et avec un plus grand souci de modaliser la forme d'existence des œuvres en question. Le traitement réservé aux promesses des auteurs étudiés dans ce chapitre est à cet égard éloquent : à propos du projet formulé par Dolet d'une traduction de l'ensemble des dialogues de Platon, La Croix du Maine le mentionne, et ajoute de façon équivoque que cette œuvre « n'est encores

Bilan d'étape

Pour évanescence qu'elle soit, l'œuvre à venir constitue un objet majeur d'interventions et de réflexions collectives dans la France du XVI^e siècle³¹⁰. Comme on l'a vu dans le cas de la *Franciade* ronsardienne ou des projets historiographique et épideictique de Paschal, l'activité littéraire est animée, à la fois occupée et préoccupée par ces promesses de livres circulant entre les bouches et les textes – jusqu'à, comme on l'a vu, s'inscrire dans l'espace et l'architecture publiques. Ces projets, de fait, offrent un *pré(-)texte* commode à l'échange cérémoniel de dons d'auteur à mécène ou d'auteur à auteur, dons pourvoyeurs de crédit pour l'ensemble des personnes concernées, cristallisant leurs identités ou valeurs collectives, mais susceptibles aussi bien de se renverser en blâmes vindicatoires propres à blesser la réputation de ces faiseurs ou passeurs de promesses. Ces différentes espèces du discours de projet nous ont placés au cœur de l'économie morale et politique du crédit propre à l'Ancien Régime, caractérisée par une circulation fortement personnalisée (et conjointe) du pouvoir, des richesses et des honneurs.

Ce faisant, à l'heure où les poètes et humanistes français rivalisent avec l'Italie dans la reviviscence des lettres anciennes et dans la défense et illustration de leur langue vulgaire, se fait jour une politique du livre à venir, qui s'observe de façon privilégiée dans les prospectus autographes et allographes que nous avons explorés. Cette politique reconduit en partie la manière dont les auteurs latins pensaient déjà leur propre futur au miroir des lettres grecques : ainsi du projet épique de la *Franciade*, et des poètes de la Pléiade présentant son auteur comme un nouveau Virgile en reprenant le portrait de nouvel Homère qu'en faisaient – prospectivement déjà – ses contemporains. Comme la promesse au mécène dont on a trouvé l'exemple dans les *Géorgiques*, la satire contre les imposteurs remonte pareillement à l'Antiquité, à la fable de la « Montagne qui accouche », aux vitupérations d'Horace contre la figure du *promissor* ou à celles de Martial contre ces livres « que personne ne lit ». Ici comme là, la violence de la dénonciation est proportionnée à l'importance sociale des serments et de la confiance donnée ou acquise, ainsi que, le cas échéant, à l'enjeu national (ou impérial) des projets en question.

imprimé[e] », *La Bibliothèque du sieur La Croix du Maine*, *op. cit.*, p. 77. Du Verdier, lui, se contente de citer les deux dialogues dûment publiés, sans évoquer la promesse de l'auteur du *Second enfer*. En revanche, il mentionne bien le projet de traduction augustinienne de Boaistuau, mais là où, on l'a vu, La Croix du Maine présentait la chose comme écrite, il se contente quant à lui de dire que « prevenu de mort [l'auteur] n'a peu effectuer sa promesse », *La Bibliothèque d'Antoine Du Verdier*, *op. cit.*, p. 983. Quant à Ronsard enfin, aucun des bibliographes ne mentionne la continuation de son projet de *Franciade*, dont l'abandon a été déclaré par Ronsard en 1578 par un quatrain placé à la fin du quatrième livre de son épopée inachevée.

³¹⁰ Comme nous l'avons vu avec Sorel, ou plus haut, au début de ce chapitre, avec La Fontaine et Furetière, la chose se poursuit au siècle suivant, moyennant certaines transformations que l'on verra plus loin.

Il demeure qu'au XVI^e siècle, la donne est en passe de changer. Ceci sous l'effet cumulé, d'une part, du nouveau mode de reproduction des écrits apporté par l'imprimerie, d'autre part de l'affirmation progressive de la fonction-auteur chez les écrivains contemporains, enfin de l'association impérieuse (mais non encore impérative et restrictive) de cette auctorialité avec l'accès à la publication imprimée. Affectant le rapport collectif au livre à venir, ces transformations concourent à une forme de crise du crédit particulièrement sensible dans la seconde moitié du siècle, où se laisse reconnaître l'effet des guerres civiles : il n'est pour s'en convaincre que de lire les invectives des Réformés contre les attermolements de Ronsard et de « [s]on cher Paschal³¹¹ ». Alors que le nombre des titres et des tirages augmente, les auteurs sont de plus en plus exposés par l'abandon de leur œuvre au public et à ce marché dont leur succès est de plus en plus tributaire. Dans ces conditions, l'ajournement du livre apparaît tour à tour – et parfois tout ensemble – comme un mouvement de crainte ou de précaution à l'égard de cette nouvelle injonction à la publication imprimée, ou comme une manière d'en tirer parti, en excitant l'attente et la curiosité des lecteurs et mécènes, en pratiquant, autrement dit, une forme de *teasing* articulé à la fois au mode du don et au mode de la vente.

Autre livre à venir dont la dimension nationale a fait couler de l'encre par anticipation, la *Bibliothèque* de La Croix du Maine, comme celle de Du Verdier qui lui succède immédiatement, cristallise et répercute ce rapport ambivalent au livre imaginaire et, par son truchement, aux représentations de l'auctorialité et de l'opéralité alors en cours de requalification. Si la voix sévère de Pasquier s'élève pour interdire d'accès au répertoire national les livres en projet tout comme les manuscrits inédits de contemporains, on a vu que les deux bibliographes leur réservaient un meilleur sort. Plus près des recommandations de Pasquier, Du Verdier, certes, condamne vertement la méthode du Manceau et se montre rétif à enregistrer comme lui les desseins auctoriaux, à plus forte raison lorsque ceux-ci prennent la forme peu crédible que leur donne son rival dans ses propres autobiographies prospectives. En refusant d'enregistrer sans autre preuve les catalogues qu'on lui envoie, le bibliographe forézien se présente comme un modèle de rigueur et moque l'ingénuité complaisante de son rival, suspect de vouloir grossir artificiellement son ouvrage. Il demeure que tous deux, en réalité, font droit dans leur répertoire à cette espèce de nuage virtuel nimbant la bibliothèque des œuvres écrites et imprimées. Au-delà des accusations de Du Verdier, cette différence dans le traitement des sources témoigne en définitive de ce que La Croix du Maine est davantage attaché à cette économie du crédit mise à mal par l'époque, davantage enclin à accorder cette confiance qu'il invoque ailleurs pour sa propre œuvre à venir, davantage inconscient ou insouciant, sans doute, du nouveau régime d'attestation qui est en train

³¹¹ [Florent Chrestien], *Seconde Reponse [...]*, cité par Pierre de Nolhac, *Ronsard et l'humanisme*, *op. cit.*, p. 336

de s'imposer dans le domaine des lettres, mais non moins conscient et soucieux d'utiliser les ressources conservatoires de l'imprimé pour enregistrer les possibles contemporains et passés qui lui échappent.

Comme on l'a vu, l'un des effets paradoxaux de cette réduction tendancielle de l'opéralité aux livres sortis de la presse est l'indifférenciation entre projets et manuscrits, que reconnaissent et dont usent à divers titres et degrés la plupart des auteurs que nous avons rencontrés. Tant que l'imprimé n'impose pas sa loi, il n'est pas de solution de continuité franche entre l'œuvre sur le métier et le manuscrit mis au net : comme celle-là, celui-ci est toujours amendable, sécable, recomposable, réductible ou extensible. En revanche, dès lors que le support imprimé tend à conditionner et à sanctionner l'existence plénière du livre, la distinction se fait beaucoup plus sensible entre le manuscrit et le produit fini, quand bien même les possibilités de modifications et de transformations post-éditoriales restent là encore nombreuses. De là, s'introduit une coupure dont la saillance rend d'autant plus confus le partage entre projets de livre, livres en projets et manuscrits aboutis, tous réductibles au même domaine indifférencié de l'atelier d'écrivain, et contribuant à faire de celui-ci un domaine privé, réservé autant que les œuvres qu'il contient. De ce brouillage *ontologique*, puisqu'il touche aux frontières entre les *modes d'existence* de l'œuvre à faire et de l'œuvre faite, on a vu que les auteurs jouaient diversement : les uns, comme Pasquier, tendant à irréaliser leurs inédits pour ériger l'imprimé en norme légitime de l'auctorialité et de l'opéralité, les autres, comme Sorel et La Croix du Maine, entretenant l'équivocité sur la part virtuelle et actuelle de ce versant réservé, sinon tout à fait secret, de leur œuvre.

3 – L'AUTONOMISATION DU PROSPECTUS : FORMES ET ENJEUX

Au détour des commentaires polémiques de Du Verdier sur le personnage de La Croix du Maine et sa *Bibliothèque* de 1584, le prospectus nous est apparu sous une forme autonome, tranchant avec la dimension intégrée qui le caractérisait dans les deux premières sections de ce chapitre, où nous l'avons essentiellement rencontré comme un *morceau* prenant place – sens et

valeur – dans un ensemble textuel plus vaste. Pour extravagants et proprement incroyables qu'ils soient, les deux discours publiés par le bibliographe du Mans en 1579 et 1583 sont en effet emblématiques d'une pratique qui se diffuse dans la seconde moitié du XVI^e siècle, pratique dont je voudrais à présent interroger les formes et les modalités. Cessant d'être cantonnée dans les épîtres liminaires et dédicaces d'autres œuvres, l'annonce ou la promesse du livre à venir fait alors l'objet d'une publication à part entière ou se trouve pourvue, à défaut, d'une indépendance relative au sein d'ouvrages qui la mentionnent dès leur page de titre comme un appendice ou un sous-ensemble. Quand bien même on n'en connaîtrait pas ou peu d'exemples avant le XVI^e siècle³¹², du moins à ce qu'il me semble, une telle existence autonome du discours de projet n'est sans doute pas tout à fait une invention de la Renaissance. Depuis l'Antiquité, on l'a dit, les projets d'auteurs circulent dans les correspondances, les dédicaces, ils font l'objet d'annonces ou de requêtes écrites et orales auprès des souverains et des mécènes, ou encore de digressions dans le corps des œuvres. Tout incite à penser que des textes entiers ont pu leur être consacrés et devenir à l'occasion notoires parmi les lettrés. Il demeure qu'en passant par les ateliers de typographes pour donner lieu à des brochures et même à des livres à part entière, les prospectus acquièrent au XVI^e siècle une visibilité et une effectivité jusqu'alors inédites. Si rien, ou si peu, n'assure que l'œuvre par eux promise voie le jour, ces textes présentent eux-mêmes une forme de consistance, soumis qu'ils sont pour la plupart au privilège royal, répertoriés *pour eux-mêmes* dans les *Bibliothèques* de la fin du siècle, bref s'ajoutant à la somme des imprimés dont l'accroissement préoccupe l'époque. Comme on va le voir, ces textes réalisent et mettent en scène une manière singulière de s'adapter aux transformations des régimes de l'auctorialité et de l'opéralité dont j'ai fait état plus haut. À partir du cas « clinique³¹³ » de La Croix du Maine, significatif par ses excès et échecs mêmes, je tâcherai de situer cette forme au voisinage de ce que Michel Simonin a rassemblé sous le nom d'« éditions à l'essai ». Je proposerai et commenterai ensuite une ébauche d'inventaire de ce genre encore fort expérimental à la Renaissance, avant de me consacrer, dans la section suivante, au domaine historiographique où celui-ci trouve un laboratoire particulièrement fécond.

³¹² J'ai évoqué au premier chapitre l'exemple du catalogue rétro- et prospectif de Regiomontanus, remontant à 1474, mais il s'agit là d'un prospectus d'imprimeur à visée essentiellement commerciale, non pas d'un projet autographe du genre de ceux qu'on va étudier dans cette section.

³¹³ Pour reprendre le qualificatif de Jean-Claude Arnould dans son étude citée plus haut, « Les *Bibliothèques* de Du Verdier et La Croix du Maine », art. cit., p. 65.

Deux prospectus de La Croix du Maine : prudence, démesure, discrédit

Lorsqu'il formule sa violente charge contre La Croix du Maine, Antoine Du Verdier se montre tout particulièrement indigné de ce que le bibliographe en herbe ait osé mettre en lumière la liste de ses œuvres à venir. Dans l'extrait cité plus haut, on l'a ainsi vu s'émouvoir de ce que l'auteur du catalogue de 1583 « a bien esté si eshonté que de le publier par escript comme si on devoit applaudir à son impudence & les moins clervoyans ne la sçeussent cognoistre³¹⁴ ». Du Verdier, de fait, n'a pas été le seul à réagir de la sorte aux deux brochures du Manceau, mauvais accueil dont celui-ci se plaint à l'entrée de sa *Bibliothèque*, revenant à cette occasion sur les conditions de production et de circulation de ces textes :

[...] pour revenir à parler de cette *Bibliothèque Française*, je diray que si elle n'est tellement accomplie & parfaite, que plusieurs (& entre autres les François) désireroient bien qu'elle fust, qu'eux mesmes en sont cause : car il y a plus de cinq ans que j'ay fait imprimer un mien Discours, lequel contenoit un Catalogue de mes œuvres & composition : & entre autres choses, faisoit mention de cette *Bibliothèque Française*, & par iceluy je priois tous ceux à la cognoissance desquels il viendroit, qu'ils me fissent tant de bien que de m'envoyer des mémoires de leurs escrits & compositions. Et sur ce propos je répéteray ce que j'ay dit autre part, c'est que cet advertisement fut mis en lumière l'an 1579, & en feiz imprimer 350 exemplaires, afin d'en envoyer à tous, ou la plus grande partie de mes amis, tant François qu'Estrangers, & m'assure que plus de dix mille hommes ont veu ce Discours, qui est cause que je ne me veux icy arrêter à en parler davantage. Et toutesfois, tous ou la plus grande partie de ceux qui firent lecture de cet advertisement, eurent opinion que ce n'estoient que des promesses sans effect³¹⁵.

Comme on le voit dans ces lignes, La Croix du Maine renverse le topos liminaire de l'*excusatio propter infirmitatem* en attribuant les imperfections de son propre ouvrage aux autres lettrés, au silence qu'ils ont opposé à sa demande de soutien. « Dedié & présenté³¹⁶ » au Vicomte de Paulmy, imprimé à compte d'auteur et diffusé dans la république des lettres, le *Discours* de 1579 était en effet mû par un double objectif, cherchant à la fois à obtenir le soutien financier de mécènes et l'aide documentaire des lettrés. Tout en revendiquant une œuvre manuscrite pléthorique, aux prétentions encyclopédiques, l'auteur se défend en effet d'être de ces « entrepreneurs³¹⁷ » qui préjugent de leurs forces en se prétendant capables de mener à bien de tels projets d'érudition sans le secours d'autrui : « Et c'est pourquoy je demande secours en cet affaire aux Rois, Princes & grands Seigneurs : Et quant aux autres de moindre fortune, je les prie de m'aider seulement de Memoires & transcrits (comme encore je ne les ay jusques icy requis

³¹⁴ *La Bibliothèque d'Antoine Du Verdier, op. cit.*, p. 1034.

³¹⁵ « Preface, ou advertisement du sieur de La Croix du Maine à ceux qui liront cette *Bibliothèque Française* », *La Bibliothèque du sieur La Croix du Maine, op. cit.*, f. ã v, v^o.

³¹⁶ « Discours du sieur de La Croix G. du Maine [...] », *La Bibliothèque du sieur La Croix du Maine, op. cit.*, p. 523.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 538.

d'autres choses, tant Dieu m'a favorisé en cette entreprise³¹⁸) ». Répété plusieurs fois au long du *Discours*, ce type d'appel n'est pas sans proximité avec les prospectus d'appels à souscription qui se développeront au XVII^e siècle en Angleterre et au début du siècle suivant en France. Ceux-ci, en effet, conjoindront également demande de soutien économique et intellectuel, sans plus distinguer en revanche entre les destinataires ni en passer, *a fortiori*, par la dédicace et présentation du texte au grand. Comme ce sera encore souvent le cas pour ces appels, La Croix du Maine cite des fragments rédigés ou des ébauches de plan de plusieurs ouvrages promis afin de démontrer son sérieux³¹⁹. Mais là où les prospectus français du XVIII^e auront obligation légale de décrire la facture du livre annoncé, son format, son type de papier, son nombre de pages etc., c'est à une description matérielle fort détaillée *de ses propres manuscrits* que l'auteur se livre par crainte, allègue-t-il, d'être considéré comme un nouveau Paschal, tel que Turnèbe et Du Bellay en avaient fait le portrait en 1559³²⁰. Pour justifier les plusieurs centaines de volumes qu'il s'attribue, dont il spécifie le support, le nombre, l'épaisseur etc., le Manceau va jusqu'à produire le calcul de ses heures de travail quotidiennes et hebdomadaires, en les multipliant par les dix ans qu'il est à la tâche... comme si la mise en scène des conditions de genèse de son œuvre et le tableau de sa bibliothèque personnelle chargée de manuscrits produisaient à eux seuls une preuve suffisante du travail accumulé, comme si la construction d'une telle posture de genèse suffisait à en établir l'authenticité.

Tout ce mouvement éperdu d'attestation de l'œuvre manuscrite étant là pour légitimer et asseoir l'appel à l'aide motivant le *Discours*, il renvoie sans cesse, paradoxalement, à l'inachèvement et à l'incomplétude de l'entreprise. Jouant à plein de l'indistinction évoquée dans la section précédente entre le projet et le manuscrit, La Croix du Maine entretient le flou sur l'avancement et la nature de ces « Livres, ou Volumes par [luy] entrepris, & pour la plus grande part achevez³²¹ ». Comme le remarque Jean-Claude Arnould, le verbe *écrire* est alors soumis à « d'étranges glissements sémantiques³²² », renvoyant autant à l'œuvre en projet ou en chantier qu'à celle mise au net, autant, également, à l'œuvre de sa propre invention qu'à celle *recueillie* d'autres

³¹⁸ *Ibid.*, p. 538-539.

³¹⁹ Ainsi à propos de son recueil sur les « Nobles maisons de France », *ibid.*, p. 528, ou encore à propos de sa *Bibliothèque française*, p. 529-530.

³²⁰ *Ibid.*, p. 547.

³²¹ *Ibid.*, p. 545.

³²² Jean-Claude Arnould, « Les *Bibliothèques* de Du Verdier et La Croix du Maine », art. cit., p. 65. Longeon fait la même remarque à propos du terme « bibliothèque », dont La Croix du Maine met à profit la référence équivoque à sa bibliothèque personnelle, à celle qu'il promet à Henri III et à sa *Bibliothèque française*. Voir « Antoine Du Verdier et François Grudé de La Croix du Maine », art. cit., p. 219.

auteurs, comme il le remarque lui-même en passant³²³. Il n'est pas jusqu'aux livres à venir eux-mêmes qui ne soient placés sous le signe de l'inachèvement, puisque de chacun des ouvrages qu'il entend mettre en lumière, La Croix du Maine ne veut d'abord donner qu'une version abrégée, un « épitome » :

Sur ce point, je veux bien advertir ceux qui liront ce mien Discours, ou qui en oïront parler, que je ne suis pas d'opinion de mettre lumiere les grans Volumes, & Memoires entiers des choses, dont j'ay parlé cy dessus, qu'après en avoir fait imprimer les Epitomes ou abregez de chacun d'iceux : tant pour remplir tout à mon aise ce qui pourroit y defailly [sic], que pour ne precipiter des choses de telle consequence, comme sont celles que je me propose de traiter esdits Volumes, estans accomplis. Joint que je pourray estre secouru en tel cas de plusieurs, qui seront advertis de mes Desseins & conceptions, desquels je ne pouvois auparavant estre aidé, ny recevoir telle faveur, (comme j'espere l'acquerir par tous bons office, & devoirs d'Amy) n'ayant point encores déclaré, jusques à maintenant, quel estoit mon intention, & quelles choses j'avois entreprises de traicter en mes Œuvres³²⁴.

À l'horizon des projets et des demandes d'aide de La Croix du Maine, ce sont donc encore *d'autres* projets et *d'autres* demandes qui se profilent. Ceci vaut aussi pour le fascicule en présence : impropre à rassembler l'ensemble des œuvres revendiquées ou préméditées par l'auteur, celui-ci débouche en effet sur l'annonce d'un prolongement futur, où doit être présenté un grand projet de « Bibliothèque parfaite, & accomplie en toutes choses requises³²⁵ ».

Cette dernière promesse au moins sera tenue, puisqu'en 1583 La Croix du Maine renouvelle l'opération de 1579, et se présente à Paris devant Henri III pour lui faire part d'un projet de bibliothèque en cent buffets de cent livres chacun, où se trouverait ventilé par rubriques de lieux communs l'ensemble des savoirs humains – sa propre œuvre et les nombreux livres de sa bibliothèque personnelle devant trouver là bonne place. Alors que la première proposait un long développement continu, tissé de redites et de digressions, cette seconde brochure n'échappe pas à ces travers, mais est davantage structurée. Les projets de l'auteur se voient ici réordonnés et appelés à s'inscrire dans un dispositif matériel, placé par l'auteur dans le sillage du *Théâtre de mémoire* de Giulio Camillo. Tout se passe comme si, n'ayant pu convaincre de sa bonne foi en 1579, La Croix du Maine s'employait à présent à compenser cette défiance par un geste de surenchère, prévoyant non plus seulement de mettre en lumière son œuvre, mais de la mettre en espace, de la scénographier dans un lieu unique. Après une description élémentaire de son projet, La Croix du Maine donne ainsi la liste des « titres, ou inscriptions generales mises au dessus des cent Buffets de la Bibliotheque du Roy », réparties en sept « ordres » : 1) le sacré, 2) les « Arts & Sciences », 3) la « description de l'Univers, tant en general qu'en particulier », 4) les « choses qui

³²³ Ainsi lorsqu'il note qu'il a « écrit, ou plustost recueilly (j'use expressément de ce mot pour ne fascher aucuns par trop severes & critiques censeurs) plusieurs autres volumes, traittant des choses que j'ay pensees estre necessaires pour les curieux [...] », *ibid.*, p. 533-534.

³²⁴ *Ibid.*, p. 544.

³²⁵ *Ibid.*, p. 545.

concernent le genre humain », 5) les « hommes illustres en Guerre », 6) « les ouvrages de Dieu » (il s'agit des sciences naturelles), 7) enfin les « meslanges de divers memoires », allant des « Memoires particuliers, ou de conséquence » à « La fin du Monde », où l'on trouve incidemment les *Bibliothèques* française et latine dont La Croix du Maine avait publié le projet en 1579.

À cette liste quelque peu hétéroclite, « que n'organise aucun système, mais qui juxtapose des rubriques commodes pour rassembler extraits et lieux communs³²⁶ », succèdent la représentation figurée du « buffet » type destiné à meubler la bibliothèque³²⁷ (dont le lecteur sarcastique aura beau jeu de remarquer qu'il est vide), puis une « epistre au roy » et un « advertisement [...] aux François touchant ses desseins presentez au roy ». Face à Henri III, La Croix du Maine proteste du sérieux de son entreprise en le pressant d'envoyer quelqu'un chez lui pour constater l'étendue de sa bibliothèque et l'avancée de son projet, proposant même de bâtir un premier buffet pour seulement cent écus³²⁸ ! Aux lecteurs, il raconte l'échec de sa démarche de 1579, et désigne le texte en présence comme un moyen de retrouver crédit à leurs yeux :

De façon que me voyant ainsi surpris en mes intentions, je me suis deliberé de satisfaire (s'il m'est possible) à ceux qui ont jusques icy pensé, que mes desseins estoient entreprises en l'esprit seulement, sans que jamais on en peust voir l'effect.

J'ay donques mis expressément ces Desseins & Projects en lumiere, avec les titres ou inscriptions generales des choses, desquelles j'ay escrit divers Volumes, & les ay presentez au Roy, à fin de me resouldre totalement, en ce que j'ay à faire à l'advenir : Car s'il accepte cette offre que j'ay faite à sa Majesté, de luy dresser une Bibliotheque acomplie & parfaite, je me fay for, de la rendre preste dans trois mois³²⁹.

De 1579 à 1583, malgré les nombreuses redites entre les textes et le souci persistant d'*attestation* qui anime l'auteur, la stratégie (s'il est permis d'utiliser ce mot à propos de la prose souvent confuse de ce personnage) de l'auteur s'est quelque peu modifiée : des lecteurs, il ne requiert plus l'aide mais seulement la confiance, semblant désormais tabler sur le seul soutien royal, et se récriant même d'avoir jamais sollicité le secours financier d'autrui³³⁰. On observe ici le retour en farce de la rhétorique de la promesse conditionnelle observée chez Dolet et Ronsard : s'il ne faut que trois mois à l'auteur pour réaliser sa bibliothèque « accomplie & parfaite », le refus du roi annulerait ce projet et causerait un « malheur commun, & perte indicible à toute la France ». Quant à l'œuvre immense qu'il revendique, il hésite désormais à la mettre en lumière comme telle, songeant plutôt à publier la liste des « tesmoins oculaires » pouvant attester son existence :

³²⁶ Roger Chartier, « Bibliothèques sans murs », ch. cit., p. 122.

³²⁷ *Desseins, ou projects, du sieur de La Croix du Maine, presentez au treschrestien roy de France, et de Pologne Henry III. du nom, l'an 1583, au mois de May, op. cit.*, repris dans *La Bibliothèque du sieur La Croix du Maine, op. cit.*, p. 511.

³²⁸ *Ibid.*, p. 515-516.

³²⁹ *Ibid.*, p. 518.

³³⁰ *Ibid.* On a pourtant vu plus haut que c'est ce qu'il faisait expressément et à plusieurs reprises dans la brochure de 1579.

[...] s'il advient que je ne veuille mettre mes œuvres en lumière (pour quelques occasions qui pourroient survenir) je pourray faire un Catalogue, des plus renommez entre quatre ou cinq cens, des plus celebres hommes de l'Europe, qui l'ont veuë, & ausquels j'ay fait ouverture de mes plus beaux desseins : lesquels je prieray de faire rapport de ce qu'ils y auront peu voir de digne d'eux, & de la posterité : à fin de certifier (comme tesmoins oculaires) ce que d'autres ne peuvent croire, pour n'y avoir pas esté, ou pour estimer la chose impossible, à cause de sa trop grande difficulté³³¹.

« Mes plus beaux desseins » : y compris dans cette fiction juridique où La Croix du Maine en appelle à des témoins venant accréditer cela même qu'il ne veut dévoiler, l'œuvre écrite tend à reculer dans l'ordre du potentiel, à s'irréaliser à mesure que l'on porte les yeux sur elle. Avec cet énième projet de catalogue, s'exacerbe ainsi l'articulation paradoxale entre les ordres de l'imprimé et du manuscrit qu'on a étudiée plus haut : si celui-ci est ici présenté comme le siège secret de l'œuvre, c'est néanmoins celui-là qui doit témoigner pour son existence devant la postérité. Conscient que l'imprimerie est devenue la principale pourvoyeuse d'auctorialité et de gloire posthume, La Croix du Maine veut moins qu'elle mette en lumière son œuvre, qu'elle ne la *certifie*, gardant la mémoire de ses *intentions* et de ses *titres*, davantage que du corpus même de ses productions évanescentes. De sa propre œuvre, en somme, il ne semble ici guère vouloir mettre au jour qu'une *Bibliothèque*³³², que le catalogue évoqué dans l'extrait viendrait garantir. Prenant le contrepied exact de l'avertissement de Pasquier pour qui seuls « [l]es livres muets doivent parler pour ceux qui ont écrit³³³ », La Croix du Maine compte bien profiter ici de la consécration par les pairs ou par les grands, de la capacité pour ces « plus célèbres hommes de l'Europe » à « faire des auteurs³³⁴ ». Dans cette étrange rêverie velléitaire virant au cauchemar bibliographique, l'*entreglose* ne concerne plus comme chez Montaigne le *discours* des écrivains³³⁵, mais s'abstrait tendanciellement dans le jeu de listes d'œuvres et d'auteurs se cataloguant et s'accréditant réciproquement.

Suite à ce second prospectus resté lettre morte (et pour cause), la publication en 1584 de la *Bibliothèque du sieur La Croix du Maine* a un air de revanche. Comme on l'a vu, le Manceau dénonce d'entrée de jeu la défiance, l'absence de solidarité et d'assistance des lettrés et mécènes à son endroit. Si l'œuvre en présence garde trace, dans ses imperfections mêmes, de cette solitude

³³¹ *Ibid.*, p. 521.

³³² Jean-Claude Arnould fait une remarque approchant à la fin de son étude, où il affirme que « La Croix du Maine ne fait en somme qu'exacerber [la] logique [de la Bibliothèque] en produisant son œuvre virtuelle, dont le catalogue à lui seul fonderait toute la réalité », voir « Les *Bibliothèques* de Du Verdier et La Croix du Maine », art. cit., p. 69.

³³³ Étienne Pasquier, *Les Œuvres d'Estienne Pasquier*, op. cit., IX, 9, col. 239.

³³⁴ *Ibid.*

³³⁵ Rappelons les mots célèbres de Montaigne dans « De l'expérience » : « Tousjours l'eau va dans l'eau, et tousjours est-ce mesme ruisseau, et tousjours eau diverse. Il y a plus affaire à interpreter les interpretations qu'à interpreter les choses, et plus de livres sur les livres que sur autre subject : nous ne faisons que nous entregloser. » *Les Essais*, d'après le texte de l'exemplaire de Bordeaux [1593], éd. Pierre Villey et Verdun-Louis Saulnier, Paris, PUF, « Quadriges », 2004 [1965], III, 13, p. 1069.

imposée dans la genèse, cette publication est aussi présentée par l'auteur comme une nouvelle chance d'obtenir enfin « l'amitié de tant d'hommes doctes qui sont aujourd'hui vivants³³⁶ ». Republiés en annexes de la *Bibliothèque*, les deux prospectus de 1579 et de 1583 permettent à l'auteur de mettre en scène sa propre capacité à tenir promesse – bien partiellement dira-t-on. Dans le même temps, ils sont incorporés au mouvement d'ensemble du répertoire, puisque La Croix du Maine y renvoie depuis sa propre notice : à la fois comme à des textes qu'il s'attribue, et comme à des appendices offrant la liste de ses manuscrits et projets. En plaçant ses deux discours en marge de la *Bibliothèque*, l'auteur trouve aussi l'occasion de publier en bonne et due forme ces textes qui n'avaient pas encore été « venduz publiquement³³⁷ ». Au-delà (et au moyen) de cet enregistrement de l'œuvre manuscrite et potentielle, cette nouvelle mise en lumière doit aussi permettre la relance de la grande entreprise encyclopédique de l'auteur, dont la *Bibliothèque* fournit désormais le gage. Dans cette perspective, l'ouvrage bibliographique est présenté comme un « épitome³³⁸ » promis à corrections et ajouts, ainsi que La Croix du Maine l'avait naguère annoncé. L'*entrepreneur* y renouvelle ses demandes de secours aux lettrés, et propose même au roi de lui faire lecture de son premier *Discours* de 1579 ! Si les deux annexes offrent un complément d'information à cette *Bibliothèque* dont ils rapportent aussi la genèse contrariée, le volume est ainsi subordonné, réciproquement, à leur propre logique dilatoire, au miroir de quoi il apparaît comme une espèce d'ambassadeur, de *tesmoing* de l'œuvre – virtuellement – grandiose de l'auteur.

Au voisinage des « éditions à l'essai » et des « éditions partielles »

On ne peut pas s'étonner de la défiance provoquée par les deux programmes de La Croix du Maine auprès des lettrés de son temps, quand bien même cette réticence semble démentir Pasquier, qui prévoyait que nombre d'auteurs, et parmi eux d'imposteurs, chercheraient à se faire

³³⁶ « Preface, ou advertisement du sieur de La Croix du Maine à ceux qui liront cette *Bibliothèque Française* », *La Bibliothèque du sieur La Croix du Maine*, *op. cit.*, f. ã ii, v^o.

³³⁷ Notice « François de La Croix du Maine », *ibid.*, p. 95. L'auteur se vante tout de même d'avoir mis les trois cent cinquante exemplaires de son projet de 1579 entre les mains de dix mille lecteurs (*ibid.*).

³³⁸ Soulignons que la mention d'*épitome* n'intervient pas dans la première page de couverture, mais seulement dans le titre de l'œuvre rappelé après les deux épîtres liminaires : *Épitome, ou abrégé de la grande Bibliothèque française [...]* (*ibid.*, p. 1). Le titre général d'abord allégué présente quant à lui le livre comme le *Premier volume de la Bibliothèque [...]*. La Croix du Maine joue donc tour à tour de plusieurs régimes d'inachèvement : Après avoir été présenté comme l'inauguration, elle-même aboutie, d'une série à continuer (il s'agit de la *Bibliothèque Latine* annoncée ailleurs par l'auteur), le livre est décrit à son tour comme une première version provisoire, appelant corrections et compléments.

valoir auprès du bibliographe. Non seulement, comme on l'a vu, le discours de projet ne cesse chez le Manceau d'intégrer, d'anticiper et d'accuser son propre rejet à force de vouloir le prévenir, mais la promesse de la *Bibliothèque*, pour ne parler que d'elle, est à ce point confondue dans la litanie des œuvres à venir que la demande de documentation formulée à son endroit devait être très difficilement lisible et crédible. Rarement considérées en tant que telles par les critiques, ces deux brochures sont le plus souvent envisagées comme des liminaires de la *Bibliothèque*, renseignant sur les projets de l'auteur, la trajectoire et le caractère loufoque de ce personnage. Ainsi, suivant l'analyse de Claude Longeon, qui insiste sur la dimension sociologique de la chose, il en va de La Croix du Maine comme d'Antoine Du Verdier : deux « échappés » que « leur condition [...] condamnait à la médiocrité³³⁹ ». Selon le critique, les projets de ceux-ci doivent être rapportés à leur empressement de transfuges ayant « renié leur condition bourgeoise, sans pour autant être tenus pour nobles », la « défroque de l'homme de lettres » servant alors à asseoir ce nouveau statut³⁴⁰. Insistant au contraire sur ce qui distingue la personnalité des deux bibliographes, Jean-Claude Arnould souligne quant à lui le « profil [...] inquiétant » du Manceau, invitant à porter sur celui-ci un « regard clinique » et à l'inscrire au répertoire des imposteurs et autres « fous littéraires³⁴¹ ».

Que le projet de La Croix du Maine soit porté par une ambition sociale de parvenir dans et par les lettres, qu'il soit le symptôme de possibles troubles psychologiques, voilà qui sans doute est respectivement vrai et vraisemblable, mais ceci ne saurait suffire à la compréhension des deux discours de 1579 et 1581. En se limitant à, ou en combinant ces deux analyses sociologique et psychologique, le risque est en effet de ne voir dans ces deux projets qu'une forme imposée par une certaine étape dans la trajectoire sociale de l'auteur, la démesure, la vantardise et l'imposture apparaissant ici comme le fait d'un caractère dérangé ou d'une maladresse de transfuge, sans sérieuse éducation humaniste ni maîtrise des codes de la sociabilité lettrée. Or, pour extravagants qu'ils soient, ces discours connaissent d'autres exemples au XVI^e siècles. Tout à fait *sérieux* à défaut d'être toujours récompensés dans leurs ambitions, ceux-ci relèvent d'une pratique sociale en train de se développer dans la seconde moitié du siècle. Avant d'en ébaucher un inventaire, je voudrais situer celle-ci dans le voisinage de ce que Michel Simonin a réuni sous le nom d'éditions « à l'essai ».

Dans un article de 1999, Simonin a attiré l'attention des chercheurs sur un ensemble de pratiques investissant une voie moyenne et transitoire entre le régime du manuscrit, la réserve des

³³⁹ Claude Longeon, « Antoine Du Verdier et François Grudé de La Croix du Maine », art. cit., p. 215.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 216.

³⁴¹ Jean-Claude Arnould, « Les *Bibliothèques* de Du Verdier et La Croix du Maine », art. cit., p. 67.

sciamaches d'une part, et d'autre part les exigences et contraintes nouvelles de la presse et du marché du livre. Si, en amont de la publication imprimée, perdure l'usage ancien consistant à faire circuler confidentiellement l'œuvre manuscrite pour la mettre à l'épreuve du jugement des pairs et amis³⁴², si, en aval, les auteurs sont souvent présents dans l'atelier du typographe pour contrôler les épreuves, et interviennent volontiers sur leurs textes d'édition en édition, existe aussi l'usage de publications à faible tirage, menées à compte d'auteur, créant une espèce de « sas, un espace intermédiaire où l'on est publié, mais pas trop. Là pourront se montrer sans impudeur, ni impudence ces “brouillars”, ces “brouilleries” [...] des épreuves de l'œuvre³⁴³ ». Avec ces éditions, qui transforment la « menace » de l'imprimerie en « auxiliaire de la perfection », se fait jour selon Simonin une « poétique du tâtonnement³⁴⁴ » où l'ouvrage se présente en un « état provisoire, incertain, où l'auteur, avide d'avis, s'offr[e] aux ratures, aux *adversaria* et aux *animadversiones* d'avant-lecteurs transformés en “testeurs”, en cobayes, voire en co-auteurs³⁴⁵ ». Comme le précise le critique, les éditions à l'essai *proprement dites* sont destinées à un échantillon de lecteurs *choisis*, elles se distinguent à ce titre des prépublications partielles, principalement lancées à l'initiative des libraires imprimeurs, visant quant à elles à sonder « à moindre frais les goûts du plus grand nombre » pour s'assurer de l'intérêt commercial de l'entreprise³⁴⁶.

Sans y être assimilables, les deux prospectus de La Croix du Maine présentent des affinités importantes avec la forme mise au jour par Simonin. On y retrouve une même « logique de réappropriation de l'imprimé³⁴⁷ », une même mise en circulation confidentielle réalisée dans le souci de préparer la publication de l'œuvre à venir, en collectant les avis et conseils de « suffisants lecteurs ». Ainsi soumis à une diffusion gracieuse de main en main, davantage associé au manuscrit dans l'esprit des contemporains, l'imprimé trouble les frontières de la *mise en lumière*. Pour être en train (en train seulement) de s'imposer comme une condition nécessaire de l'opéralité, la presse n'en est pas exactement une condition suffisante, tant il est vrai que les lettrés du XVI^e siècle hésitent eux-mêmes devant la définition de ces éphémères, travaux de ville et autres usages plus ou moins confidentiels ou publics de l'imprimerie. Ainsi de Du Verdier : s'il reproche à son devancier l'outrecuidance d'avoir « publi[é] par escript³⁴⁸ » ses *Desseins et projects* (de 1583), c'est bel et bien qu'il leur accorde un statut public, ce qu'illustre aussi le fait qu'il les indexe

³⁴² Comme on l'a vu dans la section précédente de ce chapitre, c'est ce que recommande Ronsard dans son *Art poétique*, ou encore Pasquier dans sa lettre à La Croix du Maine, citant sa propre pratique au sujet des quatre livres inédits des *Recherches de la France*.

³⁴³ « Poétique des éditions “à l'essai” au XVI^e siècle », art. cit., p. 732.

³⁴⁴ *Ibid.*

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 734.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 738.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 736.

³⁴⁸ *La Bibliothèque d'Antoine Du Verdier, op. cit.*, p. 1034.

dans sa propre bibliothèque comme le seul opuscule dévoilé par le Manceau. Manque le nom de l'éditeur, mais la mention de la date et du lieu de l'impression suffit à distinguer nettement ces brochures des ouvrages manuscrits et réservées par leurs auteurs. Quant à La Croix du Maine lui-même, on a vu qu'à propos cette fois du *Discours* de 1579, il insistait sur le chiffre du tirage (trois cent cinquante exemplaires), sur le nombre de personnes qu'il estimait avoir touchées (dix mille), tout en affirmant que ses deux projets n'avaient jusqu'alors pas été « venduz publiquement », ceci justifiant leur (re)publication dans la *Bibliothèque*, et semblant indiquer que leur publicité avait jusque-là été incomplète.

Quoi qu'il en soit de ce premier statut équivoque, les deux textes sont ainsi réédités « afin, dit La Croix du Maine, de satisfaire à plusieurs qui ne les ont encor' veuz³⁴⁹ ». Ils connaissent alors une seconde vie et accèdent de façon plénière à la publication, tout en gardant, aux yeux de l'auteur au moins, leurs fonctions natives. Cette capacité à passer sans heurt d'un support et d'un régime de circulation à l'autre fait déjà apparaître une première différence avec les éditions à l'essai présentées par Simonin : en opérant un semblable saut vers les étalages du libraire, celles-ci perdraient au passage leur statut et fonction d'*essai*, étroitement liées à leur communication confidentielle. Là où La Croix du Maine investit le canal de la diffusion interpersonnelle à la fois par défaut et de façon maximaliste, dans l'idée de faire connaître le plus largement possible ses folles ambitions, les éditions à l'essai investissent ce même canal par *choix* et de façon parcimonieuse, tant il s'agit bien que le texte en question, justement, ne tombe pas (encore) entre toutes les mains. D'autres prospectus du XVI^e siècle connaîtront d'emblée une diffusion publique sous enseigne de libraire et privilège royal : c'est par exemple le cas de *Promesse et desseing de l'Histoire de France* de Du Haillan, livret in-octavo de vingt-cinq feuillets imprimé chez Pierre L'Huillier en 1571, réédition autonome et augmentée du *Sommaire discours sur le desseing de l'Histoire de France*, publié au même format un an plus tôt chez le même éditeur, à la suite de *De la Fortune et Vertu de la France*. C'est encore le cas de *Project ou dessein du royaume de France, pour en représenter en dix Livres l'estat entier, sous le bon plaisir du roy*, publié par Louis Le Roy, à la suite de *l'Exhortation aux François pour vivre en concorde et jouir du bien de la paix*, autre in-octavo imprimé en 1570 par Federic Morel. Par cette diffusion commerciale qui les expose immédiatement à un large public, ces deux projets historiographiques se rapprochent des « éditions partielles » dont parle Simonin, mais ils s'en distinguent nettement par ailleurs. Tout d'abord, et ceci les éloigne tout autant des éditions à l'essai confidentielles, leur propos recteur est d'ordre *scénarique* plutôt que *scriptural*³⁵⁰. De l'œuvre à venir, en effet, ils ne proposent pas prioritairement une ébauche, une première mouture ou un extrait (quoi qu'ils puissent à l'occasion y faire droit), mais en livrent avant tout un projet, un

³⁴⁹ *La Bibliothèque du sieur La Croix du Maine, op. cit.*, p. 95.

³⁵⁰ Sur ces notions empruntées à la génétique textuelle, voir le chapitre précédent.

plan, un dessin. Comme c'est le cas, d'une autre manière, pour les éditions partielles qui ne mettent en lumière que des morceaux apéritifs triés sur le volet, cette relation d'extériorité, cette distance réflexive à l'égard de l'œuvre à venir permet sans doute aux prospectus d'affronter plus facilement le regard du public que les éditions à l'essai. À la différence de celles-ci qui livrent un état avancé ou achevé du texte, ils n'engagent et n'exposent que l'idée ou le plan général du livre en préparation – cultivant à l'occasion, comme chez La Croix du Maine, un certain secret à l'égard du texte lui-même et de son état d'avancement.

À la différence des éditions partielles, dont Simonin souligne qu'elles sont le plus souvent le fait des libraires imprimeurs, les prospectus autonomes confèrent ainsi une place centrale à l'initiative auctoriale, et tendent à cumuler les fonctions des deux formes d'édition évoquées par le critique. Propres à sonder le lectorat de façon générale et indifférenciée (servant en cela les intérêts du libraire), ils requièrent dans le même temps, comme La Croix du Maine en a donné l'exemple, l'expertise des lettrés : sous la forme de jugements ou *advertissements* sur l'idée rectrice ou sur le plan de l'œuvre, mais aussi d'aide documentaire, *memoires* ou autres formes de soutien logistique et exogénétique appelées le cas échéant par la nature du projet.

Enfin, les prospectus autonomes sont également susceptibles d'être les émissaires de demandes mécéniques. C'est ce qu'on a observé dans les deux brochures du Manceau, respectivement dédicacée au vicomte de Paulmy et au roi Henri III dont il s'agit alors d'obtenir la reconnaissance et le soutien financier anticipés, et c'est également le cas des prospectus de Du Haillan et de Louis Le Roy. Bien sûr, cette présentation aux grands de l'œuvre en projet n'est pas l'exclusive des prospectus. Il est courant, sous l'Ancien Régime, de soumettre aux mécènes l'échantillon d'une œuvre en cours pour exposer celle-ci à leur jugement (ou à celui de la cour) et susciter leurs faveurs. Dans sa *Promesse* de 1571, Du Haillan rapporte par exemple avoir été convié par Ronsard à commenter, au mois de septembre de la même année, une lecture du quatrième chant de la *Franciade*, faite au roi par Amadis Jamyn à partir d'une riche copie manuscrite réalisée par ce dernier, offerte à cette occasion au souverain³⁵¹. L'épisode, ici, engage le support manuscrit, mais on peut penser que les éditions à l'essai et partielles ont pu se prêter à de semblables présentations. En définitive, la particularité du prospectus tient peut-être moins dans ses publics et fonctions prises isolément que dans leur conjonction, qu'il exploite et met en scène.

³⁵¹ Bernard de Girard du Haillan, *Promesse et desseing de l'Histoire de France*, Paris, Pierre L'Huillier, 1571, repris (et cité ici) dans Paul Bonnefon, « L'historien Du Haillan », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 3/4, 1915, p. 457-471, ici p. 465 ; voir sur ce point Henri Chamard, *Histoire de la Pléiade*, *op. cit.*, p. 108-109. Cette pratique est transversale à de nombreux genres et domaines, on la retrouve par exemple chez Robert Garnier, qui déclare dans la dédicace de sa tragédie de la *Troade* : « Je vous ay présenté, Monseigneur, un eschantillon de ceste Tragedie, n'estant encores demy ébauchée : que maintenant, ayant receu la dernière main de son Auteur, je pousse en public, sous la targue de vostre illustre nom. » Robert Garnier, *La Troade*, Paris, Mamert Patisson, 1579, f. A ii.

Tout en s’offrant à différents types de dons et de mise en partage échelonnées dans le temps – présentation ou lecture à la cour, envoi confidentiel, vente (ou mise en dépôt³⁵²) chez les libraires –, la plupart des projets qui m’occupent ici manifestent, dans leur lettre même, le souci d’une triple adresse au grand, au cercle restreint des lettrés susceptibles d’apporter avis et soutien, ainsi qu’à l’ensemble des lecteurs. Pour résumer la façon dont ce genre de textes s’inscrit entre les deux types d’éditions analysées par Simonin, je propose le tableau suivant :

	Éditions à l’essai	Prospectus : <i>projects, desseins, promesses</i>	Éditions partielles
Initiative	Auteurs	Auteurs, plus rarement libraires	Libraires le plus souvent, parfois auteurs, parfois les deux
Phase(s) de la genèse supposée(s)	Phase pré-éditoriale et suivantes	Phase pré-rédactionnelle et suivantes	Phase rédactionnelle et suivantes
Forme dominante	Scriptural	Scénarique	Scriptural
Prise en charge financière	Auteurs	Auteurs ou libraires	Libraires le plus souvent, parfois auteurs, parfois les deux
Mode de diffusion	Confidentiel et restreint	Confidentiel large / public	Public
Mise en vente	Non	Variable	Oui
Fonction(s)	Sondage public	∅	+++
	Sollicitation d’avis : remarques, <i>advertisements</i>	+++	+++
	Sollicitation de documentation exogénétique : <i>memoires</i>	++	+++
	Sollicitation de soutien mécénique : demande de gratification, reconnaissance, accès aux sources	+	+++

1) Les phases de genèse citées ici correspondent à celles présentées au chapitre précédent, à partir du tableau de Biasi. Par « supposée », j’entends à la fois l’idée de *condition* (au sens où l’on ne peut pas, par exemple, présenter l’extrait d’une œuvre que l’on n’a pas commencé d’écrire) et d’*allégation* ou de *conjecture*, car la genèse apparaît dans ces textes de façon plus ou moins partielle et médiatisée. Si l’édition à l’essai, telle que Simonin la conçoit prototypiquement, propose déjà une version de l’ouvrage dans sa phase pré-éditoriale, la genèse peut être ici même, comme (surtout) dans les deux autres types, plus ou moins avancée que ce qui est annoncé par l’auteur ou

³⁵² Comme ce sera le cas plus tard pour les prospectus d’appel à souscription. On peut penser que cela a été le cas de La Croix du Maine ou d’autres, mais je n’en ai pas trouvé d’indices.

déductible par le lecteur ; 2) les informations sur la « prise en charge financière », « mise en vente » et en « circulation » des textes en question sont déduits des travaux de Simonin, du corpus de projets et des études ici prises en compte, il faudrait pousser l'enquête beaucoup plus loin que je ne l'ai fait pour produire des résultats plus sûrs et précis à cet égard ; 3) les « + » mesurent approximativement la fréquence des fonctions évoquées dans les textes, et l'importance qu'elles me semblent y tenir par rapport aux autres ; 4) j'ai placé des lignes pointillées entre les différentes « fonctions » évoquées pour ces textes, dans le souhait d'insister sur leur porosité d'une part, et sur les avantages qu'elles retirent chacune d'être cumulées aux autres, comme c'est souvent le cas dans les prospectus d'Ancien Régime. À ce titre, ce qui est vrai à propos des dédicaces liminaires que l'on a étudiées dans la première section de ce chapitre l'est aussi pour ces textes, et pour les prospectus en particulier : la dédicace mécénique apparaît comme une façon de médiatiser le partage du livre aux lecteurs, en même temps qu'elle a d'autant plus de chance d'obtenir gratification auprès du grand que l'accueil public est favorable. Pareillement, il n'est pas de frontière fixe entre une demande d'avis et d'autres demandes plus substantielles d'intervention ou d'aide documentaire, à quoi le roi peut aussi participer en facilitant l'accès à des sources documentaires, intervention souvent requise par les historiographes, comme on va le voir plus loin.

Ébauche d'inventaire

Il est temps, à présent, de proposer une ébauche d'inventaire des prospectus autonomes du XVI^e siècle. Par *autonomes*, comme on l'a vu au chapitre précédent, je n'entends pas seulement les projets publiés sous forme de document *séparés*, mais également ceux qui, isolés et repérables par leur titre, bénéficient d'une autonomie forte au sein d'ouvrages, où ils peuvent intervenir en tant que chapitre ou annexe. Fondé principalement sur une recherche dans les bases bibliographiques de la BNF, de la Bibliothèque Mazarine, de la British Library, de l'*Universal short title catalogue*³⁵³ et de Google Books, cet inventaire est, il faut le dire, une simple ébauche indicative, limitée qui plus est au seul domaine francophone. Plusieurs facteurs sont ici en cause : ces textes étant susceptibles, comme on l'a vu dans le cas de La Croix du Maine, de sortir des ateliers de typographe au rang d'éphémères, sans mention d'éditeur ni privilège, beaucoup ont pu être perdus, comme Simonin l'imagine aussi à propos des éditions à l'essai. La recherche par mot-clé,

³⁵³ Site hébergé par l'université de Saint Andrews. <http://ustc.ac.uk/index.php>. Consulté le 13/03/2018.

qui plus est, est gênée par l'usage, dans les titres, de notions qui ne mettent pas toujours en valeur la dimension prospective de l'ouvrage en question. La BNF possède un large fonds de prospectus. En sa partie dédiée à l'Ancien Régime³⁵⁴, ce fonds ainsi que ceux de la Mazarine et de l'université de Monash (Australie) ont été référencés par Patricia Ann Gray dans sa thèse de doctorat, où la chercheuse propose une liste de prospectus des XVII^e et XVIII^e siècles, dont le plus ancien remonte à 1648³⁵⁵. Cet inventaire présente l'intérêt de tenir compte des prospectus auctoriaux antérieurs à l'adoption de la pratique de la souscription en France (une quarantaine de titres sont répertoriés), mais n'est donc d'aucune aide pour le XVI^e siècle. À cette période, de fait, le genre qui m'intéresse n'existe que de façon expérimentale, pionnière, comme en témoignent la rareté et la diversité des occurrences ici présentées. Pourtant, si dans le courant du XVII^e siècle le recours au prospectus s'institue et constitue une étape de plus en plus courante dans la production des ouvrages d'érudition, ses caractéristiques foncières me semblent acquises dès la seconde moitié du XVI^e siècle. Comme on le verra, je me suis permis de citer quelques exemples de projets du XVII^e siècle, occasion de répertorier les sources citées au long de cette thèse et d'illustrer telle ou telle spécificité dans la forme ou l'usage du prospectus, antérieurs à l'avènement de la souscription.

Outre les manifestations prototypiques du prospectus, j'ai associé à ce tableau plusieurs exemples qui, plus ou moins grisés dans cette liste, s'éloignent plus ou moins significativement de l'instance centrale du genre, dont la *Promesse* de Du Haillan serait un bon représentant (n° 8). Comme annoncé dans la conclusion du chapitre précédent, l'approche prototypique adoptée ici consiste non pas à définir cette forme selon ses frontières extérieures, mais plutôt à partir d'un modèle emblématique, afin de mieux faire droit au continuum qui relie celui-ci à d'autres manifestations, présentant un rapport plus lâche ou ténu au genre qu'il représente. Avant de me concentrer sur le discours de l'histoire, dont on verra ici la prépondérance, je m'appliquerai d'abord à commenter ces marches du genre, où l'on trouve à la fois certaines pratiques anciennes qui perdurent alors, sur fond desquelles les prospectus imprimés se détachent par leur nouveauté, et d'autres qui, au contraire, se détachent par rapport à cette classe de textes elle-même, signalant la progressive formation et consolidation du genre.

³⁵⁴ La notice du fonds est consultable ici : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb422188024>. Consulté le 13/03/2018.

³⁵⁵ Patricia Ann Gray, *From Prospectus to Belle Édition*, *op. cit.*, t. II.

Date	N°	Auteur et titre	Support, forme, diffusion	Fonctions	Genre, domaine, discipline de l'œuvre à venir
1550	1	Pierre de Ronsard, <i>Ode de la paix</i>	Brochure imprimée, in-octavo, 12 f., Paris, Guillaume Cavellat. Ode en vers octosyllabes. Lecture en 1554 à Henri II par Lancelot de Carles (?)	Vers de circonstance, sollicitation de commande, argument	Épopée
1554 (ou peu avant)	2	Pierre de Paschal, <i>Lettre à Guillaume Bobier</i>	Lettre manuscrite en latin, citée par Nollhac dans <i>Ronsard et l'humanisme</i> , p. 306-308	Sollicitation de commande, éléments de méthode	Histoire, latin
1566	3	Henri Estienne, <i>Introduction au Traité de la conformité des merveilles anciennes avec les modernes, ou Traité préparatif à l'Apologie pour Herodote</i>	Livre imprimé, in-octavo, liminaires + 680 p. [Genève], sans éd. Prose	Proche d'un auto-prospectus, <i>excusatio</i>	Histoire
1567	4	[Jacques Grevin], <i>Proeme sur l'histoire des François et hommes vertueux de la maison de Medici</i> ,	Brochure imprimée, in-quarto, 8 f., Paris, Robert Estienne, Poème en vers alexandrins, dédié à Catherine de Médicis par l'imprimeur en guise d'étrennes, après une première lecture à la cour	Sollicitation de commande, argument	Histoire/épopée
	5	Louis Le Roy, <i>Consideration sur l'histoire françoise et l'universelle de ce temps</i>	Livre imprimé, 27 f., in-octavo, Paris, Federic Morel	Sollicitation de commande, d'aide documentaire, éléments de méthode	Histoire
1570	6	Louis Le Roy, <i>Exhortation aux François [...]</i> , suivi de <i>Projet ou dessein du Royaume de France</i> , suivi de <i>Les Monarchiques</i>	Livre imprimé, 128 f. in-octavo, Paris, Federic Morel	Sollicitation de commande, d'avis, plans et sommaires	Histoire
	7	Bernard Du Haillan, <i>De la fortune et vertu de la France, ensemble un sommaire discours sur le dessein de l'histoire de France</i>	Livre imprimé, 15 f. in-octavo, Paris, Pierre L'Huillier	Sollicitation de commande, d'avis, éléments de méthode, résumé	Histoire
1571	8	Bernard Du Haillan, <i>La Promesse et dessein de l'Histoire de France</i>	Livre imprimé, 25 f. in-octavo, Paris, Pierre L'Huillier	Sollicitation d'aide documentaire, éléments de méthode, résumé	Histoire
1579	9	Jacques Amyot, <i>Projet de l'éloquence royale</i>	Manuscrit, conférence devant Henri III, édition posthume	Hétéro-prospectus	Rhétorique, topique, miroir du prince
	10	Henri Estienne, <i>Project du livre intitulé De la precellence du langage françois</i>	Livre imprimé, in-octavo, liminaires + 295 p., Paris, Mamert Patisson	Réponse à une commande d'Henri III, entre annonce et autopropectus.	Langue et philologie

	11	François de La Croix du Maine, <i>Discours du sieur de La Croix du Maine faisant mention de ses œuvres et compositions pour la France</i>	Brochure imprimée à 350 exemplaires, in-quarto, 54 p., Le Mans, sans éd. Présenté et dédié au vicomte de Paulmy, diffusé par l'auteur, non commercialisé. Réédité en 1584 à la suite de la <i>Bibliothèque française</i>	Autobibliographie prospective, Sollicitation de soutien mécénique et d'aide documentaire	Encyclopédie
1583	12	François de La Croix du Maine, <i>Desseins, ou projets pour dresser une bibliothèque</i>	Brochure imprimée, in-quarto, 14 f., Paris, sans éd., dédié et présenté à Henri III. Réédité en 1584 à la suite de la <i>Bibliothèque française</i>	Autobibliographie prospective, Sollicitation de soutien mécénique	Encyclopédie
1599	13	Lancelot Voisin de La Popelinière, <i>L'Histoire des histoires ; L'Idée de l'histoire accomplie, suivi de : Le Dessein de l'histoire nouvelle des François</i>	Livre imprimé, in-octavo, liminaires + 495 p. + 456 p., Paris, Pierre Métayer	Sollicitation de commande, d'aide documentaire, éléments de méthode	Histoire
1628	14	Charles Sorel, <i>Advertissement sur l'Histoire de la monarchie française.</i>	Livre imprimé, in-octavo, 210 p. Paris, Claude Morlot	Éléments de méthode, plan de l'ouvrage	Histoire
1648	15	[François de Chapoton], <i>Dessein du poème et des superbes machines du mariage d'Orphée et d'Eurydice, qui se représentera sur le théâtre du Marais par les comédiens entretenus par Leurs Majestés</i>	Brochure imprimée, in-quarto, 11 p., Paris, René Baudry	Promotion et présentation d'une représentation théâtrale	Théâtre
1650	16	Pierre Corneille et Giacomo Torelli (machiniste), <i>Dessein de la tragédie d'Andromède,</i>	Brochure imprimée, in-octavo, 68 p., imprimé à Rouen, « aux dépens de l'auteur », vendu à Paris, chez A. Courbé.	Promotion et présentation d'une représentation théâtrale	Théâtre
1659	17	Samuel Guichenon, <i>Dessein de l'histoire de la souveraineté de Dombes</i>	Brochure imprimée, in-quarto, 8 p., Lyon, Guillaume Barbier	Sollicitation d'aide documentaire, éléments de méthode, plan de l'ouvrage	Histoire
1666-1670	18	Paul Pellisson, <i>Projet de l'histoire de Louis XIV</i>	Manuscrit, adressé à Colbert, éd. posthume dans le t. II des <i>Œuvres diverses</i> (1735)	Sollicitation de commande, éléments de méthode	Histoire
1687	19	Antoine Furetière, <i>Plan et dessein du poème allégorique et tragico-burlesque intitulé « Les Couches de l'Académie »</i>	Livre imprimé, in-douze, 60 p., Amsterdam, Pierre Brunel	Factum satirique écrit dans le cadre de la querelle avec l'Académie, pseudo-prospectus	Dictionnaire du français
1692	20	[Pierre Bayle], <i>Projet et fragmens d'un dictionnaire critique</i>	Livre imprimé, in-octavo, liminaires + 400 p., Rotterdam, Reinier Leers	Sondage, demande d'avis et appel à collaboration	Dictionnaire philosophique

Distinguées dans le tableau par leur fond gris foncé, les occurrences 2, 9 et 18 correspondent à des textes ayant d'abord exercé leur fonction prospective sans en passer par le support imprimé. Ainsi de la lettre où Pierre de Paschal expose ses ambitions d'historiographe, la méthode et les modèles qu'il entend adopter, lettre adressée à son parent Guillaume Bohier, président au parlement de Toulouse, mais qui, écrit Nolhac, « a trouvé le chemin de la Cour³⁵⁶ ». On retrouve une même diffusion manuscrite et confidentielle dans le cas de Paul Pellisson (18), dont nous avons déjà, dans la première section de ce chapitre, évoqué la poésie carcérale. Revenu en grâce, Pellisson sollicite Colbert pour qu'il intervienne en sa faveur auprès de Louis XIV et seconde sa prétention d'être nommé, comme Paschal jadis, à la charge d'historiographe du roi (ce qu'il obtient en 1670³⁵⁷). Texte édité par Louis Marin³⁵⁸, qui en a donné une analyse célèbre, ce *Projet* relève comme la lettre précédente de demandes de charge adressées de façon confidentielle au pouvoir royal ou à ses intermédiaires. Pour ce qui est du *Projet de l'éloquence royale* d'Amyot, son texte est également demeuré longtemps à l'état de manuscrit, mais il émane quant à lui d'une conférence donnée à la cour d'Henri III. Dans ce discours, édité au début du XIX^e siècle, l'évêque d'Auxerre ne requiert aucune charge, se contentant de proposer des recommandations pour l'instruction du roi. Celles-ci, qui n'ont rien de confidentiel, adoptent la forme de projets de recueils de lieux communs, dont Amyot incite le roi à prendre commande, sans qu'il soit évident qu'il ait lui-même l'intention de les réaliser³⁵⁹.

Enfin, le texte n° 4 attribué à Jacques Grévin, *Proeme sur l'histoire des François et hommes vertueux de la maison de Medici*, a quant à lui fait l'objet d'une publication imprimée, mais celle-ci se distingue en ce qu'elle est anonyme, et assumée par le libraire imprimeur :

Madame, ainsi que j'advisois les moyens par lesquels à ce premier jour de l'an je pourrais reconnoistre vostre Majesté, il y eut un mien ami qui me fait voir la copie de ce Proëme, qu'il disoit luy avoir esté donné puis peu de temps, toutesfois ne sçavoit s'il vous avoit esté présenté : ce qui m'en fait differer l'impression, d'autant que je ne cognoissois l'auteur, & que je ne voulois, sans la permission de vos Majestez, mettre à la veue d'un chascun, chose qui peust offenser le desiré repos, auquel vous maintenez Royaume. Mais apres que j'eu consideré son dessein, qui ne tendoit qu'à vos louanges meritees, je pensay qu'en imprimant chose digne d'estre veue & leue d'un chascun, ce ne seroit faire tort ny à l'auteur, ny au public.

Le *Proeme* sans nom d'auteur est le siège d'une promesse de don conditionnée à la volonté de la Reine, il entre à ce titre en concurrence avec la *Franciade* de Ronsard, promise depuis déjà

³⁵⁶ Pierre de Nolhac, *Ronsard et l'humanisme*, *op. cit.*, p. 306.

³⁵⁷ Voir sur ce point l'« épilogue » du présent chapitre.

³⁵⁸ Louis Marin, « Pouvoir du récit et récit du pouvoir », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 25, janvier 1979 : « Le pouvoir des mots », repris dans Louis Marin, *Le Portrait du roi*, Paris, Minuit, « Le Sens commun », 1981, p. 49 *sq.*

³⁵⁹ Jacques Amyot, *Projet de l'éloquence royale* [1579], Paris, Lamy, 1805.

dix-sept ans, mais dont l'élaboration n'est alors que depuis peu engagée sérieusement³⁶⁰. Comme on le voit néanmoins dans cette dédicace de l'imprimeur du roi Robert Estienne, la promesse de don, proème de l'épopée à venir, fait elle-même l'objet d'un don d'étrenne de l'imprimeur à la reine mère. À celle-ci, Estienne apprend que le texte a d'abord circulé manuscritement de main en main. N'était le caractère uniment louangeur du « dessein », sa mise en lumière aurait appelé préalablement sa *présentation* à la cour, d'autant que Grévin, comme le suggère l'imprimeur à demi-mots, a pris le parti de la Réforme – comme au reste l'imprimeur lui-même depuis peu, lequel rejoindra bientôt Genève en 1569. Cette brochure valait ainsi d'être citée, car elle présente un cas original de collaboration entre auteur et imprimeur autour du prospectus, dont j'ai dit plus haut que l'initiative semblait le plus souvent auctoriale. Singulier parmi les autres textes mentionnés, ce texte l'est surtout car il mêle deux pratiques qu'on aurait pu penser incompatibles : la dédicace en forme de sollicitation de commande d'une part, et de l'autre l'édition anonyme, intervenant bien sûr dans le cadre des pamphlets politiques et religieux de ces années 1560, mais constituant aussi une façon de sonder le goût des lecteurs sans engager directement sa personne³⁶¹. Grâce à l'intermédiaire amical de l'imprimeur, qui se porte garant de ce texte en l'offrant à la reine et communiquant au public, Grévin – si tel est donc bien l'auteur du *Proème* – soumet sa proposition de service à Catherine de Médicis sous couvert d'anonymat, dans l'espoir, sans doute, de s'en reconnaître l'auteur si le projet en question venait à sourire à la reine mère.

Les quelques exemples que l'on vient de voir permettent de donner une idée de la variété des modes de partage et de transmission des projets sous l'Ancien Régime, en dehors ou aux marges du cas ici mis en avant du prospectus imprimé et publié sous nom d'auteur. Entre la confidentialité d'une lettre ou d'un mémoire adressé au pouvoir, et l'anonymat paradoxal d'une promesse conditionnée à sa reconnaissance par la reine, se font jour diverses façons plus ou moins exposées d'accommoder, non seulement l'œuvre à venir, mais le discours de projet *lui-même* aux enjeux de la publication imprimée.

³⁶⁰ Voir sur ce point la première section de ce chapitre. Denis Bjaï cite cette brochure dans *La Franciade sur le métier, op. cit.*, p. 39.

³⁶¹ On en trouve la mention dans le pamphlet de Turnèbe de 1559 traduit par Du Bellay : « Mais si tu veulx au jour quelque chose éventer, / Il fault premierement la fortune tenter, / Sans y mettre ton nom, de peur de vitupere / Qu'un enfant abortif porte au nom de son pere. / Car en celant ton nom, d'un chacun tu peus bien / Sonder le jugement, sans qu'il te conste rien : / D'autant que tels escripts vaguent sans congnoissance / Ainsi qu'enfans trouvez, publiques de naissance. Mais ne fault pas aussi, si tu les voids louer, / Maistre, pere & autheur, pour tiens les advouer. » *La Nouvelle manière de faire son profit dans les lettres, op. cit.*, repris dans Du Bellay, *Œuvres poétiques*, éd. Chamard, t. VI, p. 122.

Texte le plus tardif parmi ceux cités dans le tableau, lui aussi paru sous anonymat mais dégagé cette fois de toute demande mécénique³⁶², *Projet et fragmens d'un Dictionnaire critique* (1692, n° 20) de Pierre Bayle donne à voir un autre cas de collaboration du libraire et de l'auteur dans le prospectus, en même temps qu'il manifeste de façon exemplaire la porosité existant entre le prospectus et les deux formes étudiées par Simonin : éditions à l'essai et éditions partielles. Voici comment le libraire présente l'ouvrage dans son avis au lecteur :

Voicy l'Ouvrage qui fut annoncé au mois de Novembre 1690. dans l'Histoire des Ouvrages des Savans. Je croyois le publier peu de mois après, & j'en commençai l'impression au mois de Decembre suivant. Les articles des trois premieres lettres étoient la plûpart presque tout dressez, & pendant qu'on les auroit imprimez, l'Auteur devoit preparer les autres avec la preface. Mais il fut obligé d'interrompre ce travail dès que la premiere feuille eut été tirée, de sorte qu'il laissa là son projet peu après l'avoir formé. Un an ou plus s'est passé sans qu'il en ait repris la pensée, & lorsqu'enfin je l'ay pressé de la reprendre, il a falu qu'il se soit jetté sur les premières matieres, que le hasard luy a presentées, avant que d'avoir pu rassembler les livres dont il avoit à faire, sur tout pour des sujets plus curieux & plus importans que ceux qu'on verra icy. Ce que je me croy obligé de faire savoir au Lecteur, afin que si on veut juger du Dictionnaire Critique par ces Fragmens dressez à la hâte, & à la maniere qui a paru à l'Auteur avoir le plus de besoin d'être rectifiée sur de bons avis, on fasse telles compensations que de raison. J'espere de ne manquer pas de bons livres, & comme cet Ouvrage a besoin de bonnes Tables Alphabetiques, j'y en mettrai autant qu'il en faudra. / Ce 5. May 1692³⁶³.

De ce propos, émane une forme de réticence ou d'insatisfaction du libraire par rapport aux conditions dans lesquelles l'ouvrage a été mis en lumière. Il en va tout d'abord du délai qui sépare la publication de son annonce dans l'*Histoire des ouvrages des savans*. En novembre 1690, dans la section de ce périodique dédiée aux « extraits de diverses lettres », se trouve en effet la mention d'un « *Projet d'un Dictionnaire Critique, où l'on verra la correction d'une infinité de fautes repanduës soit dans les Dictionnaires, soit dans d'autres livres*. C'est le titre d'un livre qu'un habile homme a dessein d'entreprendre. Comme il veut avoir l'avis & les lumieres des Savans sur son dessein, il va faire imprimer une Preface, dans laquelle il expliquera particulièrement son projet³⁶⁴ ». Si, comme on le

³⁶² Par là, ce projet écrit loin de la cour française se distingue d'une autre publication proche de lui par sa matière et par sa date, celle des *Essais d'un Dictionnaire universel*, publiés par Antoine Furetière en 1684. Dans ce dernier texte, présenté comme un ouvrage « provisionnel », « précurseur de celui qui viendra en Souverain dans une entiere pureté juger tous les mots vieux & nouveaux, & interposer son autorité pour les faire valoir », l'auteur plaide sa cause auprès du roi dans la querelle qui l'oppose à l'Académie française : la part du dessein y est minime ou absente, et celle de l'échantillon maximale, puisqu'il s'agit d'assurer l'originalité du dictionnaire en prenant de court la publication de son concurrent académique. Antoine Furetière, « Avertissement » au lecteur, *Essais d'un Dictionnaire universel*, Paris, sans éd., avec privilège royal, 1684, section non paginée.

³⁶³ [Pierre Bayle], *Projet et fragmens d'un Dictionnaire critique*, Rotterdam, Reinier Leers, 1692, section non paginée.

³⁶⁴ [Henri Basnage de Beauval], *Histoire des ouvrages des savans. Par Monsr B***, Docteur en Droit. Mois de septembre, octobre & novembre, 1690, troisième édition, revue & corrigée*, Rotterdam, Reinier Leers, 1698 : novembre 1690, article XXIII, « extraits de diverses lettres », p. 136. Notons que ce journal savant est lui-

voit dans cette espèce de méta-prospectus allographe, le *Projet* apparaît bien comme une initiative de l'auteur désireux d'obtenir l'avis des « Savans » sur son entreprise avant de lui donner une forme achevée (il faudra attendre 1697 pour cela), le libraire imprimeur l'a donc soutenu dans cette démarche, et rappelle qu'il a dû lui-même intervenir pour relancer la production de cette édition, interrompue par Bayle « dès que la première feuille eut été tirée ». Reinier Leers aura donc réussi à ramener l'auteur à la « pensée » de cet ouvrage, non sans regretter que ce dernier ait été achevé dans la précipitation, et de « la manière qui a paru à l'Auteur avoir le plus de besoin d'être rectifiée sur de bons avis ». Cette dernière précision est importante, car elle rend compte d'un frottement propre à survenir entre les fonctions associées par le libraire et par l'auteur à cette forme de projet et d'échantillon de l'œuvre à venir. Alors que, dans la perspective du libraire bien décrite par Simonin, l'édition partielle vise à montrer le livre en préparation sous son meilleur jour, afin d'en faire la publicité et de sonder le goût du public à son égard, Pierre Bayle prétend quant à lui présenter ce livre à venir sous son jour *le moins favorable*, afin de profiter au mieux des critiques éclairées qu'il réclame. Là donc où le libraire demande au lecteur d'excuser les imperfections de l'ouvrage en les soumettant à « telles compensations que de raisons », Bayle, dans son projet dédié au professeur de Belles Lettres Mr du Rondel, l'invite au contraire à les relever et en faire grand cas :

Je vous ferai cependant une petite confidence ; c'est que bien loin d'avoir choisi pour la construction de ce prelude, les fragmens les moins mauvais du Dictionnaire Critique, j'ay choisi ceux qui m'étoient les plus suspects. La raison de ma conduite n'est pas mal-aisée à deviner ; puis que le sens commun mene là, que pour jouer au plus sûr dans l'horoscope qu'on veut faire d'un livre à venir, en pressant le goût du public, il vaut mieux que l'échantillon qu'on montre soit pris du mauvais endroit de la piece, que s'il étoit pris du bon. Outre cela quand on souhaite de profiter des avis des [sic] ses Lecteurs, pour se mieux conduire dans l'exécution d'un Projet, il faut exposer principalement aux yeux du public les parties dont la bonté est la plus douteuse. J'ay donc choisi les morceaux dont je me defiois le plus, ou qui contenoit chacun en son espece les irregularitez les plus sensibles, comme vous diriez une longue queue de remarques, une digression qui ressemble à une Dissertation en forme *etc.*³⁶⁵.

Avec ce *Projet et fragmens*, Bayle cumule les trois formes d'éditions évoquées dans les pages qui précèdent : au « Projet » lui-même, qui s'étend sur trente-sept pages, succèdent en effet près de quatre cents pages d'extraits qui tiennent à la fois de l'édition partielle destinée à sonder le public, et de l'édition à l'essai offerte à la sagacité des lettrés. Comme en témoigne l'avertissement maussade du libraire, le « sens commun » dont se justifie l'auteur n'est rien moins qu'universellement partagé. Quand bien même une telle démarche semble pertinente pour Bayle

même lune émanation des *Nouvelles de la République des Lettres* animées par Pierre Bayle de 1684 à 1687. Voir sur ce point Jean Sgard (dir.), *Dictionnaire des journaux (1600-1789)*, <http://dictionnaire-journaux.gazettes18e.fr/journal/0605-histoire-des-ouvrages-des-savants>, consulté le 14/03/2018.

³⁶⁵ [Pierre Bayle], « Projet d'un dictionnaire critique, à Mr. Du Rondel, Professeur aux Belles Lettres à Maestricht », *Projet et fragmens d'un Dictionnaire critique*, *op. cit.*, section non paginée.

y compris dans une perspective marchande (si les lecteurs reçoivent favorablement le « mauvais endroit de la pièce », ils feront de même, à plus forte raison, pour le bon), elle porte surtout la marque d'un souci propre à la genèse du livre à venir, et s'explique aussi par le contexte savant qui prévaut ici. Du point de vue du libraire, cette précipitation et cette dépréciation avouée par l'auteur (bien au-delà d'une *excuse* conventionnelle) ne risquent pas seulement de faire une mauvaise publicité à l'œuvre à venir, elles blessent son éthique d'artisan typographe consistant à n'offrir que de « bons livres » à ses lecteurs. Tout se passe, ainsi, comme si cette « poétique du tâtonnement » (selon le mot de Simonin) nécessaire à l'auteur pour l'accomplissement de son *Dictionnaire* entraînait en contravention avec le métier même de l'imprimeur. Emblématique, à cet égard, est le scrupule de ce dernier à munir l'ouvrage, en dépit de son inachèvement, « de bonnes Tables Alphabetiques [...] autant qu'il en faudra ». Signalant le soin égal porté par l'imprimeur à toutes les productions de sa presse, ce geste réalise, dans l'ordre de la fabrication du livre, quelque chose de ces « compensations » demandées au lecteur à l'égard de cette livraison prospective et provisoire de l'œuvre.

Titres trompeurs

Troisième point sur lequel je voudrais insister à propos de l'inventaire esquissé plus haut, plusieurs des textes répertoriés présentent des titres équivoques et renvoient de ce fait à des manifestations et usages éloignés ou détournés du prospectus d'Ancien Régime. C'est par exemple le cas des textes dont la dimension prospective, pourtant essentielle ou dominante, n'est pas directement ou explicitement signalée par le titre (n° 1, 5, 11 et 14 du tableau). Ainsi de l'*Ode de la paix* (n° 1) ronsardienne, qui tire profit, en 1550, d'une circonstance politique pour annoncer le grand œuvre à venir de l'auteur. S'il est vrai, comme plusieurs critiques le pensent³⁶⁶, que cette *Ode* (ou celle dédiée à Henri II à l'ouverture du troisième livre des *Odes* de 1555, ce qui reviendrait au même) est bien celle dont Lancelot de Carles a fait lecture au roi en 1554, on a vu que, sous la plume de Magny, ce texte était requalifié comme « dessein [...] de [l']a docte *Franciade*³⁶⁷ » : signe de ce que l'allure et la charge prospective d'un même texte peut évoluer au gré de ses usages et recontextualisations : entre 1550 et 1554, les démarches de Ronsard auprès du roi pour obtenir commande sont devenues plus impérieuses et pressantes. Le projet épique

³⁶⁶ Voir les références à Simonin et Smith dans la section précédente.

³⁶⁷ Olivier de Magny, *Les Gayetez*, *op. cit.*, p. 96.

passant désormais au premier plan, constituant l'objet même de la lecture, le poème de circonstance est devenu *dessein* à part entière.

Dans son *Discours* de 1579, La Croix du Maine, quant à lui, n'oblitére pas tout à fait la dimension prospective de son œuvre, mais la relègue loin dans la description de l'ouvrage, mettant en avant « [...] *ses œuvres et compositions pour la France* [...] », pour mieux cultiver l'indistinction entre projets et manuscrits, au profit des seconds s'entend. Chez Le Roy et Sorel, la mise en sourdine du projet par le titre est également sensible, lors même que ces textes se présentent sans conteste, dans leur lettre, comme des desseins : qu'il en aille de la *Considération sur l'histoire françoise et l'universelle de ce temps* (n° 5) ou de l'*Advertissement sur l'histoire de la monarchie françoise* (n° 14), on observe un même effort pour jouer tout à la fois d'un terme capable de subsumer l'idée de projet (*considération, advissement*), et d'une métonymie, ou d'une syllepse de sens, confondant l'histoire comme temps historique ou discipline prenant celui-ci pour objet, d'une part, et de l'autre comme *titre* de l'œuvre singulière méditée par ces auteurs. Par là, ces textes peuvent s'avancer sous le signe de la généralité, tout en faisant droit à l'anticipation opératoire qui les occupe et qui, de fait, est bel et bien solidaire de considérations méthodologiques et de prises de positions dans le débat historiographique de l'époque. Je vais y revenir bientôt³⁶⁸.

Si certains titres de projets masquent ou atténuent la dimension prospective de leur texte, d'autres, au contraire, se distinguent en ce qu'ils allèguent le projet d'un livre sans que le texte réponde tout à fait de cette démarche, confinant à ce que je qualifiais au premier chapitre de *pseudo-prospectus*. Simonin repérait déjà ce phénomène à propos des éditions « à l'essai », lorsqu'il évoquait « la classe des éditions qui feignent de ressortir à cette production plus que toute autre modeste, afin de tirer profit du crédit et du préjugé favorables qui sont les siens³⁶⁹. » Dans l'esprit du critique, les *Essais* de Montaigne, tels qu'ils se trouvent pour la première fois publiés en 1580, sont eux-mêmes interprétables comme une « fausse édition à l'essai », jouant d'une référence à cette pratique alors en cours pour caractériser, par cette métaphore médiatique, l'entreprise singulière de l'auteur³⁷⁰. Ainsi pourrait-il en aller des deux ouvrages d'Henri Estienne (n° 3 et 10), dont la protension mise en avant par leur titre est comme absorbée ou amortie par l'ampleur du texte. C'est ce que remarque l'auteur lui-même dans le liminaire du premier de ces ouvrages : « j'entrepri cest œuvre, ou plustost quelque chose ressemblant à cest œuvre. Car pour dire la

³⁶⁸ Voir ch. II, 4.

³⁶⁹ Michel Simonin, « Poétique des éditions “à l'essai” au XVI^e siècle », art. cit., p. 737.

³⁷⁰ *Ibid.*

verité, mon dessein n'estoit pas d'aller si avant³⁷¹ ». Il demeure que le livre continue d'être présenté comme un travail préparatoire anticipant une œuvre à venir, ou en livrant le commencement, hésitation que souligne le triple titre donné à l'ouvrage après l'épître au lecteur : *L'Introduction au traité de la conformité des merveilles anciennes avec les modernes. Ou Traité préparatif à l'Apologie pour Herodote. Qui peut aussi estre appelé I. livre de l'Apologie pour Herodote*. Cette espèce de litote consistant à présenter le livre comme une introduction ou une esquisse est sans doute vieille comme l'activité littéraire, mais au contraire de ce que l'on vient de voir autour du terme *histoire* chez Le Roy et Sorel, aucune syllepse n'est ici en jeu, en sorte que c'est bien à un *livre* (*traité, apologie*) que prétend introduire l'ouvrage d'Estienne, et non pas (ou pas seulement) à une discipline ou un sujet.

Pareille mention, en abyme, d'un titre de livre à venir dans le titre de l'œuvre en présence se retrouve dans *Project du livre intitulé De la precellence du langage françois*, publié en 1579 par le même auteur chez Mamert Patisson. Là encore, la protension annoncée par le titre tend à se fondre dans la masse de l'ouvrage, qui s'étend sur trois cents pages et, comme le précédent, ne connut pas de suite. Pourtant, tel qu'Estienne en fait le récit dans ses deux pièces liminaires, la genèse de ce livre invite bien à rapporter celui-ci au genre naissant du projet imprimé, ceci de façon beaucoup plus nette que le texte précédemment cité. On lit en effet à l'ouverture de la dédicace à Henri III :

Sire, pour m'aquitter de la promesse faite dernièrement à vostre majesté, je luy presente un project & comme un modèle d'un œuvre que je delibere intituler *De la precellence du langage françois*. Lequel project je la supplie treshumblement vouloir favoriser non moins de sa censure que de sa lecture³⁷².

Dans l'avis au lecteur, où Estienne dit son « esperance que ce plaidoyer ne sera [pas] qu'un coup d'essay », l'occasion et l'enjeu de son *project* se précisent :

C'est qu'ayant congneu que le roy prendroit plaisir à ce plaidoyer, si je l'accelerois, & luy ayant promis de ce faire, je me suis aucunement persuadé que l'audience laquelle sa majesté me vouloit donner, porteroit si bon heur à ceste cause, que cela pourroit recompenser le defaut d'un plus suffisant advocat. Quoy qu'il en soit, & qu'il en puisse advenir, bien peu de jours après luy avoir fait la promesse, je m'en suis acquitté : sachant bien que nostre proverbe, qui tost donne deux fois donne, se verifie principalement à l'endroit des princes, & specialement des rois. Il est vray que j'ay usé d'une façon un peu nouvelle, c'est, de faire un plaider sommaire comme par provision, en attendant la commodité d'un second (par lequel je pourrois deduire mes raisons plus au long, en faisant aussi production d'autres pieces) mais en ayant adverti sadicte Majesté, & voyant qu'elle l'avoit approuvee, j'ay estimé que son aveu me seroit une tresbonne garentie³⁷³.

³⁷¹ Henri Estienne, « Henri Estienne au lecteur », *L'Introduction au traité de la conformité des merveilles anciennes avec les modernes. Ou Traité préparatif à l'Apologie pour Herodote*, Genève, sans éd., 1566, section non paginée.

³⁷² Henri Estienne, « Au Roy », *Project du livre intitulé De la precellence du langage françois*, Paris, Mamert Patisson, 1579, section non paginée.

³⁷³ « Au lecteur, qui se vouldra rendre neutre », *ibid.*, section non paginée.

Si Estienne l'attribue à une « façon un peu nouvelle », on sait que la forme du projet connaissait alors déjà plusieurs exemples, et plusieurs occurrences en cette seule année 1579. Il y a là, quoi qu'il en soit, un signe incontestable de la dimension encore exploratoire de cette forme. Comme le raconte l'auteur, le recours à celle-ci fut donc imposé par les circonstances de la commande royale qu'il a lui-même provoquée. Pour parer à l'impatience du roi (ainsi qu'à la possible concurrence des lettrés³⁷⁴), et ne disposant, selon ses dires, que de deux petites semaines avant d'être empêché par une autre promesse de voyage faite à « quelques amis³⁷⁵ », l'auteur s'est contenté de dresser un modèle de l'œuvre à venir, en remettant à plus tard la réalisation d'un second traité plus étoffé et abouti. Face à ces conditions pressantes et à ce conflit d'engagements privé et public, la promesse de don faite au roi s'est transformée en la promesse et bientôt le don d'un *project*, autrement dit d'une seconde promesse. Dans les premières pages de ce « plaider sommaire par provision » pour la supériorité de la langue française, l'auteur se montre soucieux de manifester dans son énonciation même la vocation d'annonce qui est celle du livre³⁷⁶, usant du futur de l'indicatif et de commentaires de régie caractéristiques de la forme du résumé et du discours scénarique observés au premier chapitre. Cet usage, néanmoins, tend à diminuer et à s'évanouir au fil des pages, l'auteur actualisant de plus en plus sa propre parole, rentrant dans son

³⁷⁴ Quand bien même son empressement semble aller en ce sens, Estienne se défend de vouloir préempter son sujet : « je ne trouveray point mauvais que ceux qui se sentiront estre en meilleur equippage que moy pour emporter ceste victoire, se vueillent mettre en ma place : au contraire je la leur quitteray de gayeté de cueur. Car je n'estimeray avoir peu faict, quand j'auray faict prendre envie à quelque autre de faire mieux », *ibid.* Ce genre d'éloge de l'émulation et d'invitation au concours des lettrés traverse les prospectus intégrés aussi bien qu'autonomes du XVI^e siècle. On en a déjà trouvé l'exemple plus haut chez Étienne Dolet, voir Richard Copley Christie, *Étienne Dolet, op. cit.*, p. 201.

³⁷⁵ « Et à fin de ne rien dissimuler, je confesse que ce qui m'a faict discourir plus succinctement [...] ç'a esté que je n'avois destiné que l'espace de quinze jours à ce traité, à fin de pouvoir m'aquitter de la promesse que j'en avois faicte au Roy, & cependant ne pas faillir à une autre, faicte à quelques amis touchant un voyage », Henri Estienne, « Au Lecteur », *Project du livre intitulé De la precellence du langage françois, op. cit.*, section non paginée. Cette confidence, publiée par Estienne en tête de son livre, donne à voir un autre exemple de l'articulation entre public et particulier que nous avons observée plus haut dans le cas de Ronsard. Ce dernier, comme on l'a vu, refusait de commencer la rédaction de son grand œuvre épique sans gratifications suffisantes de la part du roi, mettant en avant son intérêt de particulier. Sans ici poser de condition financière, Estienne place sur le même plan la promesse faite au roi d'un ouvrage engageant la cause publique, d'un côté, et de l'autre une promesse amicale en vue d'un voyage, dont le lecteur ne saura rien de plus. Pareil nivellement des promesses publique et particulière participe à la construction d'un éthos de sujet *crédible*, digne de confiance, mais conduit surtout à placer le livre à venir (d'intérêt public) sous le signe du particulier, d'autant que ce calendrier, cette raison personnelle contribue à justifier la forme provisionnelle du livre. Notons qu'Estienne n'invoque pas cette circonstance dans sa dédicace au roi, mais dans l'épître aux lecteurs, jouant par là d'une forme de connivence entre sujets particuliers permise par ce type de liminaire.

³⁷⁶ Il n'est que de voir les premières lignes du *Project* pour apprécier la manière qu'à Estienne de faire de son discours présent le commentaire ou la description de l'œuvre à venir : « À l'entrée de ma preface je respondray à certaines objections que j'ay prevues : & y satisferay, comme j'espere. Entre lesquelles tiendra le premier lieu ceste-ci [...]. Je m'efforceray consequemment de rendre contents ceux qui mettront en avant ceux qui mettront en avant, Que ce beau subject meritoit bien d'estre traité par un personnage bien doué de l'eloquence Françoise [...]. », *ibid.*, p. 1-3.

sujet pour finir semble-t-il, comme jadis dans son *Traité préparatif* de 1566, à aller plus loin que son premier dessein, ou du moins à (faire) oublier qu'il en rédige un.

Vrais et faux Desseins dramatiques au XVII^e siècle

Dernière forme d'équivocité (elle aussi mentionnée au premier chapitre), le projet peut encore faire l'objet d'une simulation ou d'une feintise, comme c'est le cas du *Plan et dessein du poème allégorique et tragico-burlesque intitulé « Les Couches de l'Académie »* (n° 19), publié anonymement par Antoine Furetière en 1687, dans le cadre de la querelle qui l'opposait à l'Académie française. Comme j'en faisais plus haut la remarque, l'emploi détourné du titre de *Plan et dessein* est sans doute ajusté au format du *factum* et à la dynamique de la querelle, mais il convient aussi d'insister sur l'institutionnalisation du genre que suppose pareille mention ironique. À cet égard, il faut préciser que Furetière pastiche ici une forme particulière du prospectus d'Ancien Régime, propre au domaine théâtral, dont on connaît des exemples depuis au moins le mitan du XVII^e siècle. Annonçant une pièce sur le point ou en train d'être représentée, ces textes, dont j'ai indiqué deux exemples dans le tableau ci-dessus (n° 15 et 16), rapportent le déroulement de l'intrigue, acte par acte, tout en faisant une large place à la description du décor et des « machines » déployées sur scène. Il s'agit, comme l'écrit l'auteur du *Dessein du poème et des superbes machines du mariage d'Orphée et d'Eurydice, qui se représentera sur le théâtre du Marais par les comédiens entretenus par Leurs Majestés* (1648), de donner

[...] par un ressentiment genereux à la curiosité des absents & des personnes qui ne peuvent jouyr de cet agreable divertissement : Un fidelle recit des merveilles que la Scene Françoisé fera parroistre dans le mois de Decembre, afin que s'ils ne peuvent assister à ces fameux spectacles, ils puissent au moins en voir sur le papier la superbe peinture, & cognoistre jusqu'à quels grands efforts l'esprit humain peut aller en la composition des Machines les plus belles & les plus extraordinaires que l'artifice des siecles presens & passez puissent inventer³⁷⁷.

Proche d'une forme de réclame publicitaire, le texte, toutefois, ne vise pas seulement à *annoncer* le spectacle à venir, il prétend aussi en servir d'ersatz ou de compensation, afin de satisfaire celles et ceux qui ne peuvent assister aux représentations. Par cette sorte d'ekphrasis appliquée à l'œuvre théâtrale, le *Dessein* tente de restituer et de communiquer, dans et par le discours, la part récitée mais également *non discursive*, proprement *scénographique* du spectacle. Si ce type de textes semble avoir souvent été le fait des troupes de comédiens et scénographes, les auteurs dramatiques pouvaient eux-mêmes être à leur (co)initiative. C'est notamment le cas de

³⁷⁷ [François de Chapoton], *Dessein du poème et des superbes machines du mariage d'Orphée et d'Eurydice, qui se représentera sur le théâtre du Marais par les comédiens entretenus par Leurs Majestés*, Paris, René Baudry, 1648, p. 3.

Corneille avec le *Dessein de la tragédie d'Andromède* (1650), pièce à machine qui connut un vif succès cette même année au théâtre royal du Petit-Bourbon. Cette brochure, dont la page de titre précise qu'elle a été imprimée à Rouen « aux despens de l'Autheur » et qu'elle est vendue à Paris, se présente comme la « simple & nuë description, tant des Machines que des Theatres, qui ont ravy tout le monde à la representation d'Andromede³⁷⁸ ». Dans les dernières pages, Corneille précise le rôle qu'il attribue à ce genre de publication :

J'ay dressé ce discours seulement en attendant l'impression de la Piece entiere, pour servir à soulager la pluspart de mes spectateurs, qui pour mieux satisfaire la veuë par les graces de la Perspective, se placent dans les loges les plus esloignées, où beaucoup de vers échappants à leur oreille ne leur laissent par bien comprendre la suite de mon dessein. J'y ay meslé les paroles qui se chantent en Musique, & qu'il est impossible d'entendre quand plusieurs voix ensemble les prononcent, & j'ay creu estre dautant plus obligé à donner cecy sans aucuns ornements de l'Eloquence, que c'est en faire un mauvais usage, que de les employer à descrire & exagerer l'excellence de son propre travail, n'y ayant rien de si bien-seant à un homme qui parle de soi-mesme, que la modestie³⁷⁹.

Semblant privilégier le point de vue de l'auteur sur celui du scénographe (alors même que la description de la mise en scène et des machines est précisément rendue dans son texte), Corneille s'adresse moins ici aux absents qu'à celles et ceux qui ont préféré apprécier la dimension visuelle du spectacle en se portant sur les hauts gradins, au risque de perdre le fil des chants et dialogues. Proche d'un livret de ballet ou d'opéra, la brochure s'offre comme le moyen de combler d'éventuelles pertes dans l'expérience du spectacle. Si elle n'anticipe pas à proprement parler ce dernier (étant postérieure à sa création), elle annonce bel et bien, en revanche, l'édition de la pièce, se contentant d'en décrire la matière dans un style informatif, « simple & nuë description » volontairement dépourvue des « ornements de l'Eloquence ».

Bilan d'étape

Dans les pages qui précèdent, j'ai tâché d'explorer certains confins du prospectus autonome d'Ancien Régime, en m'attachant à ses formes manuscrites, confidentielles, anonymes, équivoques ou encore feintes ou pastichées. À travers ces formes se dessine aussi, par la positive ou la négative, la constitution et institution progressive du genre, sous son espèce plénière de texte imprimé, publié avec privilège et sous enseigne de libraire, irréductible, dans la plupart des

³⁷⁸ Pierre Corneille et Giacomo Torelli, *Dessein de la tragédie d'Andromède, représentée sur le Theatre Royal de Bourbon. Contenant l'ordre des Scènes, la description des Theatres & des Machines, & les paroles qui se chantent en Musique*, Rouen/Paris, A. Courbé, 1650, p. 66.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 67-68.

cas, à du « travail de ville ». Si Henri Estienne peut encore écrire en 1579 que la publication d'un projet relève d'une « façon un peu nouvelle », cette même pratique, quelques décennies plus tard, s'est intégrée aux usages ordinaires de l'activité littéraire, surtout dans le domaine des ouvrages d'érudition, mais aussi, comme on vient de le voir, dans celui du théâtre. Ces rapides coups de projecteurs sur le XVII^e siècle suffisent à en donner l'idée : le développement que connaît le prospectus au long de ce siècle devrait faire l'objet d'une étude à part entière, pour en arpenter et analyser les manifestations, tant sous la forme des documents autonomes répertoriés par Patricia Ann Gray que dans le discours des périodiques, ce dont on a vu un bref exemple avec *l'Histoire des ouvrages des savans*. Réservant ce corpus pour d'autres travaux possibles, je continuerai, dans les pages suivantes, de m'attacher surtout à la phase pionnière qu'est le second XVI^e siècle pour la formation de ce genre mineur. Plutôt que d'explorer la grande variété du discours de projet au XVII^e siècle, il s'agira de s'attacher à la relative pauvreté du genre sous la Renaissance, en interrogeant ce que celui-ci doit à des réflexions méthodologiques concernant l'écriture de l'histoire.

4 – DESSEINS HISTORIOGRAPHIQUES

L'inventaire esquissé plus haut en témoigne, l'écriture de l'histoire est la principale pourvoyeuse de projets publiés au XVI^e siècle. Cette prépondérance vaut qu'on s'y arrête, d'autant que c'est là qu'émerge, semble-t-il, une première conscience générique à l'égard de ces prospectus autonomes mis en lumière sous format imprimé³⁸⁰. Pourquoi l'histoire ? Au XVI^e siècle (mais cela est vrai plus largement de l'Ancien Régime), l'histoire apparaît en France, à l'instar de l'épopée,

³⁸⁰ Celle-ci se formule de façon particulièrement nette chez La Popelinière, qui prend soin de situer son projet dans le sillage d'une pratique éprouvée par ses prédécesseurs, mentionnant les noms de Crétin, Seyssel, Dolet, du Moulin, Louis Le Roy, Du Haillan et d'autres. Ceux-ci n'avaient pas tous, loin s'en faut, publié des projets autonomes, mais quelque disparate qu'il soit, leur discours programmatique suffisait à former une série de précédents justifiant aux yeux de l'auteur la publication de son dessein. Voir Lancelot Voisin de la Popelinière, *L'Histoire des Histoires [...]*, *op. cit.*, t. II, p. 263-264.

comme un genre en souffrance qui attend encore une œuvre maîtresse propre à faire autorité, égalant ou dépassant les Anciens, mais aussi rivalisant avec les productions étrangères contemporaines, celles d'Italie en premier lieu³⁸¹. Il en va là d'un discours du retard et de la carence traversant toute la période, ce dont la plupart des prospectus historiographiques répertoriés se font écho. Ainsi Du Haillan, dans son *Discours sommaire sur le desseing de l'Histoire de France* en 1570, regrette-t-il auprès de Charles IX que l'histoire des rois de France

a[it] esté si mal escrite, soit par les ecrivains Latins, ou par les nostres mesmes, que les François en doivent avoir grande pitié, ayant esté son malheur si grand, qu'il n'y a eu que des moines ignorans, ou des barbares historiens & chroniqueurs qui l'ayent faite en François, ou des estrangers envieux, en Latin³⁸².

Un même constat prévaut vingt-neuf ans plus tard chez La Popelinière dans son *Dessein de l'Histoire nouvelle des François* de 1599 : « Tous parlent, tous écrivent, tous jugent de l'Histoire à plaisir. Mais un seul ne nous l'a représenté [sic] telle qu'on la doit & peut désirer », écrit-il, déplorant plus loin :

[t]ous nos Historiens, de quelque temps qu'ils soient, sont si froids en leur histoires & si manques de toutes graces, qu'ils semblent à plusieurs ne meriter le Titre d'historiographes : soyent les premiers, ou les moyens soyent les derniers. Tous en general plus notables pour la bonne volonté & quelque devoir qu'ils y ont montré, que pour aucun notable merite : font avec leur insuffisance, paroistre le manquement de tout bon desir à tout le reste des François. Car un seul homme d'honneur, de quelque condition qu'il aie esté, ne s'est tant soit peu travaillé d'illustrer les faits de sa nation³⁸³.

Vingt-neuf nouvelles années plus tard, en 1628, Charles Sorel ne dit pas autre chose lorsqu'il affirme, dans son propre projet historiographique, que « [c]'est une chose déplorable de voir de quelle sorte l'on a mis la main à nostre histoire³⁸⁴ » et consacre de nombreuses pages au relevé des erreurs et maladresses commises par ses prédécesseurs. Un tel manque se rend manifeste à proportion de l'intérêt croissant dont fait l'objet l'écriture de l'histoire au XVI^e siècle. Si, comme le remarque Claude-Gilbert Dubois, l'histoire n'a pas encore de place autonome dans l'enseignement humaniste du début du XVI^e siècle³⁸⁵, la situation a bien changé à la fin du siècle, où désormais « l'histoire est présente en tous lieux³⁸⁶ ». Selon le critique, la Renaissance est ainsi le

³⁸¹ Voir Desan, « Nationalisme et histoire », dans *id.*, *Penser l'histoire à la Renaissance*, Caen, Paradigme, 1993, p. 29-78.

³⁸² Bernard de Girard Du Haillan, *De la fortune et vertu de la France, ensemble un sommaire Discours sur le desseing de l'Histoire de France*, Paris, Pierre L'Huillier, 1570, p. 10.

³⁸³ Lancelot Voisin de la Popelinière, *L'Histoire des Histoires [...]*, *op. cit.*, t. II, p. 269-270.

³⁸⁴ Charles Sorel, *Advertissement sur l'Histoire de la monarchie françoise*, Paris, Claude Morlot, 1628, p. 7.

³⁸⁵ Subordonnée qu'elle est à d'autres disciplines « comme la rhétorique dans le *trivium*, la cosmologie et l'astronomie dans le *quadrivium* ». Voir Claude-Gilbert Dubois, « Les lignes générales de l'historiographie au XVI^e siècle », dans Marie Viallon-Schoneveld (dir.), *L'Histoire et les historiens au XVI^e siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2001, p. 14

³⁸⁶ *Ibid.* Sur la constitution de l'histoire comme discipline, voir Donald R. Kelley, *Fortunes of History: Historical Inquiry from Herder to Huizinga*, New Haven / Londres, Yale University Press, 2008, p. 13. Et *id.*,

théâtre d'une « montée de la curiosité historique » qui en vient à se vulgariser et à dépasser le cercle des spécialistes, en sorte que « le besoin d'une culture à base historique devient un phénomène social³⁸⁷ ». Reconnu par Dubois dans la multiplication des traités de méthode, comme encore des abrégés et épitomes en langue vulgaire qui résument pour le plus grand nombre les histoires latines ou les chroniques du Moyen Âge³⁸⁸, ce renouveau est également au principe et à l'horizon des prospectus que j'étudierai dans les pages qui viennent, en me concentrant essentiellement sur les textes de Louis le Roy, Du Haillan et La Popelinière. Le genre du projet, dans ces conditions, doit être envisagé comme un genre lui-même provisionnel et préparatoire, ajusté à ce défaut d'une grande histoire nationale et de l'attente diffuse qu'elle suscite³⁸⁹.

Mon propos, ici, s'attachera à deux aspects de ce corpus, desquels j'espère rendre sensibles l'articulation et la solidarité. Vecteurs de sollicitations de charges ou d'aide documentaire auprès du pouvoir et des lettrés, ces prospectus s'offrent dans le même temps comme le siège d'un discours de méthode, appliqué au projet d'une œuvre singulière. En tant que discours destinés à intéresser les lecteurs à l'œuvre à venir et à obtenir, ce faisant, diverses formes de soutien, les projets que l'on va lire sont en continuité avec les dédicaces étudiées dans la première section de ce chapitre. Par leur forme autonome en revanche, ils reçoivent une dimension méthodologique inédite, que leurs titres – *project* ou *dessein* – et leur métadiscours invitent à envisager comme l'équivalent, dans l'ordre du discours, du plan ou de la maquette d'architecture. On verra que ces textes, par là, sont engagés dans les débats théoriques de l'époque sur le discours de l'histoire, dont le nouveau souci de probation et d'attestation des faits implique, d'une part, une prise de distance à l'égard de la théologie et, d'autre part, une nouvelle façon de composer avec son cadre rhétorique (l'éloge systématique du prince cédant le pas à un

« Johann Sleidan and the Origins of History as a Profession », *The Journal of Modern History*, vol. 52, n° 4, 1980, p. 573-598.

³⁸⁷ Claude-Gilbert Dubois, *La Conception de l'histoire en France au XVI^e siècle (1560-1610)*, Paris, Nizet, 1977, p. 14. Sur le renouveau de l'écriture historiographique dans la France du second XVI^e siècle, voir également George Huppert, *L'Idée de l'histoire parfaite* [1970], trad. ang. Françoise et Paulette Braudel, Paris, Flammarion, « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1973 ; Philippe Desan, *Penser l'histoire à la Renaissance*, *op. cit.*, Antony Grafton, *What is history. The Art of History in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University press, 2007 ; et le récent collectif dirigé par Rachel Darmon, Adelin Desbois-Ientile, Adrienne Petit et Alice Vintenon (dir.), *L'Histoire à la Renaissance. À la croisée des genres et des pratiques*, Paris, Classiques Garnier, « Études sur la Renaissance », 2015.

³⁸⁸ Sur ce point, voir Claude-Gilbert Dubois, *La Conception de l'histoire en France au XVI^e siècle*, *op. cit.*

³⁸⁹ Dans sa thèse de doctorat, Lionel Piettre montre que cette attente se fait particulièrement ressentir, chez les humanistes, aux lendemains de la défaite de Pavie en 1525. Clément Marot en appelle ainsi à une histoire de François premier dès 1527, dans le dizain liminaire de son *Histoire de Thucydide Athenien*. Voir Lionel Piettre, *Se mêler d'histoire : Conseils et jugements de l'action politique dans l'histoire-jugement, chez Guillaume du Bellay, Martin du Bellay, Monluc et Montaigne*, thèse de doctorat, dir. Francis Goyet, soutenue le 11 décembre 2017 à l'Université Grenoble Alpes, I, 5, « De plume et d'épée », p. 141-200.

exercice de la parrhèsia soucieux d'ajuster les blâmes et les éloges aux véritables mérites des princes).

Historiographes en herbe

Si la Renaissance se caractérise par une « montée de la curiosité historique », celle-ci est particulièrement nourrie de préoccupations politiques et nationales. C'est ce que souligne Dubois, affirmant que la période se distingue « par l'émergence d'un esprit national, qui va peu à peu revendiquer un usage de la langue vernaculaire pour la constitution d'une histoire nationale³⁹⁰ ». Dans la première section de ce chapitre, on a vu que Ronsard, au nom de l'enjeu semblablement public et politique de sa *Françiadie*, conditionnait la réalisation de celle-ci à l'obtention d'une reconnaissance royale à sa hauteur, exprimée sous forme de gratifications, gages, bénéfices ecclésiastiques... Pareil phénomène s'observe à plus forte raison dans le domaine de l'histoire, où le titre d'historiographe du roi, pour mal définis que soient ses contours et ses modes de rétribution, aimante et cristallise les ambitions. Depuis le XV^e siècle, la fonction d'historiographe royal est attestée en France, quoique de façon discontinue, sous des intitulés variables et sans que le titre ne soit associé à une charge ou à un office à part entière. Sans jamais être tout à fait stabilisée, la situation des historiographes, toutefois, se précise en 1554 avec la nomination de Paschal, dont on a vu plus haut que les hauts revenus avaient scandalisé certains de ses contemporains lettrés. Comme le souligne Chantal Grell, « [l]'historiographe fut dès lors un officier de la couronne qui émargeait, en théorie, au Trésor de l'Épargne³⁹¹ ». Les projets publiés par Le Roy, Du Haillan et La Popelinière sont aimantés, à des titres et des degrés divers, par cette charge prestigieuse, pourvoyeuse d'autorité et de financements. Parmi eux, seul Du Haillan sera fait historiographe³⁹² à la suite de ses projets publiés en 1570 et 1571, mais les échecs des deux

³⁹⁰ Claude-Gilbert Dubois, « Les lignes générales de l'historiographie au XVI^e siècle », art. cit., p. 23.

³⁹¹ Chantal Grell, « Les historiographes en France. XVI^e-XVIII^e siècle », art. cit., p. 128. Voir aussi, sur cette question, l'étude de François Fossier, « À propos du titre d'historiographe sous l'ancien régime », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, XXXII, n° 3, juillet-septembre 1985, p. 361-417. Comme le note Grell (p. 129) il semble toutefois que la fonction d'historiographe n'ait jamais été associée de façon explicite à des gages réguliers, rémunérée plutôt par des formes de « pensions », d'« appointements » exceptionnels, ou encore par l'attribution d'autres titres et offices.

³⁹² Pour Sorel et La Popelinière, Du Haillan aura été le premier historien honoré du titre d'historiographe « de France », mais là où le premier attribue l'institution de cette fonction à Charles IX, le second l'attribue à Henri III : « Ainsi Henry troisiemes esleva le premier la qualité pure, simple, & franche de l'Historien, au grade & tiltre honorable d'Historiographe de France en la personne de Bernard de Girard, Sieur du Haillan, apres qu'il luy eut offert et dedié son Histoire de France par luy recueillie des precedens autheurs,

autres n'en sont pas moins instructifs sur le rôle que peut jouer la publication de tels projets autonomes dans la relation mécénique. Dans le miroir de ces projets abandonnés, de ces quêtes déçues de reconnaissance – qui donnent parfois lieu à des expérimentation formelles étonnantes auxquelles on s'arrêtera –, la relation avec les grands se négocie à ciel ouvert, jusqu'à aboutir chez La Popelinière à l'idéal d'une étatisation du service de plume historiographique, conduisant à la dépersonnalisation paradoxale des rapports de don entre l'écrivain et le pouvoir monarchique.

La promesse tenue d'un anti-Paschal : Du Haillan (1570-1576)

Fournissant le modèle d'une sollicitation de charge réussie, les prospectus de Du Haillan semblent rejouer, dans leur succession même, le mouvement d'autonomisation du genre, de la dédicace au livre à part entière. En 1570 en effet, le projet historiographique de l'auteur n'apparaît d'abord qu'à la fin de l'épître dédicatoire au duc d'Anjou (futur Henri III) introduisant *De l'estat et succez des affaires de France*, ce en des termes qui rappellent les prospectus intégrés étudiés au début de ce chapitre :

Et si je voy que cest œuvre soit agreable au Roy & à vous, Monseigneur, comme j'espere qu'il pourra estre, je mettray peine de faire voir à tous deux dedans peu d'annees, l'histoire entiere des Rois de France vos ancestres [...]³⁹³.

Dès la même année, l'historien publie *De la fortune et vertu de la France. Ensemble un sommaire Discours sur le desseing de l'Histoire de France*, cette fois dédié au roi lui-même. Au seuil de la deuxième partie de ce court livret d'une quinzaine de feuillets, Du Haillan rappelle et développe le projet annoncé « ces jours passez³⁹⁴ » dans son précédent ouvrage, alors présenté dans son ensemble comme un coup d'essai et une sorte de premier échantillon du grand œuvre à venir. Alors que le projet se limitait, dans l'épître au duc d'Anjou, à deux courtes pages conventionnelles

comme le premier corps d'Histoire habilé [sic] à la Française ». *L'Histoire des Histoires [...]*, *op. cit.*, t. II, p. 295-296. Rappelons avec Chantal Grell qu'il existe en effet deux titres différents : « Le titre d'historiographe de France était plus prestigieux et son titulaire, le plus souvent, unique. [...] La charge d'historiographe du roi était, quant à elle, plus généreusement distribuée. » Quoi qu'en dise Sorel et La Popelinière, le premier historiographe de France n'aura pas été Du Haillan mais Gabriel Chapuis, qui entre en fonction en 1596. Voir l'étude citée de Chantal Grell p. 130. Pour le texte de Sorel sur la fonction d'historiographe, voir « De la charge d'historiographe de France », préface à l'ouvrage posthume édité par ses soins de son oncle Charles Bernard, *Histoire du roi Louis XIII*, Paris, Augustin Courbe, 1646. Pour sa part, Sorel accède aux fonctions d'historiographe de France en 1635, soit sept ans après la mise en lumière de son *Advertissement*, grâce à la résignation en sa faveur de son oncle Charles Bernard, qui possédait le titre depuis 1620.

³⁹³ Bernard de Girard Du Haillan, *De l'estat et succez des affaires de France*, Paris, Pierre L'Huillier, 1570, pièce liminaire non paginée.

³⁹⁴ *Id.*, *De la fortune et vertu de la France. Ensemble un sommaire Discours sur le desseing de l'Histoire de France*, *op. cit.*, f. 10.

vantant la capacité de l'histoire à inscrire les hauts faits du dédicataire dans la postérité, le *Dessein* applique cette puissance éternisante au passé de la France elle-même plutôt qu'à tel de ses princes, et fournit une première vue sur la méthode et le propos de l'œuvre à venir. « S'il vous plaist, Sire, me commander que je commence, vous verrez ce bastiment accompli & achevé dedans peu d'annees, bien qu'il soit de long travail, & que l'ouvrage requiere la main d'un meilleur architecte & ouvrier que moy³⁹⁵ » : extraits de la péroraison du discours, ces mots ne revendiquent pas directement la charge d'historiographe, mais formulent une promesse conditionnelle autrement ferme et impérieuse que celle de l'épître. L'œuvre à venir, dès lors, n'est plus suspendue au simple *agrément* du prince à l'égard du livre en présence, elle requiert la formulation explicite d'une commande.

Une telle affirmation et autonomisation du dessein modifie l'inscription de l'œuvre dans l'ordre du don. Alors que le projet formulé incidemment dans le liminaire d'un ouvrage tiers s'appréhende, on l'a vu, comme un geste de surenchère ou d'*excès*, moyen d'inaugurer virtuellement un nouveau cycle de don pour mieux favoriser le retour du bienfait actuel, tel n'est plus le cas du *Dessein*. Étant désormais à lui-même sa propre circonstance ou occasion, celui-ci prête une forme et une valeur indépendantes à l'exposition publique du livre à venir, ainsi qu'à la demande de crédit qui en conditionne la réalisation. Comme on l'a vu plus haut dans le cas du *Proeme* de Grévin offert par Robert Estienne à Catherine de Médicis, cette forme autonome du projet est dès lors susceptible de constituer un don à part entière, autonomie qui vaut aussi dans le rapport au public et dans l'ordre de la vente, puisque ce projet – comme ceux de Le Roy, La Popelinière et Sorel – paraît avec privilège royal et que tout porte à penser qu'il a été commercialisé en librairie.

Initiée par Du Haillan en 1570 dans ces deux publications successives, une telle autonomisation du discours prospectif connaît une étape supplémentaire l'année suivante, lorsque paraît *Promesse et desseing de l'Histoire de France*. Cette fois-ci, le projet ne jouxte plus un autre discours, mais occupe et sature à lui seul l'espace du livre, radicalisant le phénomène que je viens d'observer. S'il est vrai, comme y insiste Roger Chartier³⁹⁶, que les illustrations médiévales et renaissantes représentant l'auteur offrant son livre au souverain transposent une iconographie traditionnelle donnant à voir un donateur à genoux, offrant aux pieds de Dieu une maquette de l'église qu'il a fait bâtir, on peut bien dire que Du Haillan transpose littéralement cette image : c'est bien une maquette de son *Histoire* dont il fait ici don à Charles IX.

³⁹⁵ *Ibid.*, f. 15.

³⁹⁶ Roger Chartier, « Patronage et dédicace », *Culture écrite et société*, *op. cit.*, p. 86.

Entretien avec le *Discours sommaire sur le desseing de l'Histoire de France* un rapport d'hypertextualité manifeste, l'ouvrage de 1571 développe cet hypotexte, dont la quasi-totalité se trouve alors mobilisée à nouveaux frais. D'un texte à l'autre toutefois, se fait jour quelque chose de plus qu'une simple opération hypertextuelle, puisque la fonction illocutoire du projet se trouve elle-même reconfigurée et redirigée. La modification des titres en témoigne. Si la disparition de l'adjectif « sommaire » signale bien le travail d'amplification effectué par Du Haillan, et désigne (rétrospectivement) le texte de 1570 comme la version réduite de celui de 1571, l'invocation nouvelle d'une « promesse » vient quant à elle désigner l'ouvrage entier comme la résolution cérémonielle, la publication et le rappel d'un serment. La mise en lumière, à cet égard, reçoit la même valeur performative qu'une profération solennelle, en même temps qu'elle permet de prêter une forme fixe et pérenne au serment en question. Notons enfin que l'ordre des substantifs dans le titre est significatif à sa manière. Lors même que le *dessein* préexistait à la *promesse* (dans la succession des publications), c'est bien celle-ci qui est placée en tête du titre de 1571 : quoi qu'il en soit de la genèse effective du projet, tout se passe avec cette sorte d'hystéronprotéron³⁹⁷ comme si la promesse présidait au baptême de l'œuvre à venir, dont le dessein viendrait seulement en second lieu qualifier le contenu.

Comment expliquer pareille mue du *Sommaire desseing* en *Promesse et desseing* ? En réalité, les pages de titre des deux ouvrages y suffisent : là, Du Haillan se présente comme « Secrétaire de Monseigneur le Duc d'Anjou », tandis qu'ici, en plus d'être au service du « frere de sa Majesté », l'auteur est aussi celui « ayant charge & commandement d'icelle, d'escire ladicté Histoire ». Entre les deux publications, commande a donc été donnée – ou plutôt obtenue – de la part du roi, en sorte qu'il n'est désormais plus rien de conditionnel dans la promesse formulée par l'historien. Publiant l'élection de Du Haillan par le roi, la *Promesse* redouble et confirme celle-ci par un engagement formel à l'égard de l'œuvre à venir.

Il convient de souligner que les deux premiers prospectus de 1570 sont loin d'être les seules démarches entreprises par Du Haillan en vue de la commande officielle de son *Histoire de France*, rendue publique par l'opuscule de 1571. Il en va là, au contraire, d'un ensemble de conduites dont les projets mis en lumière ne sont que la partie saillante et proprement publique. La *Promesse* nous l'apprend elle-même, qui revient sur la genèse du projet historiographique et sur les conditions d'obtention du soutien royal. Sans attendre la commande à laquelle il conditionnait pourtant la réalisation de son entreprise, Du Haillan dit s'être mis au travail dès l'hiver 1570,

³⁹⁷ Cette figure consiste en l'inversion de l'ordre logique ou chronologique au sein de la phrase. Ainsi prototypiquement dans la réplique de Méphistophélès à Marthe dans le *Faust* de Goethe : « votre mari est mort, et il vous salue ».

« pour le contentement de [s]on esprit et pour assouvir en partie ce [s]ien désir³⁹⁸ ». Ayant bientôt mené à bien « la premiere partie qui est de la premiere race et lignée des Roys, depuis Pharamond, premier roy des Francs, François ou François, jusques à Pepin », l'historien fait alors circuler son travail manuscrit auprès de « [s]es seigneurs et amys³⁹⁹ ». L'ouvrage de 1571 répertorie ces derniers, qui furent autant de témoins de l'œuvre commencée et d'intermédiaires auprès du roi, appuyés par le duc d'Anjou lui-même :

Il advient, Sire, que sans que j'y pensasse, lors que Vostre Majesté estoit à Lyhons⁴⁰⁰, les dits seigneurs de Mascon et de Pougny firent premierement entendre à la Royne vostre mere, puis à vous, que j'avois mis la main au commencement de la dicte histoire, estans en langage soustenuz du tesmoignage plus qu'honorable et de la faveur de Monseigneur vostre frere, qui me faisant cest honneur de m'estimer parla si honorablement et favorablement de moy, que cela donna quelque envye à Vos Majestez de me commander de poursuyvre mon labeur. Et depuis estant encores mieux que devant Vos Majestez adverties de mon travail par monsieur de Villequier, qui, comme j'ai dict, en avoit par cy devant veu une bonne partie, pleust à Vos dictes Majestez me commander de continuer et pour cest effect me faire du bien⁴⁰¹.

Pour invraisemblable que fût la chose dans son cas, le souhait formulé par La Croix du Maine en 1583 de publier le catalogue des illustres « tesmoins oculaires⁴⁰² » de son œuvre manuscrite n'était donc pas sans précédent : c'est bien à un recensement comparable que s'emploie Du Haillan dans ce passage (et dans les lignes qui le précèdent⁴⁰³). Comme on le voit, la commande royale sanctionne ici un capital relationnel mis à profit par la diffusion – en partie confidentielle, en partie publique – de divers états de l'œuvre à venir : annonce dédicatoire, projets autonomes, échantillons manuscrits, toutes formes et toutes démarches rappelées et (re)publiées par le texte de la *Promesse*, afin de mieux garantir, auprès du roi comme des lecteurs, le sérieux et l'aboutissement prochain de l'entreprise.

Alors que paraît cinq ans plus tard son *Histoire de France*, Du Haillan ne manque pas, dans les liminaires de l'ouvrage, de rappeler la promesse dont il s'acquitte, non sans mettre

³⁹⁸ *Promesse et desseing de l'Histoire de France*, *op. cit.*, je cite ce texte dans son édition par Paul Bonnefon, dans « L'historien Du Haillan », art. cit., p. 458.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 459.

⁴⁰⁰ Comme le précise Bonnefon, il s'agit de Lyhons-la-Forêt dans l'Eure, où la cour séjournait en juin 1571.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 460.

⁴⁰² La Croix du Maine, *Desseins, ou projets [...]*, *op. cit.*, repris dans *La Bibliothèque du sieur La Croix du Maine*, *op. cit.*, p. 521.

⁴⁰³ Outre le duc d'Anjou, Du Haillan ne mentionne pas moins de cinq noms de grands et lettrés ayant lu et approuvé son travail, auxquels s'ajoute même celui d'un témoin *virtuel*, mort avant d'avoir pu se porter garant de l'œuvre à venir : « feu monsieur de Carnavalet, seigneur orné de toutes les actions et exercices de vertu que la nature et l'industrie humaine peult donner à un homme et duquel la bonne et vertueuse vie peult servir de miroir à ceux qui sont pres des Roys. Il vouloit voir mon œuvre, mais sur le poinct qu'il estoit en ceste deliberation, il mourut. » *Promesse et desseing de l'Histoire de France*, *op. cit.*, éd. Paul Bonnefon dans « L'historien Du Haillan », art. cit., p. 459-460.

diversement en valeur sollicitations et engagements passés. De la même façon que la *Promesse* de 1571 se faisait discrète sur les sollicitations publiques de 1570 et présentait la commande de Charles IX comme le fruit d'interventions spontanées en faveur de l'auteur, réalisées comme « sans qu[il] y pens[ât] », de même la dédicace de 1576 à Henri III tend-elle à mettre en sourdine les offres de services du passé, portant l'accent sur l'initiative royale et le contact direct des grands avec l'œuvre en chantier :

Il y a maintenant cinq ans qu'après que le feu Roy vostre frere, vous (Sire,) & la Royne vostre mere eustes veu mon œuvre de l'Estat & succez des affaires de France imprimé, & les deux premiers livres de l'Histoire de France non imprimez, ains seulement escrits à la main, il pleut audit feu Roy, à la priere que vous, & la Royne vostre mere luy en fistes me commander, & vous aussi (Sire) me le commandastes, d'escrire en langage François l'Histoire des Roys de France vos predecesseurs [...] ⁴⁰⁴.

Mais alors que l'épître au roi demeure silencieuse sur les prospectus autonomes de 1570 et 1571, dont elle reprend par ailleurs des passages substantiels, tel n'est pas le cas dans la pièce suivante adressée aux lecteurs, qui s'ouvre sur ces mots :

Je m'acquitte, Lecteurs, envers vous de la promesse que je vous fis il y a quatre ou cinq ans de vous faire quelque jour voir l'Histoire de France, & desire qu'elle vous soit aussi agreable que je vous puis asseurer avoir pris beaucoup de peine & de travail au bastiment d'icelle ⁴⁰⁵.

Ainsi la *Promesse* « au roy » de 1571 apparaît-elle, dans la principale mention qu'il est fait d'elle en 1576, comme une promesse faite *aux lecteurs*. Gardons-nous de surinterpréter cet écart ou cette redirection de l'adresse : rien ne porte à relever ici de contradiction véritable d'un texte à l'autre, tant il est vrai que le lecteur est toujours impliqué dans la destination de ces dédicaces mécéniques, dont il est à la fois le témoin et le destinataire second. Reste que ces différences de présentation entre la *Promesse* de l'œuvre et l'œuvre promise, répercutées au sein de cette dernière entre les épîtres au roi et aux lecteurs, permettent peut-être de mieux cerner les valeurs successives accordées à la publication du projet. S'il ne fait pas de doute que les prospectus de 1570 et 1571 sont avant tout les véhicules d'une candidature auprès du pouvoir, ils n'en sont pas moins adressés dans le même temps à la « curiosité historique » des lecteurs à l'endroit desquels, aussi, l'auteur s'engage. Rétrospectivement, au moment où la fonction espérée est obtenue et l'œuvre accomplie, la destination lectorale de la *Promesse* passe d'autant plus facilement au premier plan que l'épître au roi, pour célébrer la dynamique vertueuse du don et de la reconnaissance, tend désormais à valoriser la proximité intellectuelle et les échanges de vive-voix avec les grands.

⁴⁰⁴ Bernard de Girard Du Haillan, *L'Histoire de France*, Paris, Pierre L'Huillier, 1576, f. * iiiii, v^o.

⁴⁰⁵ *Ibid.* f. * viiii.

Il n'empêche, la « Préface aux lecteurs » dit peut-être mieux que la dédicace au roi la continuité du projet historiographique de Du Haillan. Cette continuité n'allait pas de soi : là où Ronsard s'était tenu libéré de sa promesse lors du décès de Charles IX, abandonnant alors son grand œuvre épique dont seuls les quatre premiers livres avaient vu le jour, Du Haillan renouvelle le serment adressé à ce même roi auprès de son successeur. Ceci d'autant plus facilement, certes, que la fonction d'historiographe prête une forme d'inertie à la commande et qu'Henri III avait été le premier vers lequel l'historien s'était tourné pour présenter son projet en 1570, alors qu'il était déjà employé à son service. Il demeure, à lire ces liminaires de 1576, que le *corps des lecteurs* paraît offrir une représentation du public sans doute moins distinctive, mais néanmoins plus pérenne que le *corps du roi*, quelle que soit la continuité symbolique de celui-ci par-delà la mort physique des souverains. Aux deux promesses adressées à Charles IX et Henri III, s'oppose (ou plutôt succède, dans l'ordre des liminaires) la promesse *unique* invoquée à l'ouverture de la préface aux lecteurs, le rappel du prospectus de 1571 permettant alors, mieux que les autres démarches rapportées par l'auteur (et complémentaires avec elles), de mettre *en perspective et en cohérence* la genèse de l'ouvrage, ainsi que le don au public que celle-ci, toute entière, représente.

En prêtant publicité aux grandes étapes de la genèse de son *Histoire*, de la commande demandée à la promesse tenue, Du Haillan livre un exemple opposé en tous points au mauvais souvenir laissé par Paschal, figure qui continuera de hanter, comme on l'a vu chez La Croix du Maine, les prospectus de la fin du siècle. La Popelinière en témoigne dans son propre *Dessein* de 1599, inscrivant sa démarche personnelle dans un mouvement d'émulation entre historiens qui, selon lui, animait déjà Du Haillan :

[Cette émulation] encouragea Bernard de Girard sieur du Haillan, d'envoyer au public sa promesse de l'Histoire des François, qu'il délibéroit mettre en lumière en peu de temps. Laquelle esclose depuis par un long travail, fut receüe d'autant plus favorablement, qu'elle fut la première dressee des recueils anciens en langue Française. Voire qu'il s'y fit encor plus remarquer, qu'outre ce qu'il monstra par effect, non seulement combien estoit grande l'injure que fit, à ce qu'aucuns disent, Paschal sous le Roy Henry second, à soy et à sa nation, de luy avoir promis un plus beau Narré, sur le dessein qu'il en avoit ja fait publier sans autre but ny effect, que pour attraper deniers des Princes, et autres de son temps. Il fit cognoistre, que la promesse n'estoit si haute qu'elle ne se peust effectuer : non moins au grand profit de ceux qui en feront lecture qu'à l'honneur de l'entrepreneur, pourveu qu'il y apportast la suffisance requise à tel ouvrage⁴⁰⁶.

Par sa promesse tenue, Du Haillan contribue aux yeux de l'auteur à réparer « l'injure » causée par Paschal « à sa nation ». Ce faisant, il ne rehausse pas seulement la valeur de la pratique historiographique, mais aussi celle du dessein et de la promesse comme *genre*, celui-là même qu'investit La Popelinière dans son ouvrage. Alors que Paschal, d'après la rumeur ici reconduite,

⁴⁰⁶ Lancelot Voisin de la Popelinière, *L'Histoire des Histoires*, *op. cit.*, t. II, p. 264.

avait fait mettre en lumière son projet dans le seul but d'« attraper deniers des Princes », Du Haillan aura prouvé que la publication d'une promesse peut au contraire, si elle est suivie d'*effet*, pourvoir l'œuvre d'un surcroît de valeur. Car démontrant la légitimité et l'utilité du crédit provisionnellement accordé par les grands, la promesse met à l'épreuve et met en scène *dans la durée* l'engagement de l'historien en faveur du public. Le projet s'offre alors comme le siège d'une posture de genèse placée sous le signe du zèle. Par l'initiative et l'engagement qu'il publie, il participe à l'expression et à la revendication d'un certain idéal de la relation mécénique liant le pouvoir aux gens de lettres.

Les prospectus de Louis Le Roy : entre proposition et déclin de commandes (1567-1570)

La Popelinière en fera lui-même l'expérience, il n'est pour autant pas dans le seul pouvoir de l'*entrepreneur* de parfaire son dessein. Mis en lumière ou non, encore faut-il que celui-ci donne lieu à la commande invoquée, qui apparaît souvent, dans les textes, comme une condition nécessaire de l'entreprise. Les prospectus historiographiques du XVI^e siècle enregistrent eux-mêmes cette possibilité d'un refus ou d'un désintérêt des princes à leur endroit, manifestant différentes formes de discordance entre initiative auctoriale et demande mécénique. Ainsi de Louis Le Roy, dont les projets historiographiques paraissent dans les mêmes années que ceux de Du Haillan. Alors connu pour ses traductions et commentaires de Platon et d'Aristote, ainsi que ses réflexions sur la politique et l'actualité des guerres civiles dès le début des années 1560⁴⁰⁷, l'auteur met en lumière en 1567 une *Consideration sur l'histoire françoise et l'universelle de ce temps*, petit livret in-octavo de vingt-sept feuillets. Comme en témoignent elles aussi les trois préfaces à Charles IX, au duc d'Anjou et à Monsieur d'Alençon qui viennent s'ajouter à la pièce éponyme (dédicaces portant sur des traductions ou œuvres tierces de la main de l'auteur), l'opuscule porte la marque des recherches de soutien mécénique alors menées par l'auteur. Ce dernier, de fait, a longtemps suivi la cour depuis les années 1550, et ne trouvera pas de situation stable avant sa nomination en 1572 comme Professeur royal de grec, à la mort de Denis Lambin⁴⁰⁸. Dedicacé à Catherine de Médicis, la *Consideration* s'ouvre sur ces mots, qui visent à renégocier une commande antérieure formulée par la reine :

Madame il y a desja assez long temps qu'il pleut à vostre maiesté me commander de revoir & continuer les Annales de France : & combien que je ne congoisse en moy suffisance pour

⁴⁰⁷ On trouve une bibliographie complète des œuvres de Le Roy dans Werner L. Gunersheimer, *The Life and Works of Louis Le Roy*, Genève, Droz, « Travaux d'humanisme et de Renaissance », 1966, p. 146-151.

⁴⁰⁸ Sur les sollicitations mécéniques de Le Roy dans ces années, et les périodes d'indigence qu'il a traversées, voir *ibid.*, p. 12-21.

accomplir tel commandement, ny autre moyen de vous faire digne service, fors une bonne volonté & reverence perpetuelle à vous pieça congneuë, qui m'augmente de jour en jour le desir de vous obeïr, mesmement en œuvre tant utile & honneste : toutefois la charge est si grande & si laborieuse, que quand ores j'aurois telle suffisance qu'avez estimé estre en moy, je n'y pourrois satisfaire de long temps. Car ce n'est petite entreprinse de vouloir redresser Annales tant mal digerees que sont celles de France, & rechercher diligemment les affaires passez en onze cens ans & plus, par ce grand Royaume en paix & en guerre [...]. Attendant donc meilleure commodité d'entreprendre l'œuvre entiere, suyvant vostre commandement, auquel je doy toute obeillance, ce pendant j'ay proposé recueillir les choses advenues depuis la paix de Cambresis & le decez du Roy Henry vostre tres-honoré & cher mary : qui sont certes autant admirables, que lon en veit & entendit jamais⁴⁰⁹.

Cela même dont Du Haillan obtiendra bientôt la commande officielle, cette production d'une histoire « dresse des recueils anciens en langue François » qu'il sera le premier selon La Popelinière à mener à bien, tel est précisément ce dont Louis Le Roy tend ici à se défaire. En dépit de son « desir d'] obeïr » qui « augmente de jour en jour », l'auteur ne sursoit pas seulement à cette laborieuse entreprise souhaitée par la reine. Au fil des pages, le lecteur comprend qu'il tâche plutôt d'échanger cette commande en faveur d'un autre projet, tourné vers l'époque contemporaine. Un tel projet trouve une forme d'introduction dans le recueil de « merveilles » et d'événements remarquables proposés par la *Consideration*. Qu'il en aille des malheurs survenant partout dans le monde, à commencer par ceux des guerres civiles françaises, ou des récents progrès réalisés dans l'ordre des lettres, du savoir et des techniques, Le Roy souligne à quel point la période actuelle ne se laisse pas rabattre sur l'histoire ancienne. Car si, d'un côté, les calamités du présent portent à penser que « [n]ous ne menons vie humaine, mais semble que nous soyons nez à celle fin que la posterité raconte de nous cas inopinez & estranges⁴¹⁰ », de l'autre, il paraît aussi bien que nous « [n]e trouverons point y avoir eu par le passé siecle où les entendemens et les arts liberaux & mechaniques soient parvenus à plus grande perfection que maintenant⁴¹¹ ». Inscrivant sa démarche dans ce même élan progressiste des connaissances, Le Roy ébauche les grandes lignes d'une histoire qui sache rendre compte de la dimension mêlée et contradictoire de son temps⁴¹². Vis-à-vis de cette histoire à venir, la brochure de 1567 tient à la fois de l'échantillon et du projet : si celle-ci, en effet, joue un rôle comparable au coup d'essai *De l'estat et succez des affaires*

⁴⁰⁹ Louis Le Roy, *Consideration sur l'histoire François & l'universelle de ce Temps, dont les merveilles sont succinctement recitées*, Paris, Federic Morel, 1567, ici cité dans l'édition de Lyon, Benoît Rigaud, 1568, p. 3-4.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 6.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 14.

⁴¹² Ne rentrant pas ici dans le détail des conceptions historiographiques de Le Roy, je renvoie aux analyses de Dubois, *La Conception de l'histoire en France au XVI^e siècle*, *op. cit.*, p. 79-83. Sur les textes politiques de la période, voir Bodo L. O. Richter, « The Thought of Louis le Roy According to His Early Pamphlets », *Studies in the Renaissance*, vol. 8, 1961, p. 173-196. Sur l'idée de progrès dans la pensée de l'auteur, voir, outre les analyses classiques du Dubois : Herbert Weisinger, « Louis Le Roy on Science and Progress (1575) », *Osiris*, vol. 11, 1954, p. 199-210 ; Marie Gaille-Nikodimov, « Un humaniste peut-il inventer ? L'idée d'un progrès de l'art politique chez Louis Le Roy », *Laboratoire italien*, 6/2006 : « L'épreuve de la nouveauté », p. 55-77.

de France de Du Haillan (échantillon de l'*Histoire à venir*), le livre envisagé devient l'objet principal de Le Roy dès le mitan du discours, dont la seconde moitié ressemble davantage, dès lors, au *Sommaire dessein* du futur historiographe :

Doncques considerant l'heur que Dieu à fait specialement à cest aage, si j'avois assez de scavoir, eloquence, loisir, & autres commoditez pour escrire, rien n'y a en quoy je memploiasse plus volontiers qu'a en représenter les singularitez par vraye histoire aux hommes presents & à venir⁴¹³.

À partir de ce décrochage énonciatif imposant la première personne et les modalités optative et volitive pour le reste du texte, c'est moins de l'époque actuelle que traite directement Le Roy que de l'ouvrage qu'il souhaite bientôt lui consacrer, en vue duquel il désire obtenir la commande et le soutien de la reine. La péroration y insiste encore :

Mais ayant toute ma vie suyvi les lettres & hanté longuement le monde, je pense qu'il ne sera du tout impertinent d'essayer en une entreprinse tant haute & difficile ma bonne volonté, en redigeant par escrit, si j'en ay la commodité, les adventures estranges de cest aage, autant merueilleux qu'il en fut jamais, comme il a esté remonstré auparavant. Protestant que ce que j'ay envie d'en faire n'est pour esperance d'aucun loyer (encore que mes longs travaux à la suite de Cour, & estudes continuels, paravanture le meritent) ains pour servir, autant qu'à moi sera possible, à la vacation à laquelle Dieu m'a voulu appeler : outre ce, pour avancer l'utilité publique, instruire le temps present & futur, & continuer la memoire humaine, ainsi qu'ont fait nos ancestres, chacun en son temps, selon leur capacité, & la cognoissance qu'ils ont peu avoir des affaires, par experience, veuë, ou le rapport d'autrui. A Paris au mois de Juin M. D. LXII⁴¹⁴.

À placer en regard le commencement et la conclusion de la *Consideration*, on mesure que ce n'est pas la difficulté de l'entreprise sollicitée par la reine qui porte Le Roy à en ajourner la réalisation, mais bien plutôt son empan chronologique et sa matière. À la commande d'une histoire de France supposant la reprise des chroniques médiévales, il s'agit, par le moyen de ce texte de négociation mécénique, de substituer un projet d'égale ampleur consacré aux « adventures estranges de cest aage ». Ce faisant, c'est au nom même de l'« utilité publique » que Le Roy s'efforce d'infléchir la volonté de la reine mère, afin d'ajuster celle-ci à sa propre initiative d'auteur, non sans prétendre toujours, à demi-mot, au « loyer » que ses travaux « paravanture [...] meritent ».

Si la *Consideration* prélude par bien des aspects à *De la vicissitude ou variété des choses*⁴¹⁵, œuvre maîtresse de l'humaniste qui paraît en 1575, le projet de 1567 ne verra pas le jour en tant que tel, rencontrant vraisemblablement le même sort auprès de Catherine de Médicis que le *Proeme* de

⁴¹³ Louis Le Roy, *Consideration sur l'histoire Française & l'universelle de ce Temps*, op. cit., p. 17.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 25-26.

⁴¹⁵ Louis le Roy, *De la vicissitude ou variété des choses en l'univers, et concurrence des armes et des lettres par les premières et plus illustres nations du monde, depuis le temps où à [sic] commencé la civilité, & memoire humaine jusques à present*, Paris, Pierre L'Huillier, 1575. Sur la continuité entre les deux ouvrages, voir Dubois, *La Conception de l'histoire en France au XVI^e siècle*, op. cit., p. 83 sq.

Grévin adressée à elle la même année. En 1570, l'humaniste revêt à nouveau le costume de l'entrepreneur en publiant deux projets à la suite d'une *Exhortation aux François pour vivre en concorde, et jouir du bien de la paix*⁴¹⁶ : le *Project ou dessein du royaume de France, pour en représenter en dix livres l'estat entier, sous le bon plaisir du Roy*, suivi de *Les Monarchiques [...], ou de la monarchie et des choses requises a son establissement et conservation avec la conference des Royaumes et Empires plus celebres du monde anciens et modernes*. Avec ces deux desseins, qui occupent cinquante-huit des cent vingt-huit feuillets que compte ce livre in-octavo, Le Roy place à nouveau son œuvre à venir face à une alternative entre deux livres possibles – alternative où se confrontent et se dialectisent publiquement le vouloir des princes et celui de l'auteur. Mais là où la *Consideration* reléguait d'elle-même la commande de la reine dans un monde contrefactuel, pour lui substituer l'histoire de la période actuelle voulue par l'auteur, Le Roy présente désormais un premier projet d'ores et déjà refusé ou ajourné par le pouvoir royal, suivi du sommaire d'une *autre* œuvre, susceptible d'obtenir – ou de se passer de – l'assentiment des princes. Ainsi se présente en effet l'épître « Aux lecteurs » qui introduit (seule) le *Project ou dessein du royaume de France* :

Ayant choisi l'art politique pour y employer principalement mon industrie, & traduit de Grec en François les Politiques de Platon & Aristote : à fin de les mettre en plus grand' evidence, & accomoder à l'usage present, je m'estois mis à leur exemple à observer les Polices du jourd'huy, mesmement les Monarchies, par lesquelles est maintenant gouvernee la plus part du monde, & signamment nostre France : dont j'avois dressé un dessein & préparé memoires necessaires pour représenter comme je pourrois l'estat entier du Royaume, sous le bon plaisir du roy : mais en parlant avec les plus grands, ils n'ont trouvé bon de communiquer tant aux estrangers noz affaires. Parquoy m'en suis deporté, comme d'entreprise à laquelle je n'oserois toucher sans l'expres commandement de sa Maiesté, & au lieu de cela j'ay prins la generalité des Monarchies, y comprenant tout ce qui me sembloit necessaire à l'establissement d'un Royaume ou Empire accomply, dont j'ay bien voulu publier le projet divisé en plusieurs Livres : en reservant à mon opportunité l'execution, ce pendant qu'entendray l'opinion de chacun, & seray adverty des autres choses auxquelles je n'ay encore pensé⁴¹⁷.

En lieu et place de la commande ajournée ou renoncée par l'auteur dans sa *Consideration*, se trouve ici le projet d'une œuvre dont la commande a été déclinée par le pouvoir. De même qu'Étienne Dolet, dans la dédicace à Budé des *Commentaires sur la langue latine* de 1538⁴¹⁸, se disait prêt à se tourner vers d'autres projets dans le cas où le roi refuserait de lui passer commande d'une *Histoire de son temps*, de même Le Roy se déporte-t-il d'un projet à l'autre au moment où son dessein consacré au Royaume de France rencontre la désapprobation des « plus grands ». Plus encore que celui de Dolet, ce geste de soumission ne va pas sans une part de défi. Car publiant de

⁴¹⁶ Louis le Roy, *Exhortation aux françois pour vivre en concorde, et jouir du bien de la paix. Project ou dessein du royaume de France, pour en représenter en dix livres l'estat entier, sous le bon plaisir du Roy. Les Monarchiques de Loys Le Roy ou de la monarchie et des choses requises a son establissement et conservation avec la conference des Royaumes et Empires plus celebres du monde anciens et modernes*, Paris, Morel, 1570, je cite ici l'autre édition parisienne de la même année due à Jacques du Puis.

⁴¹⁷ *Ibid.*, f. 71.

⁴¹⁸ Voir sur ce point le ch. II, 1, « Promesses conditionnelles (1) ».

la sorte son obéissance devant la raison d'État, Le Roy publie aussi cette censure anticipée et son motif, en même temps qu'il donne à lire le plan de l'œuvre mise en suspens. J'y reviendrai plus loin⁴¹⁹. En dépit de son inadvenue programmée, cette œuvre contrefactuelle reçoit ainsi une forme élémentaire d'existence, sous l'aspect d'un sommaire des dix livres envisagés, dont le contenu est détaillé par une liste de syntagmes nominaux.



PROIECT OV DESSEIN
DV ROYAVME DE FRANCE,
pour en représenter en dix livres
l'estat entier, sous le bon
plaisir du Roy, ainsi
que s'en suit.

LIVRE PREMIER.

Description de toute la Frâce
anciennemēt appelée Gaule
par sa longueur & largeur, &
correspondance du Ciel, suivis
les anciens Cosmographes.
Ancienne & moderne diuision du pais,
Prouinces, Monts, Forests & Riuieres,
Mer, la touchant par deux costez.
Assiere, beauté, commodité, fertilité,
temperie, & autres singularitez.
Antiquité, noblesse, valeur, naturel,
industrie, facilité, & humanité des habi-
tans, auant & apres qu'ils ont yescu en
Royaume.

**LES
MONARCHIQUES
DE LOYS LE ROY,
OV DE
LA MONARCHIE**

ET DES CHOSES RE-
quises à son establisement & conser-
uation, avec la conference des Royau-
mes & Empires plus celebres du mode
anciens & modernes, en leurs cōmen-
cemens, progres, accroissemens, esten-
dus, reuenus, forces par mer & par ter-
re, diuersitez de guerroyer, Trains &
Cours de Princes, Cōseils souverains,
Polices, Iudicatures, Loix, Magistrats,
durees, decadences, & ruines.

A Treshault & excellent Prince Henry Duc d'Anjou,
de Bourbonnois, & Auuergne : Comte de Forests &
de Monfort : frere du Roy treschrestien Charles IX.
& Lieutenant general, representant sa personne en
tous les pais de son obéissance.



**SOMMAIRE DES
MATIERES TRAITTEES
és Monarchiques de
Loys le Roy.**

LIVRE PREMIER.



RIGINE, Antiquité &
excellence de la Mo-
narchie.

Que la Monarchie pour
le preseruer de tyrā-
nie, ne doit estre par
soy seulement & sim-
plement establie, ains conuient qu'el-
le soit moderee des deux autres espe-
ces de Police.

Parties requises à l'establisement de la
Monarchie.
Differences qui se trouuent de la Monar-
chie.

L iij

Après avoir présenté aux lecteurs le *Project ou Dessein* d'une œuvre laissée en plan par le vouloir des grands, Le Roy introduit dès l'épître citée ci-dessus l'ersatz des *Monarchiques*, dont la généralité du propos ne risque plus d'exposer à l'étranger les secrets de l'État. Si le projet sur le royaume de France semble mis en lumière faute de pouvoir être mené à bien, dans un souci pour ainsi dire testimonial, c'est au contraire pour en parfaire l'exécution que l'humaniste soumet à la presse le plan de ses *Monarchiques*, espérant, ce faisant, obtenir l'aide des *suffisants lecteurs*. Une telle différence de statut et de fonction entre les deux textes s'observe dans le détail de leurs titres et de leurs liminaires. Les pages reproduites ci-dessus en témoignent, il s'agit bien, dans un cas comme dans l'autre, de plans relevant du même régime d'exposition scénarique. Louis Le Roy, pourtant, donne des titres différents à ces textes, nommant le premier « Project ou dessein » et attribuant le nom de « sommaire » au second. La mention de ce dernier titre tend à actualiser l'œuvre en question de façon beaucoup sensible que ne le fait le premier doublet synonymique. Alors en effet que ce doublet emporte une signification essentiellement prospective et provisionnelle, le *sommaire* peut aussi bien qualifier, sous l'Ancien Régime, des tables ou résumés prospectifs et rétrospectifs. Ainsi par exemple *De la vicissitude ou variété des choses* de 1575, qui s'ouvrira sur un « Sommaire de l'œuvre », dont la forme est tout à fait similaire aux deux plans de 1570. De « sommaire », en outre, il n'est pas même fait mention sur la couverture de l'*Exhortation*,

⁴¹⁹ Voir ch. II, 4, « Politiques de la méthode ».

non plus que dans la première page de titre intérieure, lesquelles annoncent simplement *Les Monarchiques*, sans modalisation prospective ou même résomptive, comme s'il s'agissait d'une œuvre achevée. Une même ambivalence s'observe dans la suite des deux dédicaces placées devant le plan du livre à venir. Si un avis aux lecteurs est là, en effet, pour rappeler le texte à son statut de « dessein » et renouveler la demande d'avis et de documentation à la république des lettres (déjà formulée plus haut au seuil du *Project*), suit une épître dédicatoire au duc d'Anjou, dont l'énonciation suppose *accomplies* la genèse et le don de l'œuvre pourtant à venir :

[...] je vous ay adressé apres les Politiques d'Aristote traduites en François, & eclarcies de Commentaires, un traité à part de la Monarchie, & des choses requises à son établissement & conservation : dont Aristote et Platon ont peu escrit, s'arrestans plus aux republicques, par lesquelles la Grece estoit alors gouvernee. Esperant qu'il vous sera agreable pour les matieres d'estat et de gouvernement qu'il contient dignes d'estre considerees, principalement par les Princes⁴²⁰.

À l'exception notable de l'avis au lecteur, les titres, liminaires et le sommaire des *Monarchiques* sont ainsi présentés d'emblée sous la forme qu'ils pourraient adopter dans le livre à venir, si celui-ci était un jour achevé et mis en lumière. Par là, le dessein réalise une curieuse anticipation du livre promis sous la forme ramassée de son futur appareil péritextuel, lequel tend ici à se substituer au texte absent, tout en valant à son égard comme une forme d'épitexte *prénatal* – pour reprendre le mot de Genette rencontré au premier chapitre. S'il est vrai, comme dit encore le poéticien, que le péritexte a pour fonction de « rendre présent » le livre, d'« assurer sa présence au monde, sa “réception” et sa consommation »⁴²¹, on voit que Le Roy produit ici une espèce de coup de force consistant à réduire l'ouvrage à l'expression de ses seuils, assurant la *présence au monde*, la *réception* et la *consommation* d'une œuvre seulement potentielle, évidée ou plutôt en attente de sa substance textuelle. Étrangement, les formes génétiques préliminaires, pré-rédactionnelles, de la *mise en texte* trouvent à s'identifier ici aux formes ultimes de la *mise en livre* (titres, table des matières, sommaire, dédicaces⁴²²). Comme le montre l'extrait cité ci-dessus, cette présentation anachronique de l'œuvre prend notamment sens dans le cadre des sollicitations mécéniques entreprises par l'auteur. Au lieu d'investir ce registre de la promesse conditionnelle qu'il avait en vain pratiqué dans sa *Consideration* de 1567, Le Roy simule ici le don à venir, il publie le *geste* du don avant que son objet même n'ait vu le jour. Consistant à demander par avance le retour d'un bienfait promis, la logique du don à l'œuvre dans les prospectus d'Ancien Régime s'en trouve alors dissimulée et exacerbée tout à la fois.

⁴²⁰ Louis le Roy, *Exhortation aux françois*, *op. cit.*, f. 79 v^o-80.

⁴²¹ Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 7.

⁴²² Entre les deux épîtres et le sommaire de ses *Monarchiques*, Le Roy intercale en effet un répertoire des « Estats, royaumes & Empires, mentionnez en l'œuvre » qui relève de la même logique anticipatrice. Louis le Roy, *Exhortation aux françois*, *op. cit.*, f. 82 r^o-v^o.

Comme ceux de la *Consideration* et du *Royaume de France*, le projet des *Monarchiques* restera lettre morte, mais Le Roy n'en continuera pas moins de recourir à la forme du dessein. À en croire l'auteur en effet, la publication de *De la vicissitude et variété des choses* a elle-même été secondée par la soumission préalable d'un projet du livre auprès d'Henri III :

Le plaisir que vous printes il y a environ trois ans, à en veoir le premier projet & dessein qui vous fut présenté par le Sieur de Cheverny, alors vostre chancelier & maintenant l'un de vos plus fideles & affectionnez serviteurs & Conseillers, m'a encouragé à poursuivre le reste. Tellement que n'ayant veu encore de l'œuvre que les premieres lignes comme d'un pourtraict de paincture, je le vous presente aujourd'huy accompli de ses principales couleurs, & dedie comme au premier Roy de ce siecle⁴²³.

Ce « premier projet & dessein » correspondait-il alors au « Sommaire de l'œuvre » figurant au péritexte de la *Vicissitude*, dont j'ai fait mention plus haut ? Fut-il seulement lu à voix haute ? offert sous une forme imprimée ? manuscrite ? Toujours est-il qu'ici comme chez Du Haillan, et comme avec Ronsard faisant lire le dessein de sa *Franciade* au roi par Lancelot de Carles, l'intervention d'un tiers capable de se porter garant du livre à venir auprès du pouvoir paraît avoir été décisive. La leçon à tirer de cette anecdote rapportée par Le Roy est double, car s'il apparaît que la présentation du projet à la cour et la mobilisation d'un capital relationnel peuvent suffire à obtenir la faveur royale, la publication imprimée du dessein, son exposition au public en sont alors d'autant plus significatives *en tant que telles* qu'elles ne constituent pas toujours une condition nécessaire ou suffisante au succès de la sollicitation mécénique⁴²⁴. En plus d'autres facteurs que j'ai déjà mentionnés, et dont je vais bientôt développer l'analyse, cette valeur irréductible liée à la publicité des prospectus vaut aussi du point de vue de la relation mécénique elle-même, ce dont le cas de La Popelinière, on va le voir, est particulièrement exemplaire.

Utopie d'un mécénat d'État : le Dessein de La Popelinière (1599)

Épais in-octavo de près de mille pages paru en 1599, *L'Histoire des histoires, avec l'Idée de l'Histoire accomplie*. Plus *Le Dessein de l'Histoire nouvelle des François* associe une recension critique des

⁴²³ *Id.*, *De la vicissitude ou variété des choses*, *op. cit.*, section liminaire non paginée.

⁴²⁴ Il est sans doute possible et utile, ici, de convoquer la situation sociale des auteurs, les soutiens et relais dont ils disposent ou non à la cour et parmi les milieux lettrés. De ce point de vue, la publication peut être un moyen de compenser un capital social et relationnel trop fragile pour permettre la bonne transmission et réception du projet jusqu'au mécène. À partir de 1572, Louis Le Roy jouit d'un statut de Professeur royal qui offre sans doute davantage de légitimité et de relais à ses prétentions, en faveur desquelles plaide aussi son importante œuvre publiée. On ne saurait pour autant s'en tenir là. Non seulement parce que l'accès à la publication suppose lui-même certaines ressources économiques, symboliques ou relationnelles, mais aussi parce que la mise en lumière du projet est le fait d'auteurs aux conditions et situations fort diverses, d'un auteur sans œuvre à la noblesse douteuse, La Croix du Maine, à Du Haillan, secrétaire du duc d'Anjou disposant d'importants soutiens à la cour.

histoires anciennes et contemporaines, une réflexion théorique sur la méthode du discours historiographique et les devoirs de l'historien, et la promesse d'une histoire de France dont il a lui-même le projet. Il n'est pas impossible qu'avec ce triptyque La Popelinière nourrisse des prétentions à cette charge d'historiographe de France dont il fait l'éloge et rappelle la liste des titulaires de Du Haillan à Jean de Serres, tout en remarquant innocemment que ce dernier « en laissa le titre vacant par la mort qui le saisit en 1598⁴²⁵ ». Reste que son propos s'accompagne d'une critique sévère des travers du mécénat, ce dont témoigne d'entrée de jeu l'épître au lecteur placée en tête de l'ouvrage :

[...] ne butant en tous mes desseins, qu'au bien general de l'estat, & par consequent au profit de la posterité : Je seray aisément dispensé, de ne m'obliger un seul des particuliers d'iceluy. Avec ce, que le voüant à tous, sans le dedier à un seul : j'ay pensé fuyr la disgrace d'aucuns, cherchant la faveur du general, de ceux du moins qui se pourront mieux accommoder de mes advis⁴²⁶.

Alors que dans son dessein des *Monarchiques* Louis Le Roy donnait à voir une dédicace pour ainsi dire *en trop*, adressée au duc d'Anjou avant même que l'œuvre dédiée soit accomplie, l'historien réformé, ici, procède au contraire à une opération de soustraction. En refusant de dédier son livre à « un seul des particuliers » du royaume, l'auteur inclut le roi lui-même parmi ces derniers, semblant contester, par là, sa fonction politique fondamentale de représentation et d'incarnation du public. Le roi ainsi réduit à sa personne *particulière*, le corps général et anonyme des lecteurs est alors la seule instance à invoquer pour qui se voue, comme l'auteur, au « bien general de l'estat⁴²⁷ » et revendique la libre divulgation de ses *advis*.

Ce rapport de l'historien à l'*État* se précise et se nuance dans la seconde partie du *Dessein*, dévolue au « particulier devoir qu'il nous faut apporter à mieux eslever le bastiment de l'histoire qu'il n'a encores esté⁴²⁸ », partie qui succède à un premier développement sur « la matiere et forme de la bien exprimer⁴²⁹ ». Un tel devoir, en réalité, n'engage pas l'historien sans obliger également ceux à qui son travail est destiné et profite : « Car outre ce que nous ne sommes obligez, que de franche volonté vers le public pour le bien de chacun [...] : de tres-mal conditioné cerveau seroit celuy, qui s'en voudroit accommoder, sans croire, qu'il ne feust du moins en

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 296.

⁴²⁶ Lancelot Voisin de La Popelinière, *L'Histoire des Histoires*, *op. cit.*, t. I, p. 7.

⁴²⁷ De façon moins polémique, Pasquier met lui aussi en scène, dans l'avant-propos de ses *Recherches de la France*, le refus de dédier son travail au roi, à un grand, ou à un ami, préférant l'adresser au seul lecteur, « sans flatterie », Étienne Pasquier, « Au lecteur », *Les Recherches de la France. Livre premier. Plus un pour parler du prince*, Paris, Vincent Sertenas, 1560, sign. À iii, r^o, cité par Adeline Desbois-Ientile, « Le parrésiasse contre le courtisan. Enjeux discursifs de l'écriture de l'histoire à la Renaissance », *Littératures classiques*, 2017/3, n^o 94, p. 95-104, ici p. 98.

⁴²⁸ *Dessein de l'Histoire nouvelle des François*, *op. cit.*, t. II, p. 288. Cette question est également au cœur de *L'Idée de l'histoire accomplie*, à laquelle je ferai à l'occasion référence dans ces pages.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 265.

quelque sorte redevable à l'Auteur de l'histoire⁴³⁰ ». Tout en maintenant la pratique lettrée dans l'ordre du don et de l'échange des bienfaits, La Popelinière en propose une interprétation qui tranche avec ce que l'on a observé jusqu'alors, y compris chez Du Haillan et Louis Le Roy. Revenant sur son parcours d'écrivain, l'historien se présente comme un modèle de désintéressement, ayant toujours été libre de tout engagement mécénique. « [J]e n'ai recherché d'aucun, bien, richesse, faveurs, estats, office ny benefice, de sa Majesté ny d'autre ame vivante » affirme-t-il ainsi, se défendant de vouloir s'y livrer maintenant dans « [s]es vieux ans⁴³¹ ». Dubois l'a souligné, cette protestation d'indépendance participe d'une conception selon laquelle « l'aristocratie serait par excellence la classe historique⁴³² ». Ceci non seulement parce que « le métier d'historien exige des qualités aristocratiques, au sens moral du terme⁴³³ », mais surtout parce que l'indépendance économique et l'élévation sociale constituent selon La Popelinière une condition de l'indépendance morale et intellectuelle de l'historien, une condition, sinon une garantie, de leur engagement au service de la vérité et de l'État, plutôt qu'envers tel parti, telle confession ou intérêt particulier⁴³⁴.

Tandis que l'éthos zélé en faveur du public était longtemps allé de pair avec une pratique non moins zélée de l'éloge du souverain (pensons, par exemple aux desseins de Boaistuau ou de Dolet examinés au début de ce chapitre), La Popelinière s'emploie à rendre ces deux choses antagonistes et incompatibles, tant s'impose chez lui l'idée selon laquelle la « pure netteté d'histoire [...] ne doit seulement fuir l'effect : ains aussi le seul soupçon et toutes aparances de mercenaires obligations⁴³⁵ ». Ainsi se félicite-t-il d'avoir

assez d'occasion de vivre content : sans [s]'esclaver comme d'autres à la porte des grands, coutumiers de cherement vendre plus que gratuitement voire considerement donner, ce dont ils se disent et montrent assez souvent par effect, estre trop vileinement importunez. Cessant donc ainsi, les vraies et naturelles causes de louer et blasmer autruy, en cesseront aisement, du moins en doivent cesser les effets⁴³⁶.

Comme plus tard Furetière dans son *Roman bourgeois*⁴³⁷, La Popelinière dénonce la corruption des rapports de don entre les auteurs et les grands, qu'il assimile à la fois à l'ordre de

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 288.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 289. La Popelinière est âgé de cinquante-huit ans au moment où paraît son *Histoire des histoires*.

⁴³² Claude-Gilbert Dubois, *La Conception de l'histoire en France au XVI^e siècle (1560-1610)*, *op. cit.*, p. 144. Sur cette question des déterminations sociales du métier d'historien chez La Popelinière, voir les p. 144-149.

⁴³³ *Ibid.*, p. 145.

⁴³⁴ Ce faisant, La Popelinière se démarque tout autant des historiens gagés au service des grands, que des historiens ecclésiastiques, œuvrant au service de factions. De ces derniers, il avait lui-même fait les frais, lorsque son *Histoire de France* s'était vue condamnée par le Synode de la Rochelle en 1581. Voir Dubois, *ibid.*, p. 146, et George Wylie Sypher, « La Popelinière's Histoire de France », *Journal of the History of ideas*, vol. 24, n° 1, 1963, p. 41-54.

⁴³⁵ Lancelot Voisin de La Popelinière, *Dessein de l'Histoire nouvelle des François*, *op. cit.*, t. II, p. 289.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 290.

⁴³⁷ Voir sur ce point le « prologue » de ce chapitre.

la vente et à celui de la domination sociale et politique. Pour s'inscrire dans le long sillage de la critique des écrivains courtisans dont on a vu plusieurs exemples au long de ce chapitre, une telle prise de distance à l'égard de la rhétorique démonstrative sanctionne une évolution de fond affectant la conception de l'histoire sous la Renaissance. Comme le note Dubois, à la fin du XV^e et au commencement du XVI^e siècle, malgré une « recherche tâtonnante d'authenticité »,

[...] les préoccupations d'ordre historique sont représentées en France par les productions d'écrivains qui sont à la fois chroniqueurs des faits du prince et de sa famille, et poètes à ses gages. L'objectif est de relater les exploits accomplis par les maîtres sur un mode qui tient par définition de la littérature « losangière » ou encomiastique, avec des métaphores et des exemples empruntés à la vie des héros mythologiques, époques, romanesques ou historiques, sans distinction très claire⁴³⁸.

Rompant progressivement avec cette logique épideictique, l'historiographie française de la Renaissance, selon le critique, « passe de l'art oratoire à un début de statut scientifique⁴³⁹ », à « une volonté de parler vrai, qui pose les fondements (encore embryonnaires) de l'histoire comme science de l'exactitude ⁴⁴⁰ ». J'aurai l'occasion de revenir bientôt sur ce changement épistémologique, notons simplement pour l'heure que les projets historiographiques observés jusqu'ici attestent peut-être moins un recul de l'épideictique qu'un déplacement de celui-ci « du destinataire de l'ouvrage à son contenu même⁴⁴¹ », suscitant une nouvelle figure d'historien *parrésiasite*, comme l'a montré Adeline Desbois-Ientile. En 1536 et 1538, Dolet justifiait son dessein d'une *Histoire de son temps* par la vocation encomiastique de l'histoire, propre à louer et éterniser les actions du roi pour les donner en exemple à la postérité. Si Du Haillan reprend cet

⁴³⁸ Claude-Gilbert Dubois, « Les lignes générales de l'historiographie au XVI^e siècle », art. cit., p. 17. Sur cette question, voir Cynthia Jane Brown, *The Shaping of History and Poetry in Late Medieval France. Propaganda and Artistic Expression in the Works of the Rhétoriciens*, Birmingham, Alabama, Summa publications, 1985 ; François Cornilliat, « Or ne mens ». *Couleurs de l'éloge et du blâme chez les Grands Rhétoriciens*, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque littéraire de la Renaissance », 1994.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 14. Même constat dans la récente étude d'Adeline Desbois-Ientile pour qui, dans le second XVI^e siècle, « [l]'historien chroniqueur, employé au service d'un prince, est remplacé par l'historien humaniste, le plus souvent philosophe ou juriste, engagé dans la vie de son temps, ayant développé des méthodes de rationalité critique et soucieux d'expliquer les causes des événements autant que d'embrasser l'ensemble du savoir », Adeline Desbois-Ientile, « Le parrésiasite contre le courtisan. Enjeux discursifs de l'écriture de l'histoire à la Renaissance », art. cit., p. 96.

⁴⁴¹ La critique poursuit : « L'éloge et le blâme deviennent, dans le discours, non plus la fin du récit historique, mais l'instrument permettant de rétablir la vérité du passé dans une indépendance marquée vis-à-vis de la *doxa* ou du pouvoir royal, et ce déplacement fait dans le même temps de l'historien une figure de parrésiasite ». Adeline Desbois-Ientile, « Le parrésiasite contre le courtisan. Enjeux discursifs de l'écriture de l'histoire à la Renaissance », art. cit., p. 98. Il semble néanmoins que cette modalité éthique d'autorisation du dire historique soit déjà mis en œuvre chez certains historiens aristocrates du premier XVI^e siècle, comme l'a récemment montré Lionel Piettre dans sa thèse de doctorat, à propos des frères Du Bellay et de Blaise de Montluc, voir Lionel Piettre, *Se mêler d'histoire*, thèse cit. Sur les rapports entre parrhésia et discours de l'histoire sous l'Ancien Régime, voir *Littératures classiques*, 2017/3, n° 94 : « Courage de la vérité et écritures de l'histoire (XVI^e siècle-XVIII^e siècle) » (dir. Karine Abiven et Arnaud Welfringer).

argument topique dans le dessein concluant la dédicace de *De l'estat et succez des affaires de France*, sa *Promesse* de 1571 met quant à elle en avant la nécessité d'accommoder la pratique de l'éloge à l'impératif de vérité qui doit être celui du discours de l'histoire :

M'estans, Sire, proposé au cours de mon histoire de poursuyvre entièrement la vérité qui est l'œil de l'histoire, de blasmer en la vie des Roys, de leurs ministres et de leurs peuples ce qui sera digne de blasme et de repréhension, et pareillement de louer et exalter en eux ce qui sera louable, voulant donner à la vertu le guerdon de la louange, au vice celui du vitupere et à la chose dont je parleray la recompense digne de son merite, je ne veux mentir ny flatter mes Roys, ma patrie ny ma nation pour faire mon histoire borgne, ny pour rendre mes escrits suspects et rejettez et ma reputation diffamée du nom d'un ignorant et mauvais historien et de menteur⁴⁴².

Un pas de plus est donc franchi avec La Popelinière, qui reconduit et radicalise cette position de Du Haillan : tandis que celui-ci affirme la légitimité d'un recours au blâme à l'égard des anciens rois de France dans le cadre d'un éloge conventionnel du souverain régnant⁴⁴³, La Popelinière refuse, on l'a vu dans son épître au lecteur, de sacrifier à pareil usage dédicatoire. Mais si les historiens dignes de ce nom doivent être en mesure de publier librement leur *avis* informé sur les actions qu'ils relatent, et se rendre par là utiles à l'État et aux particuliers⁴⁴⁴, encore faut-il émanciper ces écrivains de tout lien (ou soupçon) de vassalité à l'égard des grands, car c'est là, dans cette relation de dépendance et de service, que l'outrance épideictique et les gauchissements de la vérité qu'elle implique trouvent leur source.

Comment, dès lors, envisager une relation de don entre l'historien et le prince qui échappe à cette forme de service stipendié que dénonce La Popelinière ? L'historien y insiste, il ne souhaite en rien que soit mis fin aux gratifications et autres formes de soutien en faveur des historiens. S'il brocarde la servilité et la complaisance des courtisans,

[c]e n'est pour lier les mains à la liberalité d'aucun. Moins encor pour faire mourir la volonté à ceux que le mouvement de Nature, où [sic] le subject et quelque evidente occasion, pousse à la reconnaissance d'un œuvre de merite. Ce seroit oster le Soleil du monde, que d'estouffer si genereux desirs vers les actions vertueuses⁴⁴⁵.

Pour le dire dans les mots de Dubois, « [l']absence d'historiens véritables en France ne résulte pas du manque de faveur des princes, mais d'une mauvaise distribution des crédits⁴⁴⁶ ».

⁴⁴² Bernard de Girard Du Haillan, *Promesse et desseing de l'Histoire de France*, éd. Paul Bonnefon, « L'historien Du Haillan », art. cit., p. 462.

⁴⁴³ Notons qu'une telle légitimation du recours au blâme se recommande un peu plus loin de l'exemple de la *Françiad*, dont Du Haillan, lors de la lecture à laquelle il avait assisté cette même année, avait pu voir que le roi appréciait la liberté de ton et de jugement sur les règnes passés (*ibid.*, p. 465). Conduisant paradoxalement à défendre l'impératif de vérité du discours historiographique en s'appuyant sur un genre (et une œuvre) qui prend notoirement ses aises avec la rigueur des faits et n'hésite pas à puiser sa matière dans la fable, cet épisode est lui-même porté au crédit du roi, concourant de ce fait à son éloge.

⁴⁴⁴ Sur cette question du jugement ou de l'avis de l'historien, ses limites et ses conditions d'exercice, voir *L'Idée de l'histoire accomplie*, « Du jugement des choses narrees en l'histoire », *op. cit.*, t. II, p. 232 sq.

⁴⁴⁵ Lancelot Voisin de La Popelinière, *Dessein de l'Histoire nouvelle des François*, *op. cit.*, t. II, p. 290.

⁴⁴⁶ Claude-Gilbert Dubois, *La Conception de l'histoire en France au XVI^e siècle (1560-1610)*, *op. cit.*, p. 149.

Loin donc de dénoncer le principe même du mécénat, La Popelinière, au contraire, en énonce plutôt un idéal, où pointe, en filigrane, l'âge d'or d'Auguste et de Mécène⁴⁴⁷. En raison de la valeur supérieure et non marchande de l'activité lettrée, comptant parmi ces « plus nobles actions spirituelles, lesquelles ne se peuvent dignement paier⁴⁴⁸ », la reconnaissance à l'égard des écrivains relève à plein du domaine du don réciproque. Mais parce que c'est « un pas fort glissant, qu'une libérale magnificence vers l'Historien⁴⁴⁹ », cette dernière doit être moralisée et encadrée. Afin de préserver « l'obligation [...] réciproque, soit devant, soit après le don fait », il s'agit ainsi de contrôler « [l]a fin à laquelle tend le Prince qui s'eslargist, et l'intention sous laquelle l'Historien reçoit telle libéralité⁴⁵⁰ ». Quand bien même l'activité de l'historien est au-delà de toute valeur marchande, sa gratification n'en doit pas moins être restreinte et proportionnée au service rendu :

Ainsi doit estre discrete et bien considerée la libéralité des grands vers l'Historien. Non seulement pour ne l'enrichir et ne l'avancer s'il ne merite : Car ce seroit bien perdu qui seroit beaucoup mieux employé ailleurs : Mais aussi d'en corrompre l'historien suffisant, pour ne luy faire narrer que flatteries et mensonges de ses appointans : blâmes, injures, et faussetez de leurs ennemis, ou autrement le faire desvoyer de son devoir⁴⁵¹.

De telles exigences portent La Popelinière à plaider en faveur d'une reconnaissance et d'une prise en charge officielle de l'historien par l'État, lesquelles trouvent à ses yeux une expression idéale dans la charge d'historiographe de France dont il attribue la fondation à Henri III. Pour l'historien huguenot, la moralisation de la relation mécénique exige sa centralisation étatique et son institutionnalisation sous la forme de charges ou d'académies pérennes. Dans ces conditions, l'historien est reconnu et rémunéré en tant que membre et serviteur de l'État, se rendant utile au public par sa production livresque ou par ses activités de conseil auprès du roi. La charge d'historiographe, dès lors, offre un gage d'impartialité à laquelle les rois eux-mêmes ont intérêt : « Car comme ils representent tout l'Estat, aucun ne doit tant desirer que l'estat soit au vray exprimé par l'histoire⁴⁵² ». Cette subordination de l'histoire à un impératif d'objectivité et de vérité n'est pas le fait d'un désengagement de l'historien, se bornant à observer extérieurement le passage du temps et des règnes. Au contraire, il en va là d'un « engagement [qui] se situe au plus haut niveau : non point au service d'un ordre ou d'une faction, mais au service de l'État, dans un corps organisé qui le maintienne à l'abri des pressions individuelles ou partisans⁴⁵³. » Comme il le

⁴⁴⁷ Ainsi François I^{er} est-il qualifié par l'auteur de « vray Mecenas des lettrez », Lancelot Voisin de La Popelinière, *Dessein de l'Histoire nouvelle des François*, op. cit., t. II., p. 295.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 291.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 291.

⁴⁵⁰ *Ibid.*

⁴⁵¹ *Ibid.*

⁴⁵² *Ibid.*, p. 297.

⁴⁵³ Claude-Gilbert Dubois, *La Conception de l'histoire en France au XVI^e siècle (1560-1610)*, op. cit., p. 151-152. Le critique poursuit : « [...] à l'époque où écrit La Popelinière, cette revendication en faveur d'une

remarque lui-même, cette étatisation du mécénat est déjà en train de se développer au moment où La Popelinière publie son triptyque, et montera en puissance au cours du siècle suivant, pour le meilleur et pour le pire (j'y reviendrai bientôt).

Quoi qu'il en soit de l'avenir insoupçonné de ses propositions, s'éclaire ainsi, peut-être, le geste inaugural de l'historien dans son épître au lecteur par quoi j'ai commencé. En refusant de dédicacer son œuvre à une personne unique, fût-elle le roi lui-même, il ne s'agit pas tellement de nier la capacité de celui-ci à représenter l'État, quand bien même cette capacité est pour le moins inquiétée, contournée ou suspendue un moment. Il s'agit plutôt de se présenter au public d'une façon qui soit conforme à ce mécénat centralisé que La Popelinière appelle de ses vœux. À la relation de don interpersonnelle qui liait l'auteur à son mécène, médiatisait et accréditait son engagement public, tend ici à se substituer un rapport plus impersonnel, où le double corps du roi tend à s'effacer devant l'État, seule instance dont l'invocation est propre à garantir la dynamique vertueuse de l'échange. De là, il apparaît que la mise en lumière du projet joue chez La Popelinière un rôle essentiel : car si elle permet, à demi-mots, de suggérer une offre de service auprès d'Henri IV et de présenter les principes et grandes lignes du livre à venir, elle est aussi le moyen de publier un discours visant la relation mécénique dans sa généralité, énonçant les devoirs exigibles de – et dus à – l'historiographe. Le *Dessein d'une Histoire nouvelle des François*, dans cette perspective, est aussi le projet, ou l'utopie, d'un certain mode de production et de destination du discours de l'histoire, dont l'articulation au pouvoir est alors requalifiée et – potentiellement s'entend – réformée.

À l'issue de ce premier parcours dans les prospectus autonomes de Du Haillan, Le Roy, et La Popelinière, il convient de revenir sur les raisons et implications de leur propension à conditionner l'histoire nationale à la commande royale. Chez ces auteurs, comme déjà chez Dolet en 1536-1538, il semble en effet qu'une histoire de France ne saurait être menée à bien sans que l'auteur en ait reçu le mandat de la part des princes, mandat dont le titre d'historiographe du roi (et plus tard « de France ») devient la sanction privilégiée depuis la nomination de Paschal à ce poste en 1554. Facteur décisif du développement des prospectus sous l'Ancien Régime, ce phénomène tient, bien sûr, à la dimension nationale et politique de ces projets historiographiques, qui intéressent d'autant plus le pouvoir monarchique qu'ils le promeuvent et le mettent en récit. Pour autant, s'il est un régime de conditionnalité liant l'historiographie nationale à la commande

officialisation et socialisation de l'activité culturelle (par la création d'un corps d'intellectuels), sa nationalisation (par rattachement économique à l'État) fait figure d'avant-garde : après le règne des factions, du fanatisme partisan et de la petitesse, les intellectuels comme lui éprouvent le besoin d'élever leur pensée jusqu'au niveau le plus général de la société dans laquelle ils vivent : ils se veulent serviteurs de l'État et du pays, et non valets de cour ou greffiers gagés des actions d'un prince [...]. »

monarchique, celui-ci n'est pas tant le fait du prince qu'une revendication des historiens eux-mêmes, propre à la rhétorique de leurs offres de service.

Pourquoi un tel attrait des auteurs en faveur de l'histoire officielle ? Comme le note Chantal Grell en s'appuyant sur les travaux de Bernard Guenée sur l'époque médiévale, cette recherche auctoriale d'une caution du pouvoir est ancienne et devance l'initiative des rois eux-mêmes, tant il semble que ceux-ci « furent plus réticents à accepter l'idée d'une histoire "officielle" que les historiens et les lecteurs⁴⁵⁴ ». Aux yeux des chroniqueurs du Moyen-Âge, selon Guenée, « un texte semblait d'autant plus digne de foi qu'il était cautionné par une plus haute autorité [et] certains auteurs n'eurent de cesse qu'ils n'obtinsent pour leur œuvre l'approbation du pouvoir : appuyée sur lui, elle paraîtrait par là plus digne de foi, plus authentique⁴⁵⁵ ». Dans le même temps, on l'a vu, cet effet d'autorité et d'authenticité apporté par la commande royale va longtemps de pair avec une orientation « courtisane⁴⁵⁶ » du discours de l'histoire. Au fur et à mesure que l'histoire se découvre comme une discipline soucieuse d'exactitude référentielle, la rhétorique de l'éloge tend à se placer elle-même sous le contrôle des faits et de l'injonction au vrai, comme chez Du Haillan, et plus radicalement encore chez La Popelinière. Aux yeux de l'historien huguenot, si la caution du pouvoir contribue à garantir l'impartialité et l'autorité des historiens, cette garantie ne passe plus par l'échange épideictique et la reconnaissance réciproque entre le sujet historien et la personne du roi. Elle se prévaut désormais de la figure abstraite de l'État, au service duquel, plus qu'à celui de la personne du roi, l'historiographe se dévoue. Par sa radicalité, cette proposition donne à voir une figure particulièrement autonomisée de la figure de l'auteur, plus directement confronté au public : celui de ses lecteurs, comme celui de la communauté politique. J'insisterai plus tard sur une autre motivation qui justifie la recherche publique d'un soutien royal de la part de nos auteurs de projets, au-delà de la quête d'autorité symbolique dont je viens de parler. En effet, si le pouvoir royal apparaît aux historiographes en herbe comme une source d'autorité, c'est aussi qu'il est susceptible de permettre ou de favoriser l'accès aux *sources* tout court, à cette documentation positive sur quoi se fonde de plus en plus instamment la démarche des historiens.

⁴⁵⁴ Chantal Grell, « Les historiographes en France. XVI^e-XVIII^e siècle », art. cit., p. 127.

⁴⁵⁵ Bernard Guenée, *Histoire et conscience historique dans l'Occident médiéval*, Paris, Aubier-Montaigne, « Collection historique », 1980, p. 337-346, cité par Chantal Grell, « Les historiographes en France. XVI^e-XVIII^e siècle », art. cit., p. 127.

⁴⁵⁶ Pour reprendre la figure opposée par Adeline Desbois-Ientile à celle de l'historien parrhésiaste dont elle décrit la montée en puissance dans la seconde moitié du XVI^e siècle, voir « Le parrhésiaste contre le courtisan », art. cit.

Le dess(e)in, à l'interface entre théorie et pratique : histoire, rhétorique, architecture

On a commencé de le voir, les desseins historiographiques du XVI^e siècle participent et témoignent des grandes transformations du siècle affectant la théorie et la pratique de l'histoire, laquelle cherche son autonomie par rapport à la rhétorique et à la théologie, en tâchant de se constituer comme une discipline fondée en raison et en vérité⁴⁵⁷. Relative, partielle, cette autonomisation a partie liée avec les apports de la critique philologique et du réalisme historique italiens, qui portent l'accent « sur les modalités pratiques d'établissement de la vérité⁴⁵⁸ » et insistent sur la nécessité de dépasser la dimension anecdotique de l'histoire pour appréhender l'articulation, les causes, les lois et le sens global des chaînes d'événements. Devant beaucoup au milieu des juristes⁴⁵⁹, cette montée en rationalité de l'historiographie se développe tout particulièrement dans la seconde moitié du siècle en France, et s'épanouit dans la multiplication des *Artes historicae* et autres traités de méthode publiés dans ces années-là, dont plusieurs sont recueillis en volumes collectifs⁴⁶⁰. Comment situer, par rapport à ce mouvement inédit de théorisation dans le discours de l'histoire, les desseins d'historiens qui paraissent dans la même période ? Si les projets de Le Roy, Du Haillan et La Popelinière participent sans conteste de ce nouveau souci théorique, leur propos est néanmoins, et pour cause, concentré sur une œuvre particulière : ce livre, cette histoire qu'il s'agit d'écrire. Convertissant les prétentions générales des *artes* au profit de méthodes appliquées à la production d'œuvres singulières, ces prospectus dialoguent avec la théorie et la pratique du *dessin* des architectes, peintres et sculpteurs de la

⁴⁵⁷ Claude-Gilbert Dubois, « Les lignes générales de l'historiographie au XVI^e siècle », art. cit., p. 22.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 17. Dubois mentionne notamment la critique philologique de Lorenzo Valla et insiste, du côté de l'historiographie, sur *L'Histoire de Florence* (1416) de Leonardo Bruni et les œuvres de Guichardin et Machiavel. Voir aussi sur ce point George Huppert, *L'Idée de l'histoire*, *op. cit.*, p. 24-26.

⁴⁵⁹ Sur ce point, voir *ibid.*, p. 27-30. Tout en montrant la perpétuation de l'histoire ecclésiastique, qui soumet le récit à une interprétation théologique et à une rhétorique apologétique, et de l'histoire aristocratique concentrée sur les faits de guerre, Dubois montre que le phénomène nouveau affectant l'histoire au XVI^e tient à la « montée des préoccupations concernant la vie politique perçue comme un ensemble global. » Il en va là d'un phénomène d'autonomisation de l'histoire, qui doit particulièrement aux juristes : « À la base, il faut voir là un effort des juristes, pour mettre l'accent sur l'importance du droit dans l'histoire des sociétés : pour Bodin, pour Pasquier, pour de Thou, l'histoire est enregistrement des variations du droit. Mais c'est aussi un tremplin pour une réflexion plus approfondie qui dépasse le cadre juridique [...]. En définitive, s'il existe des horizons nouveaux dans la conception de l'histoire au XVI^e siècle, ils consistent, nous semble-t-il, dans l'appréhension du phénomène politique perçu dans ses rapports avec la force économique, la force militaire, et dans l'appareil des lois. Au milieu de tant de spécialisations de l'histoire, qui tendent toutes à illustrer un impératif de classe, la classe juridique – noblesse de robe et officiers juridiques – se situe à une place de choix pour tenter d'opérer une synthèse. » Claude-Gilbert Dubois, *La Conception de l'histoire en France au XVI^e siècle (1560-1610)*, *op. cit.*, p. 21-23. Sur la question du droit chez Bodin, voir Marie-Dominique Couzinet, « La méthode, du droit à l'histoire », dans *Histoire et méthode à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 81-138.

⁴⁶⁰ On en trouve un inventaire dans Claude-Gilbert Dubois, *La Conception de l'histoire en France au XVI^e siècle (1560-1610)*, *op. cit.*, p. 78 et p. 594-600.

Renaissance. Pétri d'ancienne rhétorique, cet art du dessin, dont on trouve l'expression emblématique chez Alberti et Vasari, valorise l'idée de l'ouvrage à venir formée dans l'esprit de l'artiste ou architecte, et sa première matérialisation à travers la production d'esquisses, de plans et de maquettes.

De la méthode au dessein (Bodin, La Popelinière)

Distingués au sein du corpus des traités de méthode historiographique par la visée d'une œuvre singulière qui les caractérise, les *desseins* paraissent exemplaires d'un nouveau rapport au savoir, d'une nouvelle articulation de la théorie et de la pratique dont plusieurs commentateurs ont observé la formation à la Renaissance. En s'appuyant sur les travaux de Pierre Hadot et d'Eugenio Garin, Marie-Dominique Couzinet a analysé la façon dont la Renaissance, dès l'humanisme italien des XIV^e et XV^e siècles, avait vu se déployer une façon d'appréhender la connaissance et la sagesse « *sub specie hominis*⁴⁶¹ ». L'idée de la « dignité » de l'homme, alors, ne réside plus tant dans la participation à un ordre supérieur et dans l'accès contemplatif à une vérité absolue, que dans l'action volontaire, transformatrice et créatrice des sujets. Comme le note Couzinet, c'est là « modifier les termes du rapport entre théorie et pratique », car la contemplation, ici, « se distingue moins de l'action comme transformation de soi (*praxis*), que comme production (*poiesis*) d'œuvres extérieures, en empruntant à Dieu l'image de l'artisan ou de l'artiste, et à l'artisan celle de l'information d'une matière⁴⁶² ». Alors que la philosophie antique avait promu une forme de recouvrement de la théorie et de la pratique sous l'espèce de la vie contemplative ou théorique du sage, la scholastique médiévale « opér[ait] une séparation radicale entre "la philosophie du Christ" comme mode de vie et la philosophie non chrétienne, vidée de son caractère pratique, réduite au rang d'outil théorique au service de la théologie et cantonnée à la pratique universitaire⁴⁶³ ». En dénonçant l'aristotélisme médiéval pour se retourner vers l'ancienne sagesse philosophique, les humanistes n'y reviennent donc pas tout à fait, substituant à l'idéal de la *praxis* contemplative celui d'une poïétique transformatrice et productrice d'artefacts. Aux yeux de Couzinet, ce déplacement du siège de la dignité de l'homme – de la contemplation vers l'action – s'accompagne d'une réorganisation de la hiérarchie entre les disciplines, qui ne s'échelonnent plus en fonction de « la dignité de l'objet contemplé », mais « se réordonnent autour de l'homme et surtout des hommes dans leurs rapports entre eux, en fonctions des fins

⁴⁶¹ Marie Dominique Couzinet, *Sub specie hominis*, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 8.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 9.

“civiles”, c’est-à-dire éthique et politiques⁴⁶⁴ ». S’il conduit à la valorisation de la médecine et du droit, ainsi que des disciplines tournées vers le discours (grammaire, rhétorique, dialectique), ce mouvement explique aussi la montée en puissance de l’historiographie, laquelle tient à la fois d’un art du discours et d’une science de l’action politique.

Les réflexions renaissantes autour de la notion de *méthode* sont caractéristiques de cette nouvelle configuration du rapport entre la théorie et la pratique que souligne Couzinet⁴⁶⁵. Terme d’origine grecque, proche de la notion d’art ou de technique (*tekne*) dans l’emploi qu’en font Platon et Aristote, la méthode (*methodos*) renvoie à l’idée de chemin (*odos*), que Cicéron préférera rendre par *ratio et via*. Passé en latin depuis Boèce, le mot *methodus* s’installe progressivement dans l’usage ; il est surtout employé, jusqu’au XVI^e siècle, dans le vocabulaire médical où, hérité de Gallien, il nomme le protocole à suivre dans l’établissement du diagnostic et de la thérapie. Au XVI^e siècle, la méthode demeure un parasynonyme d’*ars*, mais se trouve de plus en plus associée aux « idées de facilité, d’efficacité et d’utilité⁴⁶⁶ ». Surtout, sous l’impulsion décisive des travaux de Ramus, elle devient l’objet de réflexions qui en élargissent considérablement la portée. Opposant à la parcellisation aristotélicienne des sciences et des techniques le projet platonicien d’une dialectique unifiée, la méthode ramiste « devient la clef de voûte de la logique tout entière et l’instrument commun à toutes les connaissances⁴⁶⁷ ». Applicable aux sciences naturelles comme aux disciplines et aux arts relevant seulement du probable, une telle méthode procède « du général au particulier, du connu à l’inconnu, par un processus d’analyse⁴⁶⁸ » indissociablement heuristique et pédagogique. Pour le dire dans les termes français utilisés par Ramus dans sa *Dialectique* de 1555⁴⁶⁹, la méthode proprement dite couronne la seconde partie de la dialectique, le *jugement* (ou *disposition*), qui succède à l’*invention* et à sa topique. Intervenant après l’*énonciation* et le *sylogisme*, la méthode consiste en la mise en ordre de ces derniers et se substitue donc à ce que la rhétorique et la dialectique nommaient traditionnellement la *dispositio*.

Selon Couzinet, c’est d’une telle conception de la méthode empruntée à la dialectique ramiste que s’inspirera Jean Bodin dans sa *Methodus ad facilem historiarum cognitionem* (1566 et

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁶⁵ Sur la question de la méthode à la Renaissance, voir Marie-Dominique Couzinet, *Histoire et méthode à la Renaissance*, *op. cit.* ; Neal Ward Gilbert, *Renaissance Concepts of Method*, New York / London, Columbia University Press, 1960 ; Philippe Desan, *Naissance de la méthode. Machiavel, La Ramée, Bodin, Montaigne, Descartes*, Paris, Nizet, 1987.

⁴⁶⁶ Marie Dominique Couzinet, *Histoire et méthode à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 19. Pour un inventaire des ouvrages du XVI^e mentionnant le nom de méthode ou *methodus* dans leur titre, voir Neal Ward Gilbert, *Renaissance Concepts of Method*, *op. cit.*, p. 233-235.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 19-20.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁶⁹ Pierre de la Ramée, *Dialectique*, Paris, André Wechel, 1555.

1572⁴⁷⁰), ouvrage qui s'impose comme une référence incontournable chez les historiens français de la fin du siècle⁴⁷¹, emblématisant la production théorique que j'ai évoquée plus haut. Dans la monographie qu'elle consacre à l'historien, Couzinet affirme ainsi que « Bodin reprend à son compte cette “méthode” qui doit faire bénéficier toutes les disciplines, et en particulier les disciplines de l'action, de la rigueur et de l'organisation des sciences, et il l'applique à la “connaissance des histoires”⁴⁷² ». Comme y insiste la commentatrice, Bodin produit moins un art d'écrire qu'il n'offre à son lecteur une méthode critique de lecture et d'interprétation des histoires déjà écrites. À propos de ses devanciers auteurs d'*artes historicae*, il déclare :

[...] je comparerais leur conduite à celle de certains médecins qui, après avoir proposé au malade toute espèce de médicaments, discutent à nouveau sur le traitement convenable sans s'efforcer pour autant d'étudier la force et la nature de tous les remèdes dont ils ont usé et abusé, ou de les adapter à la maladie en question. Telle est pourtant l'attitude de ceux qui composent des livres sur les canons de l'histoire, alors que tous les livres sont pleins de références aux ouvrages anciens et que les bibliothèques regorgent d'historiens : ne feraient-ils pas mieux d'inviter à les lire et à les imiter, plutôt que de dissenter en forme sur les exordes, les développements, la valeur des mots et des phrases⁴⁷³ ?

Dans sa *Methodus*, Bodin ne se détourne pas seulement de ces questions d'*elocutio*, de mise en phrases, dont il regrette la prégnance dans les traités historiographiques. Il tend aussi à faire l'économie de l'*inventio*, de la découverte et de l'établissement positif des faits⁴⁷⁴. Devant la masse des données accumulées par les historiens du passé, il s'agit, en somme, « d'exposer la méthode

⁴⁷⁰ Jean Bodin, *Methodus ad facilem historiarum cognitionem*, Paris, Martin Juvé, 1566, éd. aug. 1572, repris dans *Œuvres philosophiques*, éd. et trad. lat. Pierre Mesnard, t. I, Paris, PUF, « Corpus général des philosophes français », 1951.

⁴⁷¹ Chez La Popelinière notamment. Voir Claude-Gilbert Dubois, *La Conception de l'histoire en France au XVI^e siècle (1560-1610)*, *op. cit.*, p. 77-78.

⁴⁷² Marie Dominique Couzinet, *Histoire et méthode à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁷³ Jean Bodin, *Methodus ad facilem historiarum cognitionem*, *op. cit.*, p. 280-281. « *Mibi tamen si iudicium ferre liceat, consimiliter facere videntur, ut medici nonnulli, qui omni genere medicamentorum aegrotanti proposito, rursus de medicina facienda disputant, nec earum quae tot ae tam multae proponuntur, vim aut naturam docere, morbisque praesentibus accommodare conantur : sic illi quoque de scribenda historia libros instituunt, cum pleni sint omnes omnium antiquitatum libri, plenae bibliothecae historicorum, quos utilius ad intuendum & ad imitandum proponere potuissent, quam de exordiis, narrationibus, verborumque ac sententiarum laminibus oratorie disputare* », *ibid.*, p. 114.

⁴⁷⁴ Marie Dominique Couzinet montre que c'est également le cas des *arts d'écrire*, plaçant la vérité dans « le respect des règles d'une certaine forme de récit ». Notons que l'idée que l'histoire n'a que peu besoin des secours de l'*inventio* et est avant tout une affaire de *dispositio* se trouve déjà chez Cicéron et Lucien. Ce dernier écrit ainsi : « [...] l'historien ne compose pas comme les rhéteurs ; il n'a qu'à dire les choses telles qu'elles sont, puisque ce sont des faits accomplis. Il ne faut que les ranger et les exprimer ; aussi n'a-t-il pas à chercher ce qu'il dira, mais comment il le dira. » Lucien de Samosate, *Comment il faut écrire l'histoire*, trad. gr. Émile Chambry, Alain Billault et Émeline Marquis, dans *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2015, § 51, p. 899. Nous verrons néanmoins que les prospectus de Du Haillan, Le Roy et La Popelinière sont sensibles à la question de l'*inventio*, et des conditions matérielles de la collecte des sources. Voir *Sub specie hominis. Études sur le savoir humain au XVI^e siècle*, *op. cit.*, p. 229-230. Enfin, dans son *Discours de la méthode* (1637) et ses *Méditations métaphysiques* (1641), c'est précisément ce donné ou déjà écrit que Descartes balaye par l'exercice du doute hyperbolique, ne se contentant plus d'une méthode critique comme celle que recommande Bodin.

requis pour les lire et les critiquer scientifiquement⁴⁷⁵ », ce qui suppose une activité de classement, de critique et de mémorisation pour laquelle Bodin déploie une méthode déductive inspirée de Ramus⁴⁷⁶. Notons toutefois que certains passages du traité de Bodin sont proches, par leur énonciation et leur propos, des prospectus historiographiques. Ainsi notamment du deuxième chapitre dédié à « l'ordre qu'il convient de suivre en l'histoire⁴⁷⁷ », où Bodin anticipe un long parcours à venir, commençant par un « tableau général de la suite des temps, simple et dépouillé », et poursuivant « peu à peu de l'universel au particulier en suivant l'ordre chronologique⁴⁷⁸ ». Ainsi encore du chapitre suivant où il annonce le plan des « trois livres [...] successifs de l'histoire humaine, naturelle et sacrée⁴⁷⁹ » selon une division posée au début du traité (où Bodin choisit de se concentrer sur le premier type). Ici comme là pourtant, le livre à venir, s'il en est un à l'horizon de l'œuvre en présence, ne consiste pas en une énième œuvre historique que l'auteur entendrait ajouter à cette bibliothèque des histoires recensée à la fin de son œuvre. Il en va davantage d'un recueil de « lieux communs ou rubriques de l'histoire⁴⁸⁰ » dont Bodin adresse à son lecteur l'architecture idéale, les principes de sélections et critères d'interprétation devant permettre d'en faire bon usage. De fait, l'histoire à laquelle Bodin s'emploie à former son lecteur est bien cette « maîtresse de vie⁴⁸¹ » dont la connaissance, aux fonctions essentiellement morales et politiques, intéresse avant tout l'action présente et à venir des contemporains. En tant qu'art de lire et de juger, devant permettre de s'orienter dans la somme des histoires pour en tirer le meilleur parti, la méthode bodienne est donc bien tournée vers ces « fins "civiles", c'est-à-dire éthique et politiques⁴⁸² » évoquées par Couzinet pour décrire la nouvelle articulation de la théorie et de la pratique sous la Renaissance. En revanche, la médiation livresque dont elle procède n'est pas l'œuvre à venir des historiens, mais le recueil de lieux communs, que tout *suffisant lecteur* doit être en mesure, moyennant une bonne méthode, de dresser pour son usage.

⁴⁷⁵ Jean Bodin, *Methodus ad facilem historiarum cognitionem*, op. cit., p. 282. « [...] *mibi proposui, ut in iis legendis, ac studiose dijudicandis ordinem & modum servarem* », *ibid.*, p. 115.

⁴⁷⁶ « [S]i l'on veut rendre féconde et facile la science de l'histoire, que l'on recoure donc à cette maîtresse incomparable dans l'exposition scientifique qui s'appelle l'analyse. C'est elle qui nous apprendra comment diviser le tout en parties et les parties elles-mêmes en éléments plus petits, en dégageant avec une admirable aisance la cohérence quasi concertée du tout et de ses parties », *ibid.*, p. 283. « *Ut igitur plena sit & facilis historiarum scientia, principio adhibeatur praestans illa docendarum artium magistra, quae dicitur analysis: quae universum in partes secare, & partis cujusque particulas rursus dividere, totiusque ac partium cohaerentiam quasi concentum inter ipsa mira facilitate docet* », *ibid.*, p. 116.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 283, « *De ordine historiarum cap. Secundum* », *ibid.*, p. 116.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 284. « *Primum igitur communem velut omnium temporum tabulam, nudam illam ac simplicem nobis ad intuendum proponamus [...]. Deinde ab universis paulatim ad singula delabemur, eo tamen ordine quo in tabulis chronicorum sunt comprehensa* », *ibid.*, p. 116-117.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 290. « *[T]ribus libris ad humanas, naturales, ac divinas historias* », *ibid.*, p. 121.

⁴⁸⁰ « *De locis historiarum recte instituendis cap. Tertium* », *ibid.*, p. 119.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 278, « *magistra vitae* », *ibid.*, p. 112.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 10.

Malgré l'insistance avec laquelle il se démarque des arts d'écrire l'histoire florissant autour de lui, Bodin n'en illustre pas moins cette nouvelle exigence théorique et rationnelle qui affecte l'historiographie française dans la seconde moitié du XVI^e siècle. C'est en tout cas l'avis de La Popelinière qui, dans son *Idée de l'histoire accomplie*, déplore que ce genre de réflexion théorique soit resté trop éloigné de la pratique historiographique. « Deux sortes de personnes ont travaillé à bien former l'Histoire, les uns par imagination, les autres par effect⁴⁸³ », affirme-t-il ainsi, voyant dans cette théorie un phénomène récent, tranchant avec l'usage des anciens – et des latins en particulier – qui, « assurez (ce semble) de leur suffisance » et « plus actuels que speculatifs », avaient préféré l'*effect* à l'*imagination*. Tel n'est donc plus le cas depuis le dernier tiers du siècle :

Nous avons ja cinq ou six gros tomes de divers Recueils d'Autheurs, qui se sont arreztez à nous figurer l'Idée d'une vraye histoire. Tant pour la bien dresser, que la lire, l'entendre et bien traicter. Et de ceux qui luy ont donné corps visible, nous n'en avons que trop de milliers. Si les nouveaux, se sont voulu faire voir plus subtils, au premier point que les anciens, de s'y estre tracé de si belles conceptions : sans doute, ils seront blasmez au second, de n'avoir sceu revestir leurs imaginations d'une belle pratique. Voire d'autant plus, que comme il est tresaisé, d'adouster aux inventions d'autrui : les anciens leur y ayans ja frayé la piste : ils se trouvoient tous guidez à la perfection de l'histoire. En laquelle les plus habiles d'eux neantmoins, se montrent encor vrais apprentifs de ces antiques maistres. De sorte que vieux et nouveaux, ne nous y ont tant profité : que si marians l'effect à l'imaginative : ils eussent revestu leurs beaux preceptes d'une plus judicieuse pratique, pour du moins approcher l'histoire de sa perfection. Apres laquelle nous faisans abbayer, ils ne nous ont gueres laissé d'autre profit de leur travail : que de nous faire cognoistre, combien le penser est differend de la parolle : le dire du faire : l'imagination et simple Theorique, diverse de l'effect et pratique des choses humaines. Pour la liberté que l'esprit a de se former ce qu'il veut, sur les objects qui se presentent. Et que les actions, tiennent des matieres corporelles : la pesanteur desquelles rend malaisez les effects qui en sortent⁴⁸⁴.

Pour La Popelinière, l'historiographie contemporaine se démarque donc de l'antique par ce nouveau corpus de réflexions théoriques dont Bodin, à ses yeux, constitue le meilleur représentant – malgré la critique qu'il livre par ailleurs de sa *Methodus*⁴⁸⁵. Il demeure que cette « imagination et simple Theorique » peine à traduire ses propositions dans les écrits des historiens pratiquants. La qualification dépréciative de « contemplatifs⁴⁸⁶ » que La Popelinière accole un peu plus loin aux auteurs d'*artes* en dit long : tourné vers la *poiésis* des recueils de lieux communs ou des *histoires* à venir, animé par le souci de la *praxis* morale et politique, mû par un impératif d'économie et d'utilité envers son lecteur, un théoricien de l'histoire comme Bodin a fort peu à voir, en vérité, avec la vie contemplative du philosophe péripatéticien. Selon La Popelinière, il en constituera néanmoins une espèce de double dégradé, aussi longtemps qu'il n'aura « revestu

⁴⁸³ Lancelot Voisin de La Popelinière, *Idée de l'histoire accomplie*, *op. cit.*, t. II, p. 19-20.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 20-21.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 27-29.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 27.

d'aucun corps, les desseins [de l'histoire] qu'il [...] a proposé par sa Methode⁴⁸⁷ ». Ici comme dans la citation précédente, on voit que La Popelinière tend à virtualiser, à dématérialiser le statut de ces ouvrages spéculatifs qu'il associe à la volatilité et à la liberté de l'esprit, par opposition à l'exercice de la narration historique, placée du côté de l'« action » et de ces « matieres corporelles » dont la « pesanteur » rend le développement « malais[é] ». Là où l'histoire narrée est une « parole » qui est aussi un « faire », sa théorie relève d'un « dire » qui, pour savant et pertinent qu'il soit, n'engage pas autre chose qu'un « penser » évanescant tant qu'il n'a pas été mis en œuvre.

Face à pareille division du travail historiographique, qui voit la théorie de l'époque jouir d'une sorte d'avance improductive sur la pratique, l'ouvrage en triptyque de La Popelinière se donne au contraire pour ambition de réapparier ces langages séparés. Malgré la longue œuvre historique qu'il a derrière lui, La Popelinière présente son livre de 1599 comme une publication préparatoire, orientée vers l'œuvre à venir : « j'ay voulu, premier que donner jour à mon Histoire, montrer par forme d'essay, qu'aucun de quelque temps & langue qu'il soit, n'a faict histoire telle qu'on doit & peut dresser⁴⁸⁸. » Ayant vocation à « anticip[er les] esprits », l'œuvre est elle-même organisée suivant un mouvement d'actualisation progressive, qui mène d'une recension critique des histoires et historiens de l'Antiquité à la fin de la Renaissance – *L'Histoire des histoires* – à la présentation d'une méthode générale – *L'Idée de l'histoire accomplie* –, avant d'en venir à l'ouvrage dont l'auteur a lui-même le projet, lequel est annoncé comme suit :

Et pour montrer qu'elle est nostre bonne volonté & puissance, petite qu'elle soit, de nous patronner les premiers, à ce que nous y avons tracé pour modèle à tous : nous mettrons *le Dessein de l'Histoire nouvelle des François* : & les moyens que nous y entendons tenir, outre ceux, desquels nos devanciers ont usé. Pour Avant-jeu de laquelle, suivra la Refutation de l'advis commun & tant rechanté, de la descente des Troyens, pour peupler en Italie, Venise, Scytie, Gaule, Germanie, & autres provinces, esquelles tant de peuples, se disent si faussement extraicts, de ces miserables vaincus Asiatiques⁴⁸⁹.

À défaut de pouvoir mettre son histoire en lumière sur le champ, La Popelinière fait donc du *Dessein* et de l'échantillon qui l'accompagne le gage de son engagement futur dans la pratique, ainsi qu'une première manifestation, toute provisionnelle, de la pertinence et de la praticabilité de son *modèle* général. « [B]onne volonté & puissance », ce couple dit bien l'enjeu du prospectus historiographique, dont la fonction est à la fois de déclarer une initiative et d'en attester les moyens, en exposant les principes directeurs et en préfigurant la forme de l'œuvre promise. Dans ces conditions, *l'idée* de l'histoire s'adresse certes « à tous », mais elle est aussi le modèle sur lequel se patronne le *Dessein* qui, par sa focalisation sur une production singulière, donne l'exemple de cette réconciliation, de cet abouchement de la théorie et de la pratique que l'auteur appelle de ses

⁴⁸⁷ *Ibid.*

⁴⁸⁸ *Id.*, *L'Histoire des histoires*, *op. cit.*, t. I, p. 17.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 18.

vœux. Réciproquement, le *Dessein* réalise aussi une poursuite de la théorie par d'autres moyens, ce dont La Popelinière s'ouvre en introduisant le plan de ce troisième volet de son œuvre :

J'ay deux bien differens buts au dessein de mon Histoire. L'un concerne la matiere et forme de la bien exprimer : l'autre est du devoir que j'y dois apporter de mon particulier. Or bien que l'un et l'autre soit amplement représenté par les discours precedens : il ne sera mal à propos toutesfois, d'adjouster icy quelque chose de surcroist, pour mieux faire cognoistre la charge du vray Historien. Tant pour y faire voir de combien tous nos devanciers s'en sont reculez : que pour nous obliger d'autant plus à y faire ce que nous aurons promis : que nous nous y serons tracé nous-mesmes les moyens necessaires à y parvenir⁴⁹⁰.

En traitant successivement la « matiere et forme » de l'histoire qu'il projette et la question de ses propres devoirs d'historien (accompagnée, on l'a vu plus haut, de celle des devoirs *envers* l'historien), La Popelinière répète l'organisation de *L'Idée* elle-même, dont il spécifie le propos et transpose les recommandations générales sous la forme d'un engagement en première personne. L'objectif, ainsi, est d'approfondir la critique historiographique et le portrait du « vray Historien » entrepris dans la seconde partie de l'ouvrage, tout en formulant une promesse dont l'auteur souligne ici la fonction performative et auto-incitatrice ou auto-injonctive.

Comme Bodin et Ramus, La Popelinière tient que « la Methode de bien entendre et dresser quelque chose, n'est qu'au jugement d'en sçavoir bien comprendre et disposer les parties : et que l'Histoire gist plus en la verité et bon ordre d'icelle, qu'en autre chose⁴⁹¹ ». Mais à la méthode générale de Bodin, l'historien protestant substitue, ou plutôt *ajoute* une méthode particulière, rapportée au projet d'un ouvrage unique dont il pose ce faisant la première pierre. Comment comprendre un tel passage de l'*idée* générale au *dessein* ajusté à l'œuvre à venir ? du « bon ordre » théorique du discours de l'histoire à la disposition singulière d'un livre sur le métier ? Comme on va le voir, les desseins historiographiques héritent à n'en pas douter de cette importance accordée par la culture rhétorique et dialectique à la *dispositio*, et plus largement aux différentes étapes présidant à la préparation du discours. Il semble néanmoins que ces disciplines ne suffisent pas à rendre compte, à elles seules, de l'autonomisation et de la publication anticipée du plan d'une œuvre particulière. Pour décrire leur geste, les auteurs de prospectus usent de métaphores qui renvoient aux arts du dessin, référence dont je voudrais apprécier maintenant la place dans les textes, et interroger la façon dont elle s'articule aux langages rhétorique et dialectique qu'on a commencé d'aborder plus haut.

⁴⁹⁰ *Id.*, *Dessein de l'histoire nouvelle des François*, *op. cit.*, t. II, p. 265-266.

⁴⁹¹ *Id.*, *L'Histoire des histoires*, *op. cit.*, t. I, p. 28.

Le terme de *dessein*, indifféremment graphié *dessein* ou *dessin* jusqu'au XVIII^e siècle⁴⁹², n'apparaît qu'au XV^e siècle en langue française. Emprunté à l'italien *disegno*, le mot associe l'idée d'intention délibérée, de décision réfléchie à celle d'esquisse ou de modélisation graphique, alliance inconnue du latin dont on va voir les implications à l'égard de la forme étudiée ici. En prêtant le titre de « dessein » à leurs prospectus, Du Haillan, Le Roy et La Popelinière élisent un terme dont la signification est particulièrement chargée dans le contexte énonciatif et le cadre disciplinaire qui est le leur. D'une part, le mot de *dessein* ne peut manquer de renvoyer à l'objet même de l'écriture de l'histoire, dont les praticiens comme les théoriciens insistent en ces années sur la nécessité de ne pas s'en tenir à la relation des événements, mais d'explorer les causes, les mobiles et motivations qui leur sont sous-jacentes. Derrière la positivité des faits, ce sont les *délibérations, conseils, projets* et *desseins* des (grands) acteurs de l'histoire qui s'imposent comme la matière élective des historiographes renaissants⁴⁹³. Outre cet effet d'écho entre le prospectus en présence et le type d'objet dont l'œuvre à venir doit s'emparer, le terme de *dessein* est d'autre part porteur d'une valeur rhétorique, sur laquelle j'insisterai à présent.

Comme le mot de *conseil, dessein* est en effet une traduction courante de ce que Quintilien désigne du nom de *consilium* au sixième livre de son *Institution oratoire*. Vertu cardinale de l'éloquence, le *consilium* renvoie à l'« intelligence stratégique⁴⁹⁴ » de l'orateur, à l'exercice de la prudence, aptitude qui ne saurait, précise Quintilien, faire l'objet d'une transmission ou d'un enseignement raisonné⁴⁹⁵. Chez l'auteur latin, la notion fonctionne en binôme avec celle de *iudicium* (jugement). À rebours d'autres auteurs de traités recommandant de constituer le *iudicium* comme une sixième partie de la rhétorique, à situer entre l'*inventio* et la *dispositio*, Quintilien refuse d'en faire une activité séparée, limitée à trier le produit de l'invention avant sa mise en ordre,

⁴⁹² Sur ce mot et le champ lexical du projet, voir le début du premier chapitre, et la notice « Dessein », dans le TLFi, <http://www.cnrtl.fr/definition/dessein>, consulté le 22/11/2017.

⁴⁹³ Nous verrons plus loin des exemples qui attestent cette centralité du conseil et de la délibération dans l'historiographie renaissante. Je me contente ici de renvoyer à une récente thèse qui prend de front cette question : Lionel Pietre, *Se mêler d'histoire : Conseils et jugements de l'action politique dans l'histoire-jugement, chez Guillaume du Bellay, Martin du Bellay, Monluc et Montaigne*, thèse cit.. Sur les notions de conseil et de délibération de l'Antiquité à la Renaissance, voir Xavier Bonnier et Ariane Ferry (dir.), *Dramaturgie du conseil et de la délibération*, Publications numériques du Cérédi, « Actes de colloque », 2016, <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?dramaturgies-du-conseil-et-de-la.html>, consulté le 14/05/2018.

⁴⁹⁴ Suivant la traduction proposée par Francis Goyet dans *Le Sublime du lieu commun*, *op. cit.*, p. 47.

⁴⁹⁵ « [N]on seulement dans l'art de parler, mais dans toutes les actions de la vie, rien n'est plus nécessaire que le dessein, et que, sans lui, tous les préceptes sont inutiles ; que la prudence fait plus sans les préceptes, que les préceptes sans la prudence ; qu'enfin c'est à lui qu'il appartient d'approprier le langage de l'orateur aux lieux, aux temps, aux personnes » (« *Illud dicere satis habeo, nihil esse non modo in orando, sed in omni vita, prius consilio ; frustra que sine eo tradi ceteras artes ; plusque uel sine doctrina prudentiam, quam sine prudentia facere doctrinam : aptare etiam orationem locis, temporibus, personis, est ejusdem virtutis [...]* ») Quintilien, *Institution oratoire*, VI, 5.

insistant au contraire sur la façon dont le jugement se mêle à chacune des trois premières parties de la discipline ancienne (III, 3). De la même façon, le *consilium* innerve l'ensemble de la production du discours, mais se distingue du jugement par sa dimension protensive :

À l'égard du *dessein*, je crois qu'il diffère peu du *jugement*, si ce n'est que celui-ci s'applique aux choses qui se manifestent d'elles-mêmes, et celui-là aux choses cachées, qui n'existent pas tout à fait encore, ou qui sont douteuses ; que le jugement s'appuie le plus souvent sur des données certaines, tandis que le dessein tire de loin ses considérations, les pèse, les compare, renfermant en soi l'action d'inventer et celle de juger⁴⁹⁶.

Là où le *judicium* relève de la critique réflexive du *donné* et trouve son site principal dans la *dispositio*, le *consilium* est cette visée stratégique qui anticipe l'avenir, depuis le choix de la *questio* jusqu'à l'adaptation du discours aux circonstances de son énonciation⁴⁹⁷. Associé de façon privilégiée à l'*inventio*, le *consilium* anime donc l'ensemble du discours, dont il constitue l'idée directrice. Comme le note Francis Goyet, cette conception a pu donner lieu à « une sorte d'organicisme ou d'animisme⁴⁹⁸ », dont il prend l'exemple dans l'*Art poétique* de Peletier : « Invention est un *dessein* provenant de l'imagination et de l'entendement, pour parvenir à notre fin. Elle est répandue par tout le Poème, comme le sang par le corps de l'animal : de sorte qu'elle se peut appeler la vie ou l'âme du Poème⁴⁹⁹ ». Or, présent et actif dans l'ensemble du discours ou du « Poème », le *dessein* n'a pas pour autant vocation d'y être saillant. Goyet insiste sur cette dimension secrète du *consilium* rhétorique, qui place l'orateur dans la situation du monarque stratège, à la fois maître de son art, et soucieux de ne pas dévoiler ses fins dernières. À la dimension tactique du jugement, qui se découvre sous l'aspect de l'organisation apparente du discours, le critique oppose, ou plutôt articule la stratégie dissimulée du conseil, siège d'une prudence rhétorique où s'exerce selon lui le véritable pouvoir de l'orateur. Cette dimension prudentielle soulignée par Goyet rapproche le *consilium* rhétorique de ces *desseins* et *conseils* des grands que les histoires se font fortes de mettre au jour et de soumettre à leur jugement. Comme ceux-ci, celui-là relève d'une stratégie latente, d'une cohérence profonde qu'il n'est souvent possible de discerner qu'après coup. En revanche, une telle conception du *dessein* rend plus difficile d'appréhender la forme et la fonction de ces prospectus historiographiques qui, justement, prétendent découvrir le dessein et le plan de l'œuvre avant même que celle-ci soit achevée et mise en lumière.

⁴⁹⁶ « *Nec multum a iudicio credo distare consilium, nisi quod illud ostendentibus se rebus adhibetur, hoc latentibus, et aut omnino nondum repertis, aut dubiis : et iudicium frequentissime certum est ; consilium uero est ratio quaedam alte petita, et plerumque plura perpendens et comparans, habensque in se et inventionem et iudicationem* », *ibid.*, VI, 5.

⁴⁹⁷ Pour une analyse de ce couple notionnel et de ses inflexions et usages aux XVI^e et XVII^e siècles, voir Francis Goyet, *Le Sublime du lieu commun*, *op. cit.*, en particulier l'introduction, p. 5-71.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 407.

⁴⁹⁹ Jacques Peletier, *L'Art poétique*, *op. cit.*, p. 252, cité par Goyet dans *Le Sublime du lieu commun*, *op. cit.*, p. 407. Je souligne.

À vrai dire, la théorie du *judicium* ou de la *dispositio*, celle-là même, par exemple, que l'on a trouvée chez Ramus sous le nom de *méthode* et dont on a observé la reprise chez Bodin et La Popelinière, ne semble pas davantage propre à rendre compte de la forme adoptée par les prospectus. Depuis ses premiers développements dans l'Antiquité grecque, la discipline ancienne se présente certes comme une technique d'anticipation, laquelle se manifeste à la fois en amont du discours et dans sa trame vive. Mais si les traités de rhétorique (mais aussi de dialectique, ou de poétique) prêtent une importance à la matérialisation du plan, cette dernière est soit purement instrumentale et éphémère, tenue dans l'ombre de la genèse des discours particuliers, soit découverte, mais alors impliquée dans l'économie même de ces discours, afin d'en favoriser la réception, la compréhension et la mémorisation auprès du public. Au reste, tout en promouvant l'explicitation du plan aux moments clés de l'exorde, de la division et de la péroration, les théoriciens en envisagent aussi les limites et les dangers, et recommandent la parcimonie en la matière : non seulement parce qu'une *divisio* trop ramifiée risque d'égarer l'auditeur ou de souligner l'artificialité de l'éloquence, mais aussi parce que le discours doit aussi, en bonne stratégie, pouvoir réserver la surprise quant à certains de ces développements.

Comme on le voit, la proximité du *dessein* avec la notion de *consilium* prend donc sens au point de rencontre entre la rhétorique et l'exercice éthico-politique de la *prudence* – ou, pour le dire autrement, entre la *poïésis* et la *praxis*. Ce rapprochement est précieux, car il permet de tisser un lien entre la forme du prospectus historiographique et cette nuée d'intentions, de décisions et de projets qui font l'histoire. Il demeure que le *dessein*, en tant que genre en formation, s'inscrit dans une culture rhétorique qui, paradoxalement, lui donne sens sans lui donner de place. Dans toute la suite de ce chapitre, il s'agira d'apprécier la valeur de cette *effraction*, de cette autonomie et de cette visibilité anticipées du dessein, qui semblent brouiller le parallèle esquissé par Goyet entre stratégie de l'orateur et secret du prince. À cette fin, il faut tout de suite en venir au sens graphique que prend également le mot sous la plume de Le Roy, Du Haillan et La Popelinière, par référence aux arts du dessin – sens bien attesté à l'époque, qui me semble fournir aux prospectus du XVI^e siècle leur principal cadre d'intelligibilité.

Le paradigme de l'architecte

Dans leurs prospectus, les trois auteurs accommodent à l'écriture de l'histoire la pratique et l'imaginaire du dessin, communs à l'architecture, à la peinture et à la sculpture. D'un tel art du *dessein* (graphie dominante au XVI^e siècle que j'emploierai désormais pour conserver sa polysémie

d'époque), on peut dire que la transposition participe ici à la production d'un nouveau genre et d'une nouvelle forme de support. Outre sa présence dans les titres, cette métaphore de méthode est reprise et glosée dans le corps des projets historiographiques, où elle donne lieu à un portrait de l'auteur en architecte (plus souvent qu'en peintre ou sculpteur). Ainsi La Popelinière affirme-t-il dans son *Dessein* :

Les plus excellents ouvriers, ont toujours fait un plan ou un project, et dessein de leurs hauts ouvrages. Tant pour les mieux faire comprendre et y plus affectionner les hommes, que s'en faciliter l'effect à eux-mesmes⁵⁰⁰.

Trois décennies plus tôt, Du Haillan concluait son *Discours sommaire sur le dessein de l'Histoire de France* par ces mots :

S'il vous plaît, Sire, me commander que je commence, vous verrez ce bâtiment accompli et achevé dedans peu d'années, bien qu'il soit de long travail, et que l'ouvrage requiere la main d'un meilleur architecte et ouvrier que moi, mais le désir que j'ai de faire en cela quelque bon service à votre majesté et à la France, me donne courage de l'entreprendre, et ayant déjà la plupart des pierres toutes taillées, il me sera moins malaisé de jeter les fondements, puis de conduire l'édifice jusques à la perfection⁵⁰¹.

Dans sa *Promesse et dessein*, en 1571, Du Haillan lie de façon plus explicite encore sa brochure à la pratique du plan ou de la maquette d'architecture :

Or Sire, afin que vous sçachiez la façon de laquelle je procede, je veux proceder à l'escire. Je vous en feray s'il vous plaist un dessein, plant, patron ou modèle à l'exemple des architectes, lesquels voulans monstrier à celui qui veult bastir la façon de son bastiment font en grosse charte, en bois ou en peinture un modèle, un plant, ou une montée⁵⁰².

Ces déclarations, à première vue, semblent proches de celle d'un Guillaume du Bellay dans le prologue des *Ogdoades*, qui se présente comme un sculpteur *insuffisant*, capable seulement de choisir les matériaux de l'histoire pour que de meilleurs lettrés s'en emparent⁵⁰³. Mais

⁵⁰⁰ La Popelinière, *Dessein de l'histoire nouvelle des François*, *op. cit.*, t. II, p. 263.

⁵⁰¹ Du Haillan, *De la fortune et vertu de la France. Ensemble un sommaire Discours sur le dessein de l'Histoire de France*, *op. cit.*, f. 15 r^o-v^o.

⁵⁰² *Id.*, *Promesse et dessein de l'Histoire de France*, *op. cit.*, éd. Paul Bonnefon, « L'historien Du Haillan », art. cit., p. 467.

⁵⁰³ « Car tant y a qu'en ceste mienne entreprise, qui est d'escire *ou commentaires, ou memoires des choses*, je ne me veuil attribuer la perfection de stile, ne presumer qu'en suyvant autre vacation, ou quotidien exercice, je puisse escire ce qu'au jugement des sçavans hommes puisse satisfaire, veu qu'à grand' peine y arrivent ceux qui ont ceste seule, ou propre vacation : mais je veuil bien toutesfoys, et oze affermer certainement, que tout y sera fidelement escrit, et sans alterer la verité, pour grace, ambition, hayne, ou faveur d'aucun : [...] ainsi comme entre les statuaires, et entailleurs d'images, ceux qui se trouvent insuffisans à bien parfaire et polir une ymage, et sont toutesfoys expertz à bien choisir et esbaucher la pierre ou le boys, et à compasser les traitz et membres, pour relever de ceste peine les plus subtilz et diligens entailleurs, se contentent assez quand iceulx excellens, et singuliers maistres les employent et reçoivent en société de l'ouvrage, ne les fraudant de leur honneur. » Guillaume Du Bellay, « Prologue des *Ogdoades* », dans *id.*, *Épitome de l'antiquité des Gaules et de France*, Paris, Vincent Sertenas, 1556, f. 12 r^o-v^o. Je remercie Lionel Piettre d'avoir attiré mon attention sur ce texte. Pour son commentaire et le détail de ses propres sources (chez César et Cicéron notamment), voir Lionel Piettre, *Se mêler d'histoire*, thèse cit., p. 357 sq.

justement, il ne s'agit plus, chez ces historiens de la seconde moitié du XVI^e siècle, d'excuser une œuvre imparfaite pour en adresser la matière à d'autres. Il s'agit de présenter une étape préparatoire devant leur permettre à eux-mêmes de « conduire l'édifice jusques à la perfection ». Afin de rendre compte de ces comparaisons et de la façon dont elles affilient ce genre en gestation qu'est le prospectus aux arts du *dessein* et à la méthode des architectes en particulier⁵⁰⁴, il convient de mettre celles-ci en perspective. Si elles s'inscrivent en effet dans une longue histoire d'échanges réciproques entre l'architecture et les disciplines du discours, rhétorique en tête, ces comparaisons sont aussi tributaires du nouveau prestige et de la nouvelle conception de l'architecture qui se font jour dans la Renaissance italienne des XIV^e-XV^e siècles, et connaissent une importante diffusion dans la France du second XVI^e siècle.

L'idée et la main (Vitruve, Alberti, Vasari)

En se réclamant de la méthode des architectes pour présenter le projet de leur histoire à venir, Du Haillan et La Popelinière puisent dans un arsenal de métaphores vieilles comme l'activité lettrée, associant l'œuvre ou le discours à un bâtiment ou monument⁵⁰⁵ et leur auteur à un architecte. Ainsi notamment de Quintilien qui, entamant le septième livre de *l'Institution oratoire* – soit juste après la distinction entre *consilium* et *judicium* dont je viens de faire mention – justifie ainsi de passer de l'examen de *l'inventio* à celui de la *dispositio* :

Mais comme il ne suffit pas, quand on construit des bâtiments de rassembler des pierres et du bois et tous les autres matériaux utiles au bâtisseur, et qu'il faut aussi pour les arranger et les disposer l'habileté manuelle des artisans, lorsqu'il s'agit de la parole, une abondance copieuse d'idées, si grande soit-elle, ne fournirait qu'un amas et un entassement, si la même disposition ne les ordonnait et ne les liait en les enchaînant entre elles⁵⁰⁶.

Réciproquement, on sait que la théorie latine de l'architecture baigne elle-même dans une culture rhétorique. Un siècle avant Quintilien, dans le *De Architectura*, seul traité d'architecture connu de l'époque, Vitruve insistait ainsi sur la nécessité pour l'architecte d'être versé

⁵⁰⁴ La métaphore architecturale domine chez nos auteurs, mais on a tout de même rencontré plus haut, chez Louis Le Roy, une référence explicite au dessin de peintre : on se souvient ainsi qu'au seuil de la *Vicissitude*, l'auteur rappelle avoir naguère fait présenter au roi le « premier projet & dessein » ou les « premières lignes » de son œuvre, « comme d'un pourtraict de peinture » qu'il présente désormais « accompli de ses principales couleurs », Louis Le Roy, *De la vicissitude ou variété des choses, op. cit.*, section liminaire non paginée.

⁵⁰⁵ Suivant une image qui se retrouve dans l'iconographie péritextuelle des imprimés d'Ancien Régime.

⁵⁰⁶ « *Sed ut opera extruuntibus satis non est saxa atque materiam et cetera aedificanti utilia congerere, nisi disponendis eis concludandisque artificium manus adhibeatur, sic in dicendo quamlibet abundans rerum copia cumulum tantum habeat atque congestum, nisi illas eadem dispositio in ordinem digestas atque inter se commissas deinxerit.* » Quintilien, *Institution oratoire*, trad. lat. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », 1977, t. IV, VII, 1, p. 106. Déjà dans le livre II, Quintilien comparait la multiplicité des domaines concernés par la rhétorique à la situation semblable de l'architecture (II, 21).

dans l'éloquence, à côté des autres sciences ou techniques nécessaires à sa formation – géométrie, dessin, mais aussi histoire, philosophie, médecine, jurisprudence, astronomie. Une telle valorisation de la culture lettrée est amenée, dès l'ouverture du *De Architectura*, par la distinction entre pratique et théorie (*fabrica* et *ratiocinatio*), dont l'auteur latin recommande le souci conjoint. C'est parce que l'art de bâtir comporte un tel versant théorique, qui « permet d'éclairer et d'expliquer les réalisations pratiques en fonction de l'habileté technique et de la conception⁵⁰⁷ », que le secours des livres et la pratique du discours sont utiles à l'architecte, pour la conception et la présentation de ses projets, ou le commentaire de ses réalisations. Au-delà de cette éloquence exigée de l'architecte, la rhétorique informe la théorie architecturale elle-même, dans son vocabulaire, ses modes de classements et sa conception même du bâtiment. Sans m'étendre ici sur un dossier bien documenté, j'insisterai seulement sur l'art du dessin qui m'intéresse, lequel, adossé au savoir géométrique, permet au bâtisseur de « représenter plus facilement à l'aide de modèles peints l'aspect qu'il veut donner à son ouvrage⁵⁰⁸ ». Pour en détailler les modalités, Vitruve recourt à la notion rhétorique et dialectique de *dispositio*, qui consiste en « la mise en place correcte des éléments et, grâce à ces arrangements, la réalisation élégante d'un ouvrage où apparaît la qualité ». Cette catégorie vient subsumer les trois types de représentation graphique que sont l'*ichnographia* (projection orthogonale en plan), l'*orthographia* (projection orthogonale en élévation) et la *scaenographia* (représentation en perspective)⁵⁰⁹. Relevant de la *ratiocinatio* en tant qu'anticipation raisonnée de la forme et de l'agencement du bâtiment, adossée au savoir géométrique, la *dispositio* tient tout autant de la *fabrica*, dans la mesure où elle caractérise aussi la méthode permettant de tracer au sol le plan de l'édifice.

Comme on l'a vu dans la citation donnée plus haut, la conception de la *dispositio* rhétorique trouve certes à s'illustrer, chez Quintilien, dans la pratique des architectes, mais elle n'est pas pour autant rapportée à l'usage du dessin que Vitruve théorise sous cette même

⁵⁰⁷ Je cite le passage dans son ensemble : « La pratique est un exercice continu et répété de l'action ; elle se réalise dans le travail manuel, partant de la matière, quel que soit le genre dont on a besoin, jusqu'à lui donner la forme qu'on s'était fixée. La théorie est ce qui permet d'éclairer et d'expliquer les réalisations pratiques en fonction de l'habileté technique et de la conception » ; « *Fabrica est continuata ac trita usus meditatio quae manibus perficitur e materia cuiuscumque generis opus est ad propositum deformationis. Ratiocinatio autem est quae res fabricatas sollertiae ac rationis pro portione demonstrare atque explicare potest.* » Vitruve, *De l'architecture*, éd. et trad. lat. Philippe Fleury, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », 1990, livre I, ch. I, 1, p. 4.

⁵⁰⁸ « *Deinde graphidis scientiam habere quo facilius exemplaribus pictis quam uelit operis speciem deformare ualeat* », *ibid.*, I, 4, p. 5.

⁵⁰⁹ La *dispositio*, écrit Vitruve, « est la mise en place correcte des éléments et, grâce à ces arrangements, la réalisation élégante d'un ouvrage où apparaît la qualité » (« *Dispositio autem est rerum apta conlocatio elegansque compositionibus effectus operis cum qualitate. Species dispositionis, quae graece dicuntur ideai, sunt hae : ichnographia, orthographia, scaenographia* »), *ibid.*, II, 2, p. 15.

enseigne. Quintilien, dans son traité, ne discrimine pas entre l'architecte et l'ouvrier, le concepteur du plan et son exécutant. Et ceci pour cause, car une telle distinction est alors loin d'être acquise, y compris chez Vitruve⁵¹⁰ : si Platon, dans *Le Politique* (259e), distingue déjà l'architecte de l'ouvrier sous ses ordres, et fait du premier un modèle de la science de commandement qui doit être celle du souverain, il faut en effet attendre la Renaissance italienne pour que l'art de bâtir soit élevé à la dignité des arts libéraux, et acquière son autonomie par rapport aux métiers relevant de l'exécution. Alberti en avertit dès le prologue de son traité, l'architecte « n'est certes pas un charpentier [...] : la main de l'artisan ne sert en effet que d'instrument à l'architecte⁵¹¹ ». C'est à la faveur de ce nouveau prestige que l'architecture, objet comme la peinture d'une rivalité instituée avec les *bonnes lettres*, peut offrir aux auteurs de prospectus une métaphore de méthode et un modèle transposable.

Emblématisée par l'œuvre de Filippo Brunelleschi (1377-1446) et par le « traité inaugural⁵¹² » de Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, cette élévation de la valeur de l'architecture et du statut de l'architecte s'accompagne d'une promotion de l'activité anticipatrice de l'édificateur. Comme le note André Chastel,

[...] la révolution avait consisté à étudier intégralement l'édifice comme une articulation cohérente de formes géométriques, et à ne plus subordonner l'originalité de la conception à la résolution des problèmes concrets successifs. Cette importance attachée à l'« idée » traduite par la « maquette » théorique, rompait avec les pratiques du « gothique », ou de ce que l'on va commencer à nommer ainsi : une architecture où le schéma général ne commande pas exactement les parties, où l'édifice est, en quelque sorte, additif, indéfini, la prolifération des éléments décoratifs, gâbles, pinacles, venant perpétuellement obscurcir la vision des volumes. L'accent va donc d'abord être mis sur l'invention et sur l'organisation abstraite, les formes pures. L'architecture relève des arts libéraux : elle est art de pensée, elle n'appartient plus aux opérations mécaniques⁵¹³.

⁵¹⁰ Le statut des architectes est longtemps hésitant : comme le souligne l'étymologie du terme grec *architekton* (« charpentier chef »), l'architecte de l'Antiquité gréco-romaine est avant tout un artisan. De statut social souvent modeste, placé sous la dépendance du commanditaire, il appartient « au monde des entrepreneurs et des ouvriers », et pouvait réaliser à la fois des tâches de conception et d'exécution, suivant les chantiers. Voir Joël Sakarovitch, *Épures d'architecture. De la coupe des pierres à la géométrie descriptive, XVI^e-XIX^e siècles*, Bâle/Boston/Berlin, Birkhäuser Verlag, « Science Networks. Historical Studies », 1998, p. 26-27 ; Ernest Will, « Conclusions », dans Jean-François Bommelaer *et al.*, *Le Dessin d'architecture dans les sociétés antiques. Actes du Colloque de Strasbourg, 26-28 janvier 1984*, Leyden, E. J. Brill, « Travaux du centre de recherche sur le Proche Orient et la Grèce antiques », 1985, p. 327.

⁵¹¹ Leon Battista Alberti, *L'Art d'édifier* [1485], éd. et trad. lat. Pierre Caye et Françoise Choay, Paris, Seuil, « Sources du savoir », 2004, p. 47-48. Notons que le *De re aedificatoria* a été présenté au pape Nicolas V dès 1452, puis retravaillé et augmenté jusqu'à la mort d'Alberti en 1472, et enfin publié pour la première fois à Florence par Politien.

⁵¹² Suivant l'expression de Françoise Choay dans *La Règle et le modèle. Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, Seuil, « Espacements », 1980, p. 24-34.

⁵¹³ André Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. Études sur la Renaissance et l'Humanisme platonicien*, Paris, PUF, « Publications de l'institut d'art et d'archéologie de l'université de Paris », 1961, p. 132.

Ainsi valorisée comme *cosa mentale*, comme un art où priment l'*idée* du bâtiment, la conception raisonnée de son projet, l'architecture forme un véritable modèle à l'égard des savoirs et des arts renaissants. Particulièrement mis à profit par le néoplatonisme de Marsile Ficin, ce « paradigme de l'architecte⁵¹⁴ » permet, selon Chastel, d'éclairer « dans l'ordre humain la relation de l'âme et du corps, dans l'ordre logique celle de la forme et de la matière, dans l'ordre cosmologique celle de l'âme rationnelle et de la nature, dans l'ordre métaphysique celle de l'intelligible et du réel⁵¹⁵ ». Toutefois, Erwin Panofsky l'a souligné dans son étude classique sur la notion d'*idée* dans l'histoire de l'art, les théories d'Alberti n'étaient pas elles-mêmes placées sous le signe du néoplatonisme⁵¹⁶. À la conception métaphysique de l'Idée, qui assimile celle-ci à un modèle de perfection divin, imprimé par Dieu dans l'esprit de l'artiste, Alberti oppose une conception naturaliste et expérimentale du dessin, fondée sur l'observation et la maîtrise de la géométrie descriptive, tout entière tournée vers la pratique :

L'art d'édifier est entièrement fondé sur les linéaments (*lineamenta*) et la construction. Tout le principe des linéaments se résume en une méthode réglée et suffisante pour accorder et joindre les lignes et les angles au moyen desquels la figure de l'édifice est comprise et circonscrite. Aussi est-ce bien au dessin (*lineamentum*) qu'il appartient de fixer par avance aux édifices et à leurs parties une position adéquate, un nombre précis, ainsi qu'une mesure convenable et un ordre plaisant, si bien que la forme et la figure de l'édifice reposent entièrement dans ses linéaments. *Le dessin en soi ne dépend pas de la matière* ; mais il nous donne la possibilité de percevoir que plusieurs édifices ressortissent aux mêmes linéaments lorsqu'ils présentent une seule et même forme, c'est-à-dire quand leurs parties ainsi que la position et l'ordre de chacune d'entre elles coïncident par tous leurs angles et leurs lignes. *Il sera ainsi possible de projeter mentalement des formes complètes, indépendamment de toute matière* ; nous y parviendrons en notant et en définissant par avance les lignes et les angles selon des directions et des connexions précises. *Le dessin est donc un projet (praescriptio) précis et fixe, conçu par l'esprit et obtenu au moyen de lignes et d'angles, qu'une intelligence inventive et savante a portés à la perfection*⁵¹⁷.

Alors que Vitruve tendait à faire de la *ratiocinatio* une activité essentiellement rétrospective et discursive, c'est désormais le dessin qu'Alberti oppose à la *fabrica*, affirmant la précellence et l'autonomie du premier à l'endroit de la seconde, en tant qu'activité de modélisation, indissociablement intellectuelle et graphique, mentale et manuelle. Si un tel art aspire à la *perfection*, celle-ci n'est donc pas relative à un archétype platonicien, mais forme le résultat d'une technique humaine, « inventive et savante ». Un siècle plus tard, en préambule à la seconde édition de ses

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 129.

⁵¹⁵ *Id.*, « L'architecture "*cosa mentale*" », dans Franco Borsi *et al.*, *Filippo Brunelleschi : 1377-1446. La Naissance de l'architecture moderne*, Paris, L'Équerre, 1980, p. 5.

⁵¹⁶ Erwin Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art* [1924], trad. all. Henri Joly, Paris, Gallimard, « Idées. Arts », 1984. À propos de l'adoption retardée du néoplatonisme dans la théorie des arts du dessin, voir Sylvie Deswarte-Rosa, « "Idea" et le Temple de la Peinture. I. Michelangelo Buonarroti et Francisco de Holanda », *Revue de l'art*, n° 92, 1991, p. 20-41.

⁵¹⁷ Leon Battista Alberti, *L'Art d'édifier*, *op. cit.*, p. 55-56. Je souligne.

Vies, Vasari consacrera le *disegno* comme le dénominateur commun et la marque de noblesse de l'architecture, de la peinture et de la sculpture :

Procédant de l'intellect, le dessin, père de nos trois arts – architecture, sculpture et peinture –, élabore à partir d'éléments multiples un concept global. Celui-ci est comme la forme ou idée de tous les objets de la nature, toujours originale dans ses mesures. Qu'il s'agisse du corps humain ou de celui des animaux, de plantes ou d'édifices, de sculpture ou de peinture, on saisit la relation du tout aux parties, des parties entre elles et avec le tout. De cette appréhension se forme un concept, une raison, engendrée dans l'esprit par l'objet, dont l'expression manuelle se nomme dessin. Celui-ci est donc l'expression sensible, la formulation explicite d'une notion intérieure à l'esprit ou mentalement imaginée par d'autres et élaborée en idée. [...]

Quoi qu'il en soit, le dessin, quand il a extrait de la pensée l'invention d'une chose, a besoin que la main, exercée par des années d'étude et de pratique, puisse rendre exactement ce que la nature a créé, avec la plume ou la pointe, le charbon, la pierre ou tout autre moyen. Car lorsque l'intelligence formule des concepts clairs et logiques, ces mains, longuement exercées au dessin, démontrent la perfection et l'excellence des arts en même temps que la science de l'artiste⁵¹⁸.

Produit d'une observation universalisante du monde extérieur, le dessin émane aussi d'une conception singularisante formée dans l'esprit et exprimée graphiquement, dont l'œuvre à venir doit procéder tout entière⁵¹⁹. Par le dessin, cette idée génératrice trouve paradoxalement à se matérialiser sans encore s'actualiser – « expression sensible » qui requiert la dextérité de la « main », dont le mouvement doit pouvoir épouser celui de la pensée. En somme, si la main de l'ouvrier n'est que l'outil de l'architecte, comme l'affirme Alberti, l'architecte, comme le peintre ou le sculpteur chez Vasari, n'en a pas moins besoin de sa propre main pour donner forme sensible à cette idée dont il revendique le monopole, et démontrer par là sa supériorité intellectuelle. Dans le courant du XVI^e siècle et au tournant du siècle suivant, la théorie du dessin revendiquera ses lettres de noblesse métaphysiques, chez le portugais Francisco de Holanda⁵²⁰ notamment, et de façon plus notoire et emblématique dans le traité de Federico Zuccari, *l'Idée de' pittori, scultori et architetti*⁵²¹ (1607), où l'on trouve la distinction entre *disegno interno* et *disegno esterno*, et l'affirmation d'un primat irréductible du premier sur le second. Héritant du néoplatonisme, mais surtout de la scolastique aristotélicienne de Saint Thomas, Zuccari pense la création

⁵¹⁸ Giorgio Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* [Florence, Jacopo et Filippo Giunta, 1550, 1568], éd. et trad. ital. André Chastel (dir.), Paris, Berger-Levrault, « Arts », t. I, éd. augm., [1981] 1989, p. 149-150.

⁵¹⁹ Georges Didi-Huberman a bien décrit ce mouvement paradoxal du dessin chez Vasari, en le situant dans la théorie de la *mimesis* qui le caractérise : « dans un cas, le dessin est défini comme l'extraction universalisante d'un jugement à partir des choses naturelles et sensibles [...], tandis que dans l'autre il est défini comme l'expression singularisante de ce même jugement : son expression justement sensible et apparente [...], médiatisée par le travail manuel [...]. Dans un cas, donc, le dessin nous aura donné la voie pour nous extraire du monde sensible vers les "concepts purifiés" de l'entendement [...]; dans un autre, il nous aura donné la voie pour nous extraire du jugement pur et l'"exprimer" cependant au moyen du "charbon" ou de la "pierre" », voir *Devant l'image*, Paris, Éditions de Minuit, « Critique », p. 97. Sur la notion de *disegno* chez Vasari, voir plus largement les p. 89-103.

⁵²⁰ Voir sur ce point Sylvie Deswarte-Rosa, « "Idée" et le Temple de la Peinture », art. cit.

⁵²¹ Federico Zuccari, *Idée de' pittori, scultori et architetti*, Turin, Augustino Disserolio, 1607. Sur cet auteur et sa théorie du *disegno*, voir Erwin Panofsky, *Idée, op. cit.*, p. 109-122.

artistique sur le modèle de la création divine, et ferraille contre l'idée vasarienne que l'art du dessin serait seul produit de l'expérience et de l'apprentissage. « Signe de Dieu en nous », (« *segno di dio in noi* »), le dessin est « ce qu'il y a de commun à l'homme à l'ange et à Dieu⁵²² ». Plus qu'une aide à la création, il en est la cause même, l'a priori, et s'identifie cette fois pleinement à l'Idée.

Usages du dessin (Alberti, De l'Orme)

Il n'est pas question, ici, de rentrer plus avant dans ces théories italiennes du dessin et de l'idée aux ramifications et filiations complexes et abondamment commentées, dont je ne présente ici que les aspects susceptibles d'éclairer la forme du prospectus renaissant. Modèle revendiqué, on l'a vu, par les auteurs de projets historiographiques, l'art du *disegno* ne se résume pas à la valorisation de ce trait intellectualisé, de cette idée rendue sensible qu'on a trouvée chez Alberti et Vasari ou de ce « dessin intérieur » dont Zuccari fera une condition proprement divine de l'art. Chez Alberti notamment, comme chez ses traducteurs et continuateurs dans la France du second XVI^e siècle, le *dessein* d'architecture est abordé dans ses fonctions et usages sociaux⁵²³ qui, on va le voir, éclairent ceux des prospectus historiographiques.

Au premier chapitre du second livre de son traité, Alberti revient en détail sur les enjeux du recours des architectes et des commanditaires à des formes de modélisations de l'ouvrage à bâtir. À ses yeux, une telle pratique se justifie avant tout par le temps de latence qu'elle instaure, temps qui doit permettre la définition et la maturation du projet, ainsi que la bonne entente entre le commanditaire et l'architecte. Le dessein ou le modèle d'architecture est en effet pris dans un double rapport de force : destiné à valoir comme une prescription adressée aux ouvriers du chantier, il est avant tout une proposition adressée au commanditaire. Pour citer le texte d'Alberti dans sa traduction française de 1553 due à Jean Martin, il est ainsi dans « le devoir d'un homme

⁵²² Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, op. cit., p. 102.

⁵²³ Aux yeux des éditeurs de l'édition critique de *L'Art d'édifier*, il convient de distinguer le *lineamentum*, dessin mental, « dessin en soi » évoqué par Alberti à l'ouverture du livre I, et la *perscriptio*, qui correspond au « dessin d'architecte » proprement dit théorisé au livre II (éd. cit., p. 56, n. 2). Il me semble néanmoins qu'il n'est pas vraiment de solution de continuité entre les deux, ce que suggère d'ailleurs une leçon mise de côté par les éditeurs, qui faisait intervenir ce même terme de *perscriptio* (« tracé concret ») dès le passage cité du livre I. Sans être en mesure d'intervenir dans cette question, faute d'être spécialiste de ce corpus, il me semble que, par distinction d'avec la matérialité de l'édifice à venir, il n'est pas nécessairement contradictoire, sous la plume d'Alberti, de réputer *purement mentales* des lignes pourtant bel et bien tracées sur le papier (toutes proportions gardées, on a trouvé chez La Popelinière une métaphore semblable, lorsque celui-ci décrit le corpus des théories de l'histoire comme purement immatériel, imaginaire, relevant du seul penser et non du faire, par opposition à l'écriture de l'histoire qui elle relèverait de la pratique concrète, *Idée de l'histoire accomplie*, op. cit., t. II, p. 19-20). Tant qu'aucune distinction ferme n'est venue, comme chez Zuccari, dissocier le *dessein intérieur* du *dessein extérieur*, ces deux aspects désignent sans doute moins des polarités séparées que l'avert et le revers d'une même activité.

sage, de premediter si dextrement les choses en sa pensée, qu'en achevant son entreprise, ou bien quand elle est du tout parfaite, il ne die, J'eusse bien voulu cecy ou cela autrement, & aimeroie beaucoup miculx feust ainsi, ou ainsi⁵²⁴ ». Si l'on veut éviter l'exemple de César faisant raser, sitôt achevée, la villa de Nemi dont il avait été mécontent⁵²⁵, il convient de profiter autant que possible de l'espace de négociation qu'offre le modèle, conseil qui vaut à la fois pour l'architecte et le commanditaire. Dans son *Premier livre d'architecture*, ouvrage très inspiré de celui d'Alberti, l'architecte Philibert De l'Orme recommande pareillement aux « seigneurs » à l'initiative de construction d'être « curieux d'entendre de l'Architecte son desseing & entreprinse », car il en va là du crédit de l'un comme de l'autre, tant il est vrai que les « blasmes ou louenges, honneurs ou deshonneurs, communement accompagnent les grands bastiments & grandes œuvres, & specialement celles qui sont publiques⁵²⁶ ».

Amendable, modifiable, renouvelable à plaisir, la modélisation permet de s'assurer du désir du commanditaire, mais aussi d'envisager tous les aspects techniques de l'ouvrage à venir, d'étudier l'inscription de celui-ci dans son environnement, d'établir un budget prévisionnel, enfin de « sonner la trompette⁵²⁷ » pour solliciter l'avis d'autres experts. Dans cette perspective, De l'Orme préfère au dessein la maquette d'architecture, comme déjà Alberti, qui inscrivait sa démarche dans le sillage des anciens⁵²⁸ :

Voilà pourquoy tousjours me plaira l'ancienne coustume de ceulx qui souloient raisonnablement edifier, lesquels ne s'arrestoient aux pourtraictz de platte peinture, ains faisoient faire des modelles de bois, ou autre matiere appropriee, au moyen dequoy ils pouvoient veoir comment tout l'ouvrage devoit succeder en chacune de ses parties, ensemble ses proportions & mesures : puis s'en conseilloyent aux experts, & examinoient plusieurs fois toutes les particularitez occurrentes, avant que mettre la main a la besogne, qui requiert plus de soing & despense, qu'il n'est advis à beaucoup de personnes⁵²⁹.

Qu'il en aille de la maquette (du *modelle*) ou du *dessein*, Alberti et Delorme revendiquent une certaine pauvreté formelle dans l'exécution, qui doit permettre de mettre en avant la

⁵²⁴ Leon Baptiste Alberti, *L'Architecture et Art de bien bastir*, trad. lat. Jean Martin, Paris, Jaques Kerver, 1553, f. 21.

⁵²⁵ *Ibid.*, l'anecdote est tirée de Suétone (*Vie de Jules César*, § 46).

⁵²⁶ Philibert De l'Orme, *Le premier tome de l'architecture*, Paris, Federic Morel, 1567, f. 8. Sur le traité de De l'Orme, et son statut exceptionnel parmi la littérature architecturale française du XVI^e siècle, voir Jean Guillaume, « Philibert de l'Orme : un traité différent », dans Jean Guillaume (dir.), *Les Traités d'architecture de la Renaissance. Actes du colloque tenu à Tours du 1^{er} au 11 juillet 1981*, Paris, Picard, « De Architectura », 1988, p. 348-354.

⁵²⁷ *Ibid.*, f. 6 v^o-7.

⁵²⁸ Comme le rappellent les éditeurs de l'édition moderne, la maquette en bois est « déjà systématiquement utilisée dans la Grèce antique et postclassique, mais non à Rome » (Alberti, *L'Art d'édifier*, *op. cit.*, p. 98, n. 6), quand bien même il ne reste presque rien de ces dessins et maquettes, sinon des pierres et stèles gravées. Voir sur cette question Jean-François Bommelaer *et al.*, *Le Dessin d'architecture dans les sociétés antiques*, *op. cit.*

⁵²⁹ Leon Baptiste Alberti, *L'Architecture et Art de bien bastir*, trad. lat. Jean Martin, *op. cit.*, f. 21.

dimension scientifique et pédagogique de leurs modélisations. Si le dessin, comme on l'a vu plus haut, relève d'une sorte de perfection en ce qu'il donne forme sensible à l'idée du bâtiment à venir, cette perfection, pour être justement *sensible*, doit être exprimée sans atours, d'autant qu'il en va ici aussi de la bonne relation avec le commanditaire, qu'un modèle trop fardé pourrait abuser. Dans la belle traduction de Martin, Alberti, ainsi, préfère « un modèle simple, nu, ou tant seulement esbauché, qu'un qui seroit curieusement perfect, poly, & mignoté jusques au bout, pourveu qu'on y cogneust le gentil entendement de l'inventeur, plustost que la bonne main de l'ouvrier⁵³⁰ ». Dans son traité de 1567, De l'Orme reprend et amplifie ce précepte :

Je veux encores dire d'avantage, qu'un bon Architecte desirant représenter au naturel un bastiment, ne doit jamais faire, comme nous avons dict, un modèle fardé, ou, si voulez, enrichy de peinture, ou doré d'or moulu, ou illustré de couleurs, ainsi que font ordinairement ceux qui veulent tromper les hommes. Car leurs œuvres ne sont en apres semblables à leurs modèles, lesquelz ils fardent ainsi pour l'avarice, & pour decevoir les hommes, avecques un cueur si malicieux, que tousjours ils taschent d'attirer les yeux des regardans, à fin de détourner leurs jugemens de la vraye consideration de toute l'œuvre, & de ses parties & mesures. Je suis doncques d'avis avec d'autres Architectes, qu'on doit proposer les modèles simplement unis, & plustost imparfaitz que polis & mignons, pourveu que leurs proportions & mesures y soient bien observées. Car il suffit qu'on y puisse cognoistre le bon esprit & entendement de l'Architecte, & que ses inventions y soient plus louables que la mignardise, & aussi à fin qu'ils soient du tout differents à ceux des peintres : desquelz ne vous aydez jamais en cest affaire⁵³¹.

Si la modélisation prospective est, comme on l'a vu, le moyen privilégié par lequel l'architecture conquiert ses lettres de noblesses, encore faut-il conquérir celui-ci, affirmer autorité et responsabilité en cette matière, où d'autres acteurs sont susceptibles d'intervenir. Alors qu'Alberti se contentait de distinguer l'art du dessin en architecture et en peinture, réservant pour cette dernière l'usage des « ombres » et de la perspective, De l'Orme, quant à lui, dénonce vertement l'ingérence des peintres dans la fabrication des modèles : pas plus qu'il ne saurait être de bon dessein qui ne soit de la main d'un architecte, il ne saurait davantage être de bon architecte qui laisse à d'autres le contrôle de cette activité reine qu'est l'anticipation matérielle de l'ouvrage⁵³².

À l'issue de cette rapide évocation des usages du dessin et des maquettes d'architecture dans les traités d'Alberti et De l'Orme, on imagine bien la façon dont les auteurs de projets historiographiques pouvaient, au miroir de ces théories et de ces usages, projeter, reconnaître

⁵³⁰ *Ibid.*, f. 21 v^o.

⁵³¹ Philibert De l'Orme, *Le premier tome de l'architecture, op. cit.*, f. 23 v^o.

⁵³² Ainsi De l'Orme fustige-t-il les « donneurs de portraits & faiseurs de desseings, dont la plupart n'en scauroit bien trasser ou descrire aucun, si ce n'est par l'ayde & moyen des peintres, qui les scavent plustost bien farder, laver, umbrager, & colorer, que bien faire & ordonner avecques toutes leurs mesures. Je dy assurément que tous Architectes & maistres maçons faisant ainsi, sont comme perroquets, car ils scavent bien parler, mais ils ne cognoissent ce qu'ils disent, ne moins la fin de ce qu'ils promettent, qui est de bien faire. » *Ibid.*, f. 21 v^o.

sinon même *inventer* leur propre pratique. Négociation de commande, sollicitation d'avis auprès des pairs, définition des grands traits et caractéristiques de l'ouvrage à venir : autant de fonctions communes aux *desseins* des architectes et à ceux des écrivains. Étrangement, par le fait même de l'opération spatialisante dont les uns et les autres procèdent, ces projets paraissent avoir pour vocation première d'inaugurer et de meubler une *durée*, un temps de latence placé sous le signe de la précaution, de la délibération, du sondage. Ceci au point qu'Alberti va jusqu'à recommander, une fois le projet mis au point, d'*attendre encore* : « jusques a ce que la recente approbation de vostre fantasia se soit refroidie & rassise » et que ce « retardement » ait permis de « juger la chose comme elle est, avec beaucoup plus grande raison & maturité de conseil qu'autrement⁵³³ ». Rapportées aux dangers, à l'investissement et au saut décisifs que représentent le passage à l'impression ou la construction en pierre, ces modélisations prévisionnelles et le délai qu'elles cristallisent ou métonymisent ne sont pas de trop, à plus forte raison lorsqu'il en va de bâtiments ou de livres qui engagent le *public*, qui abritent, autrement dit, représentent ou mettent en récit le pouvoir des grands et les *sacra* de la nation.

Diffusion d'un modèle : dess(e)ins imprimés

Dans *La Règle et le modèle*, Françoise Choay décrit le *De re aedificatoria* d'Alberti comme le premier des traités « instaurateurs », par quoi elle entend les ouvrages qui « se donnent pour objectif explicite la constitution d'un appareil conceptuel autonome permettant de concevoir et de réaliser des espaces neufs et non avenus⁵³⁴ ». Ce que suggère l'étude des prospectus, c'est que l'instauration en question se mesure peut-être aussi, au-delà de l'espace bâti dont elle institue le système et la possibilité, dans la façon dont elle peut latéralement informer et transformer les pratiques, les supports et l'imaginaire d'autres arts ou disciplines. De l'auteur de prospectus, on peut en effet dire ce que Proust dira de Balzac envisageant ses romans comme des sujets de peinture : « il concevait souvent un art dans la forme d'un autre⁵³⁵ ». Pour autant, si l'imaginaire et le discours renaissant du livre à venir trouvent dans les arts du *dessein* un modèle appropriable, il faudra aussi rappeler ce que cette transposition doit elle-même à l'ordre des livres.

Le recours des auteurs renaissants à la méthode des architectes est un témoin, parmi d'autres, d'une intense montée de la curiosité architecturale qui affecte l'époque, pour adapter à cette discipline l'expression de Dubois, rencontrée plus haut à propos de l'histoire. Au XVI^e siècle

⁵³³ Leon Baptiste Alberti, *L'Architecture et Art de bien bastir*, trad. lat. Jean Martin, *op. cit.*, f. 22.

⁵³⁴ Françoise Choay, *La Règle et le modèle*, *op. cit.*, p. 14.

⁵³⁵ Marcel Proust, *Contre Saint-Beuve. Pastiches et mélanges. Essais et articles*, éd. Pierre Clarac, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 222.

en effet, les traités d'architecture et catalogues de modèles se multiplient et se diffusent dans toute l'Europe occidentale, phénomène accompagné par le développement de l'imprimerie et le progrès de la gravure sur cuivre⁵³⁶. En France, c'est à partir des années 1530 et 1540, et plus particulièrement dans la seconde moitié du siècle que les théories italiennes, le vitruvianisme et le goût de l'antique qu'elles promeuvent se trouvent progressivement adoptées et accommodées à la tradition nationale. Emblématique de cette « nouvelle ère », selon Chastel⁵³⁷, est la figure de l'humaniste Jean Martin qui traduit les œuvres classiques de Vitruve (1547), d'Alberti (1553) et de Sebastiano Serlio (1545, 1547). Ce dernier a lui aussi joué un rôle pionnier : publiées à Venise en 1537, ses *Regole generali* (ou *Quarto libro*) eurent ainsi un retentissement considérable en France, d'autant que leur auteur vint s'y installer en 1541, et qu'il poursuivit là ses publications théoriques, mettant également en lumière en 1551 un *Livre extraordinaire*, recueil de modèles de cinquante portes, paru à Lyon chez Jean de Tournes. Dans les deux derniers tiers du siècle, ainsi, « la méthode de Serlio donn[e] aux amateurs et aux architectes les clefs nécessaires à la bonne compréhension du système et du sens de l'architecture antique⁵³⁸ », en même temps que les architectes français s'essayaient eux-mêmes au genre du traité, à l'exemple de Philibert de l'Orme dont j'ai déjà évoqué plus haut le *Premier Tome de l'architecture* (1567).

Comme l'a montré Yves Pauwels dans un ouvrage récent, le support imprimé a joué un rôle majeur dans cet « âge d'or des traités⁵³⁹ », facilitant la diffusion de la théorie architecturale et décuplant l'incidence de celle-ci sur la pratique des architectes et des artisans. De là, étrangère à l'architecture, l'imprimerie aurait néanmoins « contribué à lui donner son visage original » en assurant « la diffusion et l'universalisation des formes et des règles qui caractérisent l'« idéal classique »⁵⁴⁰ ». Tandis que les artisans et sculpteurs gothiques, comme encore les architectes français de la première Renaissance, ne disposaient d'aucune « autre grammaire que celle imposée par le goût ou la fantaisie de l'artisan ou du commanditaire, [...] les architectes qui se révèlent à la fin du règne de François I^{er} et sous Henri II ont hérité de l'Italie tout un arsenal de prescriptions, progressivement codifiées sur les chantiers romains et exprimées petit à petit dans les éditions de Vitruve qui voient le jour à la fin du Quattrocento⁵⁴¹ », et dans le courant du siècle suivant.

⁵³⁶ Voir sur ce point Joël Sakarovitch, *Épures d'architecture*, *op. cit.* : « Les traités d'architecture au XVI^e siècle : la transition », p. 73-81. Sur les traités d'architecture à la Renaissance, voir Jean Guillaume (dir.), *Les Traités d'architecture de la Renaissance*, *op. cit.*, en particulier l'introduction d'André Chastel : « Les traités d'architecture à la Renaissance : un problème », p. 7-18.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁵³⁸ Frédérique Lemerle et Yves Pauwels, *L'Architecture à la Renaissance*, Paris, Flammarion, « Tout l'Art, histoire », 2008, p. 205.

⁵³⁹ Yves Pauwels, *L'Architecture et le livre en France à la Renaissance. « Une magnifique décadence » ?*, Paris, Classiques Garnier, « Arts de la Renaissance européenne », 2013, p. 254.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 14-15.

Fustigé par la célèbre formule d'Hugo, « ceci tuera cela », ce mouvement de « standardisation du langage » architectural apporté par la presse forme au contraire, pour Pauwels, la « condition de la créativité de la Renaissance », la circulation des modèles et desseins imprimés proposant une norme, une aune à laquelle se confronte et se mesure la liberté des bâtisseurs. En outre, cette diffusion imprimée permet aux théories et recueils d'architecture d'étendre leur public au-delà des seuls professionnels :

L'irruption des documents imprimés a conféré [aux] méthodes de copie une efficacité infiniment plus grande : il est plus facile aux artisans de se procurer les images et les textes. Mais surtout, elle a permis aux formes de dépasser le cadre des professionnels du bâtiment, dans lequel les dessins restaient volontiers confinés. De sorte que les commanditaires amateurs purent garnir leurs bibliothèques d'ouvrages spécialisés, souvent du reste luxueusement conçus et édités pour eux, et en conséquence intervenir dans le processus du projet architectural. Le phénomène concerne tout le territoire et des signes d'architecture savante se retrouvent dans toutes les provinces françaises⁵⁴².

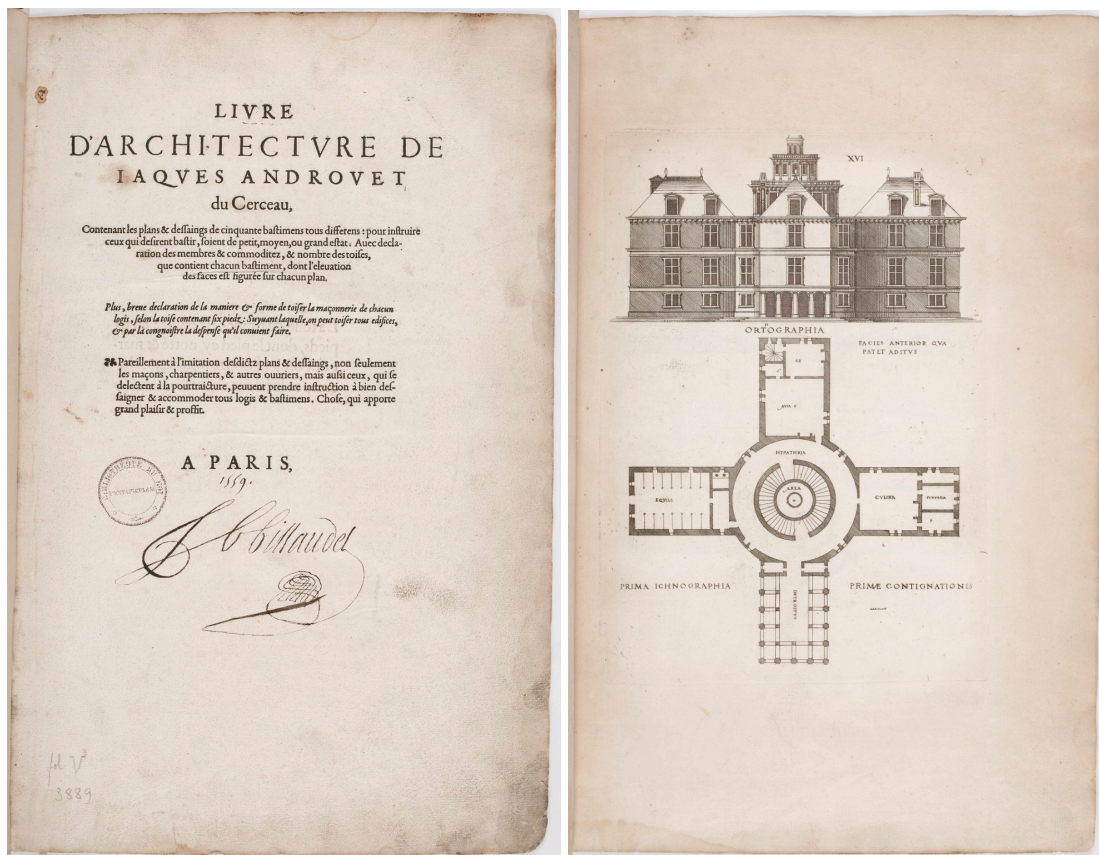
Une telle extension de la théorie de l'architecture aux amateurs et commanditaires est particulièrement sensible dans l'énonciation et la présentation mêmes des traités. On l'a vu chez De l'Orme, qui s'adresse non moins à l'architecte qu'au « seigneur » désireux de faire bâtir⁵⁴³. On l'observe également dès la page de titre du *Livre d'architecture [...] contenant les plans & dessaings de cinquante bastimens tous differens*, publié en 1559 à Paris par Jacques Androuet du Cerceau. De fait, ce dernier destine non seulement son œuvre aux « maçons, charpentiers, & autres ouvriers », mais encore à tous « ceux, qui se delectent à la pourtraicture », lesquels, grâce à son catalogue, peuvent « prendre instruction à bien dessaigner & accomoder tous logis & bastiment. Chose qui apporte grand plaisir & proffit⁵⁴⁴. » Si donc il est, dans la France du XVI^e siècle, un « paradigme de l'architecte », s'il est un prestige particulier dévolu à l'art du dessin dont les prospectus – historiographiques et autres – peuvent être envisagés comme la transposition par *textualisation*, on voit que ce phénomène ne va pas sans sa réciproque : il est lui-même tributaire de la nouvelle donne que représente la diffusion imprimée pour la théorie et la documentation architecturale. En somme, pour que le livre à venir se réfléchisse au miroir du dessin d'architecture, il aura fallu que l'architecture elle-même en passe par le livre, et s'ouvre au public élargi et diversifié auquel la presse offre accès. Ce faisant, les projets, « plans et desseins » des architectes se répandent dans les pages des manuels, traités théoriques illustrés et catalogues de modèles. Dans ce cadre public,

⁵⁴² *Ibid.*, p. 25.

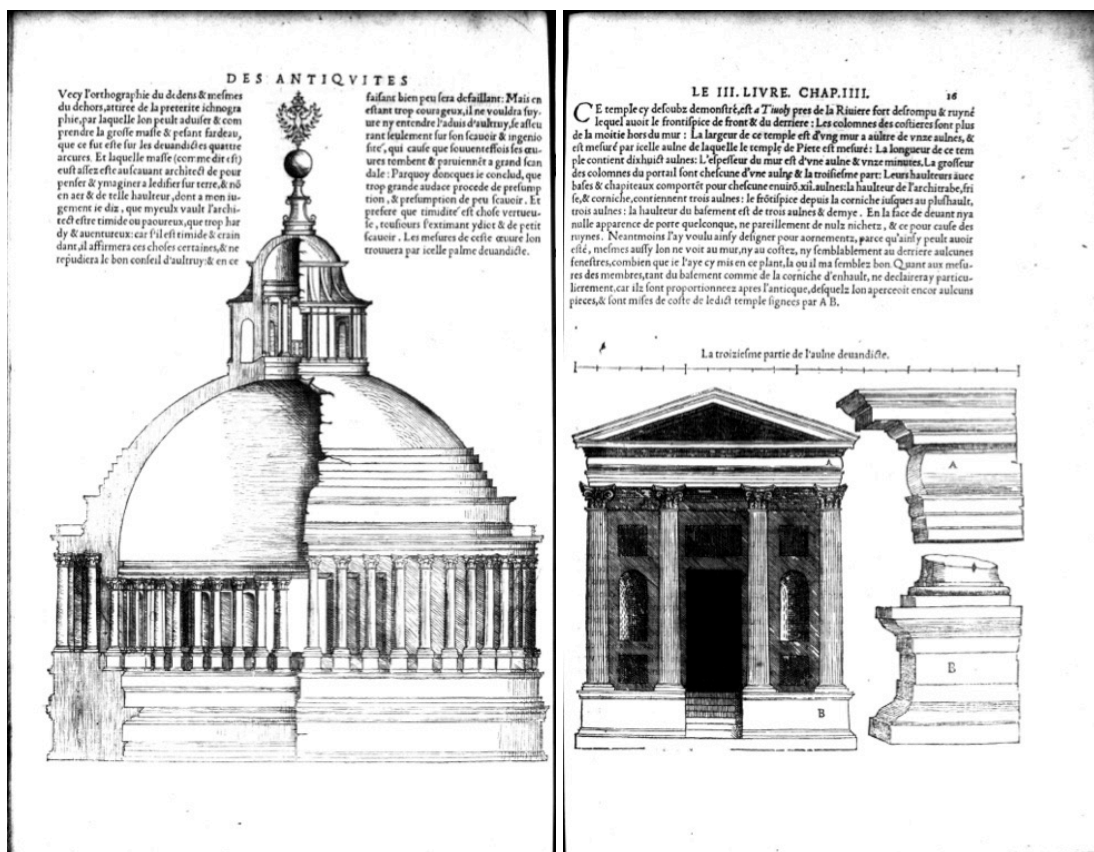
⁵⁴³ De l'Orme s'adresse également à l'ensemble de la profession, ouvriers compris ; d'où le style *populaire* et prolix qu'il revendique : « Qui est la cause que j'escry le plus facilement qu'il se peult faire, & plus intelligiblement, ou, si vous voulez, populairement, pour les ouvriers & artisans. Et pour autant que la matiere d'Architecture est de soy assez empeschée & difficile, j'ay esté contrainct d'escrire plus prolixement que brevement [...] », Philibert De l'Orme, *Le premier tome de l'architecture*, *op. cit.*, f. 260.

⁵⁴⁴ Jacques Androuet du Cerceau, *Livre d'architecture [...] contenant les plans & dessaings de cinquante bastimens tous differens*, Paris, Benoît Prévost, 1559.

ils s'exposent à une lecture qui, diversement impliquée dans la pratique effective de l'architecture, peut les consommer pour eux-mêmes, en tant que projets, modèles, contre-modèles, ou simplement objets de plaisir et de curiosité amateurs. Tendant ainsi à se constituer comme un genre *livresque*, cernés par le commentaire, ils s'offrent d'autant plus facilement à la textualisation que celle-ci les gagne déjà.



Jacques Androuet du Cerceau, *Livre d'architecture*, Paris, Benoît Prévost, 1559



Sebastiano Serlio, *Troisième livre* [1540], trad. fr., Anvers, Pieter Coecke, 1550

En plaçant leurs projets sous le signe des arts du *dessein*, Le Roy, Du Haillan et La Popelinière permettent d'apprécier l'aura dont pouvait alors jouir ce « mot *magique* [...] polysémique, antithétique, infiniment maniable⁵⁴⁵ » jadis ou naguère mis en avant par Alberti et Vasari, à une époque où ces théories italiennes font en France l'objet d'une intense diffusion et s'offrent, par le vecteur de l'imprimé, à la curiosité des amateurs. Dans ces conditions, ce « paradigme souverain⁵⁴⁶ » du *dessein*, ainsi que les usages sociaux dont il est indissociable, permet aux *entrepreneurs* d'histoire de donner un nom et une forme d'intelligibilité au type d'objet textuel qu'ils soumettent à la presse, là où la culture rhétorique n'y suffisait pas.

D'une part, en vertu de sa vocation à préméditer la forme de l'ouvrage à venir depuis ses grandes lignes architectoniques jusque dans ses moindres détails et ornements, le dessin (ou la maquette) nivelle et confond les champs d'exercice du *consilium* et du *judicium*, de l'*inventio* et de la *dispositio* évoqués par Goyet dans *Le Sublime du lieu commun*. Car ce *dessein* des architectes, peintres et sculpteurs ne renvoie pas au *consilium* rhétorique, sans référer aussi, par le truchement des traités de Vitruve, d'Alberti et de Vasari, à l'idée de *dispositio* et à ses trois espèces de plan, où se préfigure aussi ce que la rhétorique ancienne, dans l'ordre du discours, place du côté de l'*elocutio*

⁵⁴⁵ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, op. cit., p. 98.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 100.

et de l'*actio*, sinon même de la *memoria*⁵⁴⁷. La chose est criante dans les prospectus renaissants, où le mot de dessein nomme à la fois le *plan* de l'œuvre à venir et l'ensemble du discours dans lequel il s'insère pour y être commenté, complété, mis en perspective. D'autre part, par le fait même de cette synthèse et de cette vue d'ensemble sur l'œuvre à venir qu'il propose, le *dessein* d'architecture constitue un modèle de mise en discours autonome du projet auquel la discipline ancienne était étrangère, voire hostile. Aux prétendants à la fonction d'historiographe du roi, l'art du dessin offre l'exemple d'une forme propre à matérialiser et communiquer l'œuvre à venir en son état de projet, tout en prêtant à ce dévoilement anticipé une dignité particulière, si ce n'est la possibilité paradoxale d'atteindre, malgré sa vocation éphémère et protensive, une sorte de *perfection*, d'accomplissement en son genre. Il est temps de retourner à la lettre des prospectus, pour tâcher d'appréhender les conséquences pratiques, éthiques et politiques de ce dévoilement anticipé de l'œuvre à venir.

Politiques de la méthode

Faisons le point. Dans cette section consacrée au discours de l'histoire, j'ai commencé par envisager la pragmatique de la demande dont relèvent les projets historiographiques de Le Roy, Du Haillan et La Popelinière, dans un contexte où la curiosité historique bat son plein, et où la charge d'historiographe du roi (ou de France) excite les ambitions. Ensuite, j'ai tâché d'examiner la façon dont ces prospectus prennent place dans l'ensemble des publications historiographiques, à mi-chemin entre la théorie de l'histoire et sa pratique, entre les *artes historica* et les histoires elles-mêmes. Pas plus que la rhétorique ancienne, le nouveau prestige de la « méthode » ne permet de rendre tout à fait compte de ces objets hybrides, qu'éclairent en revanche les développements de l'architecture renaissante et l'art du *dess(e)in* dont tous nos textes se recommandent, fût-ce minimalement par leur titre. De fait, il en va bien avec ces projets de livre comme avec les dessins ou maquettes d'architecture, telles qu'on en a trouvé la théorie chez Alberti et De l'Orme : marquant une étape dans la genèse de l'ouvrage dont ils sont destinés à « faciliter l'effect⁵⁴⁸ », ces

⁵⁴⁷ Si l'on songe en effet à la façon dont l'art de la mémoire en appelle à la projection mentale d'un bâtiment, dans les pièces duquel l'orateur est amené à ventiler les parties de son discours pour mieux les rappeler au moment de sa performance, on voit que le dessin d'architecture est propre à subsumer, à prendre en charge l'ensemble du protocole rhétorique, qu'il informe en retour. Voir sur ce point l'ouvrage classique de Frances Yates, *L'Art de la mémoire* [1965], trad. ang. Daniel Arasse, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1975.

⁵⁴⁸ Lancelot Voisin de La Popelinière, *Dessein de l'histoire nouvelle des François*, *op. cit.*, t. II, p. 263.

textes médiatisent aussi le rapport de l'auteur au commanditaire et à ses pairs. Ils s'inscrivent, ce faisant, dans des rapports de don et de pouvoir mêlés. Jusqu'à présent, le caractère exposé et public des projets m'a surtout retenu pour ce qu'il disait de la relation mécénique. Dans les pages qui viennent, il s'agira d'entrer autrement dans cette même question, en se concentrant sur les effets d'un dévoilement anticipé de l'œuvre à venir et de la méthode à laquelle elle s'adosse. Ceci, dans l'idée qu'il y a là une forme d'effraction, un excès de visibilité qui ne va pas de soi et confère à ces histoires à venir une charge éthique et politique dont il faut prendre la mesure.

Maîtres d'ouvrage et maîtres d'œuvre

Pour mieux poser le problème, repartons de ce que Francis Goyet écrit du *consilium* et du *judicium* rhétoriques. Dans son introduction générale, l'auteur du *Sublime du lieu commun* amène le sujet de son livre (l'invention rhétorique et la méthode des lieux, de l'Antiquité à la Renaissance) à partir d'une double distinction, chronologique et géographique. D'une part, il met en évidence le passage, au tournant du XVII^e siècle, d'un régime privilégiant l'*inventio* et la topique à un autre favorisant le *judicium* et la *dispositio* : mouvement déjà sensible chez Agricola et Ramus, et confirmé dans la *Logique* de Port-Royal. D'autre part, le critique projette cette opposition dans l'espace en distinguant d'une école italienne (Francesco Valla, Georges de Trébizonde, Machiavel) où prime la question politique du *consilium* et de la stratégie oratoire, une école « germanique » (Philippus Melancthon, Rudolf Agricola), porteuse d'un esprit de « géométrie », davantage soucieuse de logique, de syllogistique et de mise en ordre du discours. De ces deux conceptions, qui s'opposent moins, en réalité, qu'elles ne se complètent, Goyet montre la prévalence croissante de la seconde dans la France du XVI^e siècle, phénomène qu'il associe à l'affirmation d'un imaginaire monarchique qui trouvera son point d'orgue dans l'absolutisme louis-quatorzien. Conduisant à « méconnaître la stratégie au nom de l'économie du discours⁵⁴⁹ », un tel mouvement, pour autant, ne dépolitise l'usage du discours qu'en apparence. Simplement, là où la rhétorique du *consilium* suppose l'existence d'un champ agonistique constitué, « la rhétorique de la monarchie tend à ignorer l'adversaire⁵⁵⁰ », à polariser l'attention sur le maintien d'un ordre intérieur. Autrement dit, si la stratégie tend ici à disparaître derrière un souci du plan, ce n'est pas tant qu'elle est inexistante, ni même refoulée, c'est plutôt qu'elle est secrète, réservée, ce que Goyet illustre en filant le parallèle de l'orateur idéal et du souverain monarque :

⁵⁴⁹ Francis Goyet, *Le Sublime du lieu commun*, *op. cit.*, p. 46.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 57.

Les desseins du Roi sont secrets, comme ceux de Dieu. L'Idée est le propre de l'architecte. Mais l'époque confond les rôles de maître d'œuvre et de maître d'ouvrage, d'architecte et de commanditaire, tout comme sa métaphore du dirigeant comme bon pilote ne pense même pas à identifier l'armateur qui a ordonné la navigation. Ces confusions parlent du rêve monarchique : celui d'être pris en main par une sorte de dieu, d'entrer dans le cercle sacré que tracent le Roi ou l'Orateur, lieutenants de Dieu. Alors ce serait presque lèse-majesté que de lever les voiles sur les mystères de leur *ars*. Les techniques décisives ne peuvent que rester secrètes, qu'elles fondent l'efficacité du discours ou la légitimité d'une politique. L'art doit rester caché, « on ne peut trop le découvrir » (Peletier)⁵⁵¹.

Si l'orateur, à travers le plan apparent de son discours, se manifeste à son public en tant que *maître d'œuvre*, le *maître d'ouvrage* qu'il est donc aussi reste quant à lui insaisissable, méditant et éprouvant sa stratégie dans l'ombre, cultivant un secret qui, pour Goyet, trouve son modèle dans celui du prince. Notons d'emblée que sauf à le placer du côté du roi lui-même, dont le portrait en architecte est fréquent au XVI^e siècle⁵⁵², ce propos vaut peut-être moins ici pour l'architecte en tant que tel que pour ceux, orateurs, poètes, historiens et autres hommes de plume qui se projettent dans ce rôle. Car dans le traité de De l'Orme, la distinction entre l'architecte et le commanditaire est nette et souvent rappelée : d'un côté, il s'agit d'inviter celui-ci à bien mûrir sa décision de bâtir, à s'entourer des bons soins d'un Architecte capable ; de l'autre, il s'agit de proposer à celui-là une méthode exposant les grands principes de son art, tout en s'employant à lui assurer « le contrôle total du processus de création au détriment des maîtres-maçons⁵⁵³ ». Il n'en va pas de même, semble-t-il, avec les auteurs de prospectus qui se projettent dans ce rôle : s'ils se présentent bien en situation d'obtenir une commande de la part du roi mécène, ils se désignent volontiers eux-mêmes comme *entrepreneurs*, mot que De l'Orme réserve aux seuls commanditaires⁵⁵⁴. Dans le domaine de la construction, dont on sait la coûteuse logistique humaine et matérielle, l'initiative de l'entreprise ne saurait être le fait de l'architecte, lequel doit se garder de montrer ses plans sans qu'on l'ait auparavant sollicité :

Fault doncques qu'il attende que ceux qui voudront user de son conseil l'appellent, & se fient totalement en luy, autrement il n'auroit que faire de communiquer ses belles inventions sans en estre requis, car elles luy pourroient revenir à mocquerie & sans prouffit. C'est un vray acte de sagesse à l'Architecte sçavoir bein entretenir sa reputation & donner bon conseil & fidele, avec exhibition de protraictz, modelles & devis proportionnez de leur mesure & parfaicte symmetrie, à fin qu'on cognoisse qu'il y procede en vray homme de bien, & qu'il est très docte en son art⁵⁵⁵.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 53.

⁵⁵² Voir Cynthia Skenazi, *Le Poète architecte en France. Constructions d'un imaginaire monarchique*, Paris, Honoré Champion, « Études et essais sur la Renaissance », 2003, en particulier le ch. 3 : « Gilles Corrozet : du poète au roi architecte », p. 117-166.

⁵⁵³ Jean Guillaume, « Philibert De l'Orme : un traité différent », art. cit., p. 347, n. 1. Comme on l'a montré plus haut, rappelons que les traités et catalogues d'architecture comme ceux de De l'Orme favorisent dans le même temps le développement d'une connaissance amateur, d'un savoir propre, de ce fait, à circuler entre le commanditaire (actuel ou potentiel), l'architecte, le maître maçon et les lettrés amateurs.

⁵⁵⁴ Philibert De l'Orme, *Le premier tome de l'architecture*, op. cit., f. 7 v^o.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, f. 11 v^o.

Un tel propos ne saurait avoir cours dans l'activité littéraire, où la dynamique du don ménage une large place à l'initiative auctoriale, laquelle peut aussi se passer de la relation mécénique et se revendiquer d'un *otium* aristocratique, comme exemplairement chez Montaigne. Cela est même vrai de Ronsard, poète courtisan qui n'en affirme pas moins que « [l]a poésie est plaine de toute honneste liberté⁵⁵⁶ ». Si le Vendômois en passe ailleurs par une rhétorique conditionnaliste, s'il prend soin, dans les *Odes* de 1555, d'en appeler au roi comme à un armateur sans qui la nef de sa *Françiadé* ne pourra jamais appareiller⁵⁵⁷, c'est que l'épopée excède à ses yeux la pratique ordinaire de la poésie encomiastique et qu'un grand œuvre de cet ordre exige une reconnaissance anticipée. C'est aussi, justement, que cette exigence ne va pas de soi, que le poète n'est pas vis-à-vis du grand œuvre à venir dans la même situation que l'architecte vis-à-vis du bâtiment dont on lui demande les plans. Car cette œuvre, au moins dans sa première genèse manuscrite, au moins en apparence, n'exige à tout prendre que le temps, l'étude et la peine d'un seul, tout ensemble architecte et maçon. Au contraire de l'architecte dont les réalisations somptueuses parlent d'elles-mêmes et s'imposent au regard de tous, l'écrivain doit ferrailer pour affirmer et faire reconnaître la valeur de son œuvre de papier et celle du contre-don qu'il appelle de la part du prince ou du grand⁵⁵⁸. Ceci, notamment, en exposant son initiative, en prévenant le désir du prince dans l'espoir de voir son dessein converti en commande. Du Haillan nous a donné plus haut l'exemple d'une telle conduite, au rebours des recommandations de De l'Orme aux architectes. Étonnamment, tout se passe comme si cette situation de précarité était cela même qui rendait possible la confusion de statut entre architecte et commanditaire que souligne Goyet. Possible *seulement* : parce qu'il peut, y compris dans les bornes de la relation mécénique, se passer de la commande du grand aussi bien que la prévenir publiquement, l'écrivain est en mesure, tour à tour, de cumuler, de confondre ou bien de dissocier et polariser les rôles du pilote et de l'armateur, des maîtres d'œuvre et d'ouvrage. Il peut, tour à tour encore, projeter son mécène ou sa propre personne dans chacun de ces rôles, comme on l'a vu avec Ronsard dont la

⁵⁵⁶ Pierre de Ronsard, *Œuvres*, éd. Laumonier, t. XII, p. 6-8. Voir sur ce point la première section de ce chapitre.

⁵⁵⁷ Voir par exemple l'épître dédicatoire à Henri II déjà citée dans la première section de ce chapitre, éd. Laumonier, t. VII, p. 9-10.

⁵⁵⁸ Sur l'état du *paragone* entre poésie et architecture au mitan du XVI^e en France, voir Doranne Fenoaltea, *Du Palais au jardin. L'Architecture des Odes de Ronsard*, Genève, Droz, « Travaux d'Humanisme et Renaissance. Études ronsardiennes », en particulier les p. 16-26. Comme le note l'auteure, qui relève notamment la nette supériorité des revenus de De l'Orme à ceux de Ronsard (et ajoutons : à ceux des historiographes du roi comme Paschal et plus tard Du Haillan), « [d]ans la faveur du roi [Henri II], les bâtisseurs l'emportent de très loin », p. 16-17. Si les poètes, comme les historiens, revendiquent la capacité d'immortaliser leurs dédicataires là où les monuments de pierres sont en proie à la ruine, il semble donc que l'architecture ait pris de l'avance dans ce domaine, en même temps qu'elle rivalise également avec les lettres dans le domaine intellectuel, au point que le « statut humaniste et l'importance prééminente accordée à la proportion sont capables parfois de renverser la préséance que les humanistes, hommes de plume avant tout, sont tentés de reconnaître aux lettres », *ibid.*, p. 21.

Franciade, en 1572, est présentée par Jamyn comme une œuvre dont le véritable « auteur » serait le dédicataire royal (Charles IX), tandis que le Vendômois n'en serait que l'« écrivain⁵⁵⁹ ».

Plusieurs travaux portant sur les rapports entre littérature et architecture à la Renaissance se sont employés à explorer certaines œuvres, celle de Ronsard en particulier, pour en interroger l'architecture profonde, le dess(e)in secret, d'une manière au fond compatible avec la thèse de Goyet⁵⁶⁰. Dans les pages qui suivent, c'est au contraire à un excès de visibilité ou d'*exposition* du dessein qu'il s'agira de donner sens. Précaire et inquiet malgré son volontarisme de façade, ce mode d'affirmation du projet auctorial me semble dissoner avec le fantasme monarchique, avec cette stratégie souveraine et souterraine que Goyet attribue à l'orateur idéal. Du moins est-ce ce que les projets mis en lumière au XVI^e incitent à penser : en affirmant prématurément l'initiative d'un livre à venir, dont ils suspendent souvent la réalisation au bon vouloir du prince, ces textes portent à la lumière, d'un même geste, ce que le critique place sous le signe du *judicium* et du *consilium*, du plan de l'œuvre et de sa raison. Signe de puissance et de faiblesse mêlées, cette exposition anticipée, cette mise en délibération publique du *dessein* est aussi une façon, chez nos historiens, de confronter le pouvoir à sa propre pratique du secret, tout en promouvant dans le même temps des rapports de don horizontaux entre pairs, dont on verra qu'ils ne vont pas eux-mêmes sans défi ni défiance. C'est que l'histoire, avec le nouveau cahier des charges qu'elle se donne en ce second XVI^e siècle, est suspendue à une collecte d'informations qui rend sa genèse tributaire de ressources extérieures – d'une façon bien plus réduite, on s'en doute, que ne l'est l'architecture, mais peut-être pas moins impérieuse.

Les sources de l'autorité : inventio et exogenèse

Mettant en avant le plan de l'œuvre à venir, les prospectus historiographiques participent d'un engouement d'époque pour la forme sommaire, l'abrégé, l'építome ou le promptuaire, où Goyet repère volontiers le primat du *judicium* sur le *consilium*. Pour autant, s'ils semblent en effet mus par ce « lyrisme du sommaire ou de l'abrégé⁵⁶¹ » dont parle le critique, les desseins en question ne se contentent pas de proposer la réduction et la ventilation d'une matière, à la manière de Bodin avec le recueil de lieu commun qu'il esquisse dans sa *Methodus*. Ces textes, en effet, consacrent une attention particulière à l'*inventio* et à ses sources, question qui motive, dans une large mesure, leur existence même. On a déjà eu l'occasion de constater qu'une des fonctions

⁵⁵⁹ Pierre de Ronsard, *Les quatre premiers livres de la Franciade*, éd. Laumonier, t. XVI, p. 27.

⁵⁶⁰ Voir notamment Doranne Fenoaltea, *Du Palais au jardin. L'Architecture des Odes de Ronsard*, *op. cit.*, et Cynthia Skenazi, *Le Poète architecte en France*, *op. cit.*

⁵⁶¹ Francis Goyet, *Le Sublime du lieu commun*, *op. cit.*, p. 641. Sur cette question, voir les p. 638-644.

essentielles des prospectus tenait à la demande d'avis et de documentation dont ils étaient vecteurs. Rencontrée plus haut dans d'autres domaines, chez La Croix du Maine ou plus tard chez Bayle à la fin du XVII^e siècle, cette sollicitation exogénétique est particulièrement prégnante dans l'écriture de l'histoire, où elle ne s'adresse pas seulement aux pairs et lettrés, mais aussi, voire en premier lieu, au pouvoir monarchique lui-même. Il y a là un des arguments majeurs de la rhétorique conditionnaliste de ces projets qui, au-delà ou plutôt à travers la question du soutien royal, engage des questions de méthode. Ceci à une époque où, sous l'influence de la culture juridique, la question des sources, de l'établissement et de la documentation des faits tend à s'imposer comme une dimension centrale du travail de l'historien⁵⁶². D'être trop dépendante et intéressée financièrement, la caution mécénique, on l'a vu, peut être un obstacle aux nouvelles prétentions réalistes du discours de l'histoire, ce qui conduit La Popelinière, à la fin du siècle, à encourager de ses vœux l'institutionnalisation et la dépersonnalisation du mécénat royal. Mais si l'historien huguenot, comme Dolet, Le Roy, Du Haillan et d'autres demeurent tant attachés à la reconnaissance royale en dépit de ces tensions entre éloge du prince et authenticité référentielle, c'est que l'histoire, dans sa quête même de vérité, a besoin du secours des princes.

De la fiction synoptique au besoin d'archive (Louis Le Roy)

Les prospectus historiographiques publiés sous forme autonome au cours du second XVI^e siècle sont traversés par cette demande d'un accès aux archives du royaume, que formulait déjà Dolet au seuil ses *Commentaires sur la langue latine*⁵⁶³ en 1538, auprès de François I^{er}. Dans sa *Consideration* de 1567, Louis Le Roy articule cette exigence à l'utopie d'un point de vue panoramique et omniscient sur son époque :

Et pour en avoir meilleure & plus seure cognoissance, je me souhaiterois maintenant estre élevé en quelque lieu tres-haut & tres-éminent, d'où je puisse contempler sans passion la condition présente du monde inférieur, & toute la face de la terre habitable, comme elle se comporte aujourd'hui avec ses régions, champaignes, montaignes, vales, foretz, deserts, rivières, mers, plages, goulphes, portz, havres, villes, chasteaux, forteresses. Qu'en mesme temps je veisse tant de sortes d'hommes y habitans, differens en couleurs, complexions, meurs, volontez, langues, vestemens. [...] Je verrois la variété & instabilité des choses humaines : je verrois d'un costé innumerables personnes esmeuës & irritées les unes contre les autres à cause de la religion :

⁵⁶² Décivant ce phénomène dans la seconde moitié du XVI^e siècle, George Huppert affirme ainsi que la « discipline exigée par les juristes en matière de vérification des faits a marqué de façon indélébile la méthode des futurs historiens. Elle les a convaincus de la nécessité primordiale d'utiliser des sources originales et authentiques. Déjà initiés à la critique des textes par leur éducation humaniste, celle des collègues, ils apprenaient maintenant à étendre ces principes de critique à des sources non littéraires. » Voir *L'Idée de l'histoire parfaite*, *op. cit.*, p. 27.

⁵⁶³ Voir le ch. II, 1, « Promesses conditionnelles (1) », et le texte de Dolet dans Richard Copley Christie, *Étienne Dolet*, *op. cit.*, p. 353.

d'autrepart nations opposees contre nations, seigneuries contre seigneuries, royaumes contre royaumes [...]. En outre si j'avois la veuë assez bonne pour penetrer jusques aux cœurs & entendemens des premiers du monde, je descouvrirois leurs pensees, conseils & deliberations, leurs ruses simulations & dissimulations, menees, brigues, pratiques & intelligences, droicts, merites, quereles debatues, sommations, responses, mandemens, creances, chiffres, ambassades, appointemens, traittez, tresves, appareilz, deseins bons & mauvais [...] ⁵⁶⁴.

Dans ce passage, caractéristique de ce que Dubois nomme sa « pensée par sauts ascensionnels⁵⁶⁵ », Le Roy produit la fiction d'un regard divin capable d'embrasser la géographie de toute la « terre habitable », sa stratification sociale, sa diversité anthropologique, ses conflits politiques, tout en entrant dans l'intimité de ces « premiers du monde » qui *font* l'histoire, afin de découvrir leurs pensées, leurs mobiles et leurs projets secrets. Ramené à la mesure de la puissance humaine, ce fantasme ⁵⁶⁶ d'élévation conduit à un arpentage de terrain, à une enquête documentaire dont l'auteur n'a pas à lui seul les moyens :

Mais tel moyen de cognoistre estant par dessus la puissance humaine : reste d'y pourvoir par diligente observation & recherche des affaires ainsi qu'ilz vont, & par telz advertissement qu'il sera possible recouvrer en ceste mediocrité d'entendement & de fortune. Enquoy, Madame, pourriez plus donner de faveur & avancement que nul autre s'il vous venoit à gré de ce faire, mesmement en tel œuvre concernant principalement l'honneur de la maison de France, & de vostre Maiesté. Ainsi faisoient anciennement les Roys & Princes curieux de leur reputation, baillans de bouche & par escrit amplex memoires & vrayes instructions de leurs affaires aux bons historiens, sans laquelle aide il n'est possible specialement es monarchies faire histoire qui vaille. Ains advient communément qu'au lieu de vrayes narrations, lon n'aye que faux recueils de fables & mensonges mal digerez⁵⁶⁷.

On se souvient que Du Haillan et La Popelinière voyaient dans la proximité avec le pouvoir l'origine possible d'une compromission, d'une partialité du jugement grevant l'authenticité des histoires⁵⁶⁸. Sans contradiction véritable avec cet argument conventionnel à l'encontre des écrivains courtisans, c'est ici un trop grand *éloignement* qui paraît dommageable à Le Roy. Au-delà de l'équitable distribution des éloges et des blâmes, le critère des « vrayes narrations » tient ici avant tout à la possibilité d'accéder aux sources archivistiques du royaume. Partant, s'il n'est pas possible de « faire histoire qui vaille » sans le secours des rois (ici de la reine mère), la raison n'en tient pas seulement à l'autorité symbolique que confère la charge d'historiographe (à laquelle Le Roy, comme Du Haillan et La Popelinière est par ailleurs sensible), mais aussi aux nouvelles modalités d'attestation des faits, à cette nouvelle rigueur documentaire qui tend à s'imposer chez les historiens renaissants, et réclame la collaboration du pouvoir.

⁵⁶⁴ Louis Le Roy, *Consideration sur l'histoire françoise et l'universelle de ce temps*, *op. cit.*, p. 17-20.

⁵⁶⁵ Claude-Gilbert Dubois, *La Conception de l'histoire en France au XVI^e siècle (1560-1610)*, *op. cit.*, p. 79.

⁵⁶⁶ Rappelons que le fantasme renvoie, en psychanalyse, à un « [s]cénario imaginaire où le sujet est présent et qui figure, de façon plus ou moins déformée par les processus défensifs, l'accomplissement d'un désir et, en dernier ressort, d'un désir inconscient ». Voir la notice « Fantasme », Jean Laplanche et Jean-Baptiste Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, « Quadrige. Dico poche », 2007 [1967], p. 152-157.

⁵⁶⁷ Louis Le Roy, *Consideration sur l'histoire françoise et l'universelle de ce temps*, *op. cit.*, p. 20-21.

⁵⁶⁸ Voir ch. II, 4, « Historiographes en herbe ».

Notons que dans le texte de Le Roy, l'archive apparaît dès la première fiction synoptique citée plus haut. Là, au même plan que les « pensees, conseils & deliberations » qu'il s'agit de percer à jour, figurent des éléments tout à fait matériels, documentant l'économie, l'administration et la politique étrangère du royaume : les « mandemens, creances, chiffres, ambassades, appointemens, traitez, tresves » etc. Dans un contexte où l'histoire, au-delà des hauts faits princiers, s'ouvre de plus en plus aux institutions, aux mœurs, à l'économie, l'archive n'est pas seulement le moyen de la connaissance historique, elle en est aussi en quelque façon l'objet, cela même que voudrait *voir*, entre autres choses, un historien jouissant d'un panorama divin sur le monde des hommes. Source d'autorité symbolique pour les auteurs, le pouvoir monarchique l'est donc aussi parce qu'il recèle dans ses coffres les sources écrites auxquelles l'écriture historiographique prétend désormais puiser son savoir et sa légitimité.

« Nous cherchons de nouveaux Mondes en ce vieil Monde » : *inventio* et imaginaire de la découverte (Du Haillan, *La Popelinière*)

Bien entendu, il en va sans doute là d'un argument permettant aux historiographes en herbe d'appuyer leur requête, de justifier le souhait de placer leur entreprise sous l'égide du pouvoir. Oui, mais pas seulement, ce que montre le cas de Du Haillan chez qui l'accès aux archives du royaume constitue un problème irréductible à sa nomination comme historiographe. Ce n'est en effet que dans la seconde publication séparée de son projet, soit une fois que la commande royale a été obtenue et officialisée, que la question des sources apparaît sous la plume de Du Haillan. En 1571, comme on s'en souvient⁵⁶⁹, l'historien bordelais revient sur le travail effectué depuis les premières annonces de son projet l'an passé. De son propre chef, il a donc achevé la première partie de son histoire courant de Pharamond à Pépin le Bref, mais ne serait pas allé plus loin sans le soutien exprès du roi, obtenu depuis lors :

Ayant doncq achevé ceste premiere race, j'estois resolu de ne passer plus outre si je n'estois secouru de Vostre Majesté pour poursuyvre mon voyage. Car je voyois bien que je ne le pouvois faire de mes moyens seulz, veu que je m'estois trouvé assez empesché à ce commencement, estant telle la condition de tous ceulx qui entreprennent de si belles et grandes choses qu'ilz ne les peuvent executer sans la faveur et secours des grands Roys et Princes, comme on voit que ceux qui veulent faire un voyage sur mer pour aller descouvrir et conquerir quelques nouvelles terres, quelque bon cœur et quelques moyens qu'ilz ayent d'eux-mesmes, ilz ne le peuvent faire sans le secours des Princes, ny plus ny moins que la Terre ne peult donner force, nourriture, accroissement ny maturité à ce que d'elle-mesme elle produit sans la faveur du Soleil. Aussi, Sire, l'entreprise de l'ouvrage de l'histoire de France est si grande qu'il n'y a homme en ce royaume, ny ailleurs, qui le puisse entreprendre sans votre secours, non pas tant seulement pour soustenir la

⁵⁶⁹ Voir ch. II, 4, « Historiographes en herbe ».

despence qu'il convient faire en cela, que pour avoir moyen de faire ouvrir les lieux publics, auxquels on pourra trouver beaucoup de beaux secrets d'icelle⁵⁷⁰.

Comme Ronsard faisant l'article de sa *Franciade* auprès d'Henri II, Du Haillan recourt à la figure topique de l'expédition maritime pour allégoriser la genèse de son œuvre et justifier sa demande de ressources⁵⁷¹. Mais alors que chez le poète, cette traversée empruntait le sillage des épopées de l'*Odyssée* et de l'*Énéide*, répétées par celle de son héros Francion⁵⁷², le contexte est ici celui de la récente « découverte » du Nouveau Monde par les puissances occidentales. À l'image ronsardienne d'une navigation où s'entrecroisent fondation nationale (*Énéide*) et retour à Ithaque (*Odyssée*), Du Haillan substitue celle d'une équipée visant à « découvrir et conquérir quelques nouvelles terres » au profit d'un royaume constitué. Ce qu'exemplifie l'allégorie génétique, dès lors, n'est plus comme chez Ronsard le contenu de l'œuvre à venir, mais l'enquête intellectuelle, la recherche de nouvelles connaissances dont cette œuvre procède. Figure expansionniste et centrifuge plutôt que centripète et fondatrice, donc, que cette navigation, rappelée plus loin par la métaphore de la *carte* dont Du Haillan fait avec la maquette d'architecture un modèle du genre – lui-même pionnier – qu'il pratique. « [J]e feray, écrit-il ainsi, comme font les Geographes qui en un petit tableau paignent la grandeur de tout le monde⁵⁷³ ». Dans ces métaphores, se donne à lire une *autre* politique du livre à venir que celle observée dans les odes de Ronsard, où l'on pourra reconnaître les linéaments du régime moderne d'historicité, de son progressisme conquérant, du lien qu'il instaure entre productions intellectuelles, construction nationale et annexion ou exploitation coloniale⁵⁷⁴.

Concurrençant l'idéal humaniste de la rénovation des lettres par réappropriation de l'antique – le vitruvianisme nous en a donné un exemple éloquent à propos de l'architecture –, ce paradigme de la *découverte* teinte de progressisme mais aussi d'incertitude le rapport à l'avenir qui se parle dans les prospectus. Il faut souligner qu'une telle référence au Nouveau Monde n'est pas isolée dans les *desseins* du XVI^e siècle. Elle se retrouve par exemple chez La Croix du Maine qui, avec l'immodestie qu'on lui sait, compare l'incrédulité du public face au catalogue de ses œuvres présumées ou projetées à celle qu'a dû affronter Christophe Colomb au retour de ses premières

⁵⁷⁰ Bernard de Girard Du Haillan, *Promesse et desseing de l'Histoire de France*, *op. cit.*, éd. Paul Bonnefon, dans « L'historien Du Haillan », art. cit., p. 459.

⁵⁷¹ Ce parallèle avec Ronsard est appelé par le texte même de la *Promesse*, dont on a vu plus haut la référence qui y est faite à la *Franciade* et au récent souvenir de sa lecture au roi, que Du Haillan avait été invité à commenter. Voir Bernard de Girard Du Haillan, *Promesse et desseing de l'Histoire de France*, éd. Paul Bonnefon, « L'historien Du Haillan », art. cit., p. 462.

⁵⁷² Voir ch. II, 1, « Promesses conditionnelles (2) ».

⁵⁷³ Bernard de Girard Du Haillan, *Promesse et desseing de l'Histoire de France*, *op. cit.*, éd. Paul Bonnefon, « L'historien Du Haillan », art. cit., p. 467.

⁵⁷⁴ Sur les liens entre colonisation et savoir à la Renaissance et à l'Âge Classique, voir l'ouvrage récent de Samir Boumediene, *La Colonisation du savoir. Une histoire des plantes médicinales du Nouveau Monde, 1492-1750*, Vaulx-en-Velin, Éditions des mondes à faire, 2016.

expéditions⁵⁷⁵. On la rencontre encore, plus sérieusement, chez La Popelinière, lequel fait de l'exploration du Nouveau Monde l'emblème d'un nouveau rapport à la science dont il célèbre les premiers développements, rompant avec l'imitation des Anciens et les conceptions philosophiques « tirées seulement des écrits précédents⁵⁷⁶ ». « Nous cherchons de nouveaux Mondes en ce vieil Monde⁵⁷⁷ » affirme ainsi l'auteur à l'entrée de son *Idée de l'histoire accomplie*, inscrivant son projet historiographique dans une dynamique collective, qu'il place moins, par ailleurs, sous le signe de la conquête que du commerce ou du « Trafic »⁵⁷⁸. Là donc où le « paradigme de l'architecte » crédite l'artiste ou écrivain d'une capacité à préméditer *exhaustivement* son ouvrage par le recours au dessin, la promotion de la géographie et de la cartographie suppose un mixte entre anticipation et découverte, arpentage et modélisation, carte et territoire, mixte où se fait jour une espèce de dynamique cumulative ou de cercle vertueux, car c'est en anticipant que l'on découvre, en arpentant que l'on modélise et ouvre la voie à d'autres. Irréductible, dans ces conditions, à l'idéalisme du *disegno*, le projet associe alors la préméditation à la découverte, celle-ci impliquant une part de surprise ou d'imprévu que le prospectus, paradoxalement, *prévoit*, programme à sa manière. Ainsi présenté, le projet ne s'offre pas comme une anticipation souveraine de l'œuvre à venir, il signale, au contraire, les limites et lacunes grevant sa propre puissance prospective. Il les signale parce qu'il s'adresse à qui, précisément, pourrait l'aider à les repousser ou résorber.

Revenons à la *Promesse* de Du Haillan, et à la demande qu'il adresse à Charles IX alors qu'il vient d'être élevé à la charge d'historiographe :

Mais seulement sans presumption et vanterie, je diray que j'espere faire chose qui n'a encore esté veue et donner à l'histoire de France une robe dont elle n'a encore esté abillée, l'ayant desja si bien parée par la teste que je me fais fort que tout le reste du corps ne le sera pas moins. Et bien qu'avec beaucoup de peine et despence j'aye recouvert plusieurs livres, monuments, tiltres, chartres et memoires servant à icelle, si est-ce que je supplieray Vostre Majesté, Sire, de me donner permission de pouvoir entrer en tous les lieux publics où il y en a d'autres, afin que le désir que j'ay de n'espargner rien pour la bien faire soit accompagné de ma puissance et de celle de vostre autorité⁵⁷⁹.

⁵⁷⁵ La Croix du Maine, *Discours [...]*, dans *La Bibliothèque du sieur de La Croix du Maine*, *op. cit.*, p. 548.

⁵⁷⁶ Lancelot Voisin de La Popelinière, *L'Idée de l'histoire accomplie*, *op. cit.*, t. II, p. 15.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 14. Sur les œuvres géographiques de La Popelinière, et le lien entre le nouvel imaginaire renaissant de la découverte et l'écriture de l'histoire chez cet auteur, voir Adrien Delmas, « L'écriture de l'histoire et la compétition européenne outre-mer au tournant du XVII^e siècle », *L'Atelier du Centre de recherches historiques*, 07/2011 : « L'historiographie aujourd'hui : défis, expériences, enjeux », en ligne : <http://journals.openedition.org/acrh/3632>, consulté le 02/05/2018.

⁵⁷⁸ Lancelot Voisin de La Popelinière, *L'Idée de l'histoire accomplie*, *op. cit.*, t. II, p. 14.

⁵⁷⁹ Bernard de Girard Du Haillan, *Promesse et desseing de l'Histoire de France*, *op. cit.*, éd. Paul Bonnefon, dans « L'historien Du Haillan », art. cit., p. 462.

Ici encore, une telle métaphore de l'œuvre comme robe ou parement destinée à illustrer la nation se trouvait déjà chez Ronsard, dans un registre épique. On se rappelle en effet qu'au seuil des *Odes* de 1555, le poète déclarait à Henri II, à propos de son héros Francus : « [...] il te faut paier les frais de son arroi, / Car il ne veut venir qu'en magesté de Roi ». Et le poète de demander les moyens « De charpenter sa nef, & dresser tout l'aprest, Pourveu que l'on [lui] baille estoffes pour le faire⁵⁸⁰ ». Étranger à cette logique ornementale et somptuaire promue par le Vendômois, Du Haillan invoque le soutien royal pour des raisons qui concernent le financement de sa recherche et l'accès aux archives du royaume. Tandis que Ronsard présente son épopée selon une scénographie proche d'une *entrée royale* et fait de sa propre rémunération la condition, le pendant et comme la métonymie du faste épideictique qu'il entend déployer pour le roi, le modèle exploratoire qui prévaut chez l'historien suppose de se concentrer sur les moyens techniques et logistiques nécessaires à l'entreprise. Au-delà de cette distinction avec la démarche ronsardienne, où s'expriment les rapports d'affinité et de concurrence entre les genres de l'épopée et de l'histoire, le mode de justification mobilisé par Du Haillan est également chargé d'un sens méthodologique. Car conditionner de la sorte l'enquête historiographique à la permission d'« entrer en tous les lieux publics » comme le font l'historien Bordelais et, de façon plus prudente, Le Roy, c'est refuser de se satisfaire comme Bodin des histoires déjà écrites, c'est conférer une place à la fois centrale et problématique à l'*inventio* de la matière historique, en faisant reculer celle-ci du domaine du *donné* à celui du *caché*, en la désignant, ce faisant, comme l'objet d'une *découverte* que les auteurs n'hésitent pas à comparer aux voyages vers le Nouveau Monde.

Prospectus et arcana imperii

Assurément, la dépendance alléguée par l'historiographe à l'égard des sources extérieures ne concerne pas seulement le pouvoir royal. Le Roy et La Popelinière demandent avec insistance le secours et la collaboration de leurs pairs ; quant à Du Haillan, il l'invoque moins qu'il ne s'en autorise, mettant en avant ses propres recherches menées dans les vieilles chroniques et la documentation dont ses amis lui ont fait part⁵⁸¹. J'aurai l'occasion de revenir, dès le point suivant,

⁵⁸⁰ Ronsard, « Au Roy », pièce liminaire des *Odes* de 1555, *op. cit.*, éd. Laumonier, t. VII, p. 9-10.

⁵⁸¹ « J'ay trouvé le moyen de faire profit et de rapporter du fruit de ces grosses masses d'histoires dionisiennes et autres, et de réduire leur superabondance, superfluité et longueur en choses nécessaires et non superflues [...]. Outre ce, ne m'estant voulu fier seulement à ces histoires et chroniques, j'ay esté secouru par quelques-uns de mes amys de plusieurs antiques monuments qui se retrouvent tant aux registres des Courts des Parlements et des chambres des Comptes qu'aux chartres des églises et aux particulieres librairies de ceux qui ont esté curieux de l'antiquité de la France », Bernard de Girard Du

à cette relation que le prospectus tisse avec les pairs et le public des lecteurs, mais je voudrais pour l'heure me concentrer sur les enjeux et les modalités de l'adresse au prince à l'œuvre dans ces textes. Chez Le Roy, Du Haillan et La Popelinière, s'observe en effet un même geste consistant à pointer du doigt une région secrète du pouvoir et de son histoire, dont le récit historique à venir doit permettre l'éclaircissement⁵⁸². Ainsi a-t-on vu le premier, dans son rêve panoptique, imaginer « pénétrer jusques aux cœurs & entendemens des premiers du monde », découvrir « leurs pensees, conseils & deliberations, leurs ruses simulations & dissimulations, mencees, brigues, pratiques & intelligences, [...] desseins bons & mauvais⁵⁸³ ». C'est dans un même esprit que Du Haillan, semble-t-il, voudrait accéder à ces archives royales dont il espère apprendre « beaucoup de beaux secrets⁵⁸⁴ ». Comment comprendre ce geste qui, pour filer la métaphore exploratrice de Du Haillan, interpelle le pouvoir politique à la fois comme l'armateur susceptible de financer l'expédition, et comme l'autorité dont dépend l'accès à cette matière latente, à cette région inconnue qu'il s'agit d'explorer ?

Depuis les analyses d'Ernst Kantorowicz, on sait que la question du secret politique, des *arcana imperii*, hérite sous l'Ancien Régime de la théologie politique médiévale. Concevant la relation du souverain à son royaume par analogie avec celle qu'entretiennent le Christ et le Pape à l'Église, cette doctrine enveloppe le roi et son action politique d'un *mystère* inaliénable, marquant la sacralité et le caractère inconditionnel – *absolu* au sens étymologique de « détaché », supérieur aux lois temporelles – du pouvoir monarchique⁵⁸⁵. Dans plusieurs travaux, Michel Senellart a approfondi et discuté cette thèse classique, soulignant que l'invocation du secret royal, aux XVI^e et XVII^e siècles, était foncièrement irréductible à une telle mystique chrétienne du pouvoir. Comme l'atteste Bodin référant dans sa *Methodus* à Aristote et à l'expression taciténne d'*imperii arcana*⁵⁸⁶, cette invocation doit surtout à un retour à « la problématique ancienne, refoulée par des siècles de

Haillan, *Promesse et desseing de l'Histoire de France*, *op. cit.*, éd. Paul Bonnefon, dans « L'historien Du Haillan », art. cit., p. 462.

⁵⁸² Notons que la figure de l'historien parrhésiaste, que nous avons évoquée plus haut à partir des analyses d'Adeline Desbois-Ientile, s'affirme ici de façon particulièrement nette, mais sur un mode pour ainsi dire *potentiel*, voir, « Le parrhésiaste contre le courtisan », art. cit.

⁵⁸³ Louis Le Roy, *Consideration sur l'histoire françoise et l'universelle de ce temps*, *op. cit.*, p. 19-20.

⁵⁸⁴ Bernard de Girard Du Haillan, *Promesse et desseing de l'Histoire de France*, *op. cit.*, éd. Paul Bonnefon, dans « L'historien Du Haillan », art. cit., p. 459.

⁵⁸⁵ « Le “Pontificalisme” royal semble [...] reposer sur cette croyance légalement fondée que le gouvernement est un *mysterium* exercé par le roi-grand-prêtre seul et par ses fonctionnaires irrécusables, et les actions accomplies au nom de ces *Mystères de l'État* sont valides *ipso facto* ou *ex opere operato*, indépendamment de la valeur du roi et de ses valets », Ernst Kantorowicz, « Les mystères de l'État. Un concept absolutiste et ses origines médiévales (bas Moyen Âge) » [1955], *Mourir pour la patrie*, trad. ang. Laurent Mayali et Anton Schütz, Paris, Fayard, « Les quarante piliers. Matériaux », p. 103.

⁵⁸⁶ Jean Bodin, *La Méthode de l'histoire*, *op. cit.*, p. 349 (p. 167 pour le texte latin), cité par Michel Senellart, *Les Arts de gouverner. Du regimen médiéval au concept de gouvernement*, Paris, Seuil, « Des Travaux », 1995, p. 248.

théologie, de la science du gouvernement (*reipublicæ gerendæ scientiâ*)⁵⁸⁷ ». Le recours au secret, de ce point de vue, s'inscrit dans un mouvement de rationalisation et de professionnalisation du pouvoir politique, qui devient l'objet d'une *technique* disposant, au même titre que toute autre, de ses *arcanes*⁵⁸⁸. Comme le résumait Bernard Darbord et Agnès Delage dans le sillage de Senellart, « l'époque moderne voit s'accomplir un basculement inédit entre une culture médiévale du secret – entendu comme mystère – et des pratiques politiques du secret devenues techniques de cryptage et d'occultation⁵⁸⁹ ».

Partie prenante du processus de sécularisation du pouvoir et de constitution de l'État moderne, cette politique du secret trouve chez Machiavel une figure centrale, quand bien même il a été souvent remarqué que le mot, au moins sous sa forme substantive, était rare chez l'auteur du *Prince*. Senellart y insiste d'ailleurs, cette rareté tient à ce que le secret machiavélien « ne renvoie pas à l'unité stable d'un savoir ou d'une essence, mais à la multiplicité mobile d'un jeu stratégique⁵⁹⁰ ». Parce qu'il est avant tout une « manière d'agir pour maîtriser la *fortuna* », un art de s'adapter à, et de tirer parti de la séparation irrévocable de l'être et du paraître dans les affaires mondaines, le secret s'exprime électivement chez Machiavel par un couple de noms d'action, « simulation et dissimulation⁵⁹¹ ». Ce doublet, nous l'avons déjà trouvé dans l'extrait de la *Consideration* de Le Roy rappelé à l'instant, et son empreinte machiavélienne ne semble pas douteuse, quand bien même il s'agit moins pour l'auteur de prescrire le secret que d'en espérer la levée. De fait, dans la réception qui en est produite à la Renaissance et au-delà de leur dimension prescriptive, les recommandations du *Prince* ont aussi pour effet de *dévoiler* publiquement, au moins dans leur principe, ces conduites simulatrices et dissimulatrices des grands dont le

⁵⁸⁷ *Ibid.*

⁵⁸⁸ Senellart propose une typologie qui distingue trois figures du secret en fonction de leur mode d'énonciation : « celui dont on ne peut parler en aucune façon, celui dont on peut parler sous certaines conditions, celui enfin dont on ne peut dévoiler le contenu qu'après coup. J'appelais alors le premier *mystère*, le second *secret*, le troisième *stratagème* ou *machination*. Alors que le mystère, chargé de significations magico-religieuses, dénote une forme de mysticisme politique qui soustrait le pouvoir royal à tout discours profane, le secret, dans l'acception technique de l'*arcantum*, s'inscrit dans un certain fonctionnement régulier de l'État, où il se prête à une élaboration rationnelle minutieuse [...]. Le stratagème, quant à lui, varie selon les circonstances et se doit par nature d'être imprévisible. Il relève, par conséquent, d'un art du conseil, ou de la délibération, au service de l'action souveraine et décisive. » Michel Senellart, « Secret et publicité dans l'art gouvernemental des XVII^e et XVIII^e siècles », *Quaderni*, n° 52, Automne 2003 : « Secret et pouvoir : les faux-semblants de la transparence », p. 48. On trouve déjà cette typologie dans *Les Arts de gouverner*, *op. cit.*, p. 249-259.

⁵⁸⁹ Bernard Darbord et Agnès Delage, « Présentation », dans Bernard Darbord et Agnès Delage, *Le Partage du secret*, Paris, Armand Colin, « Recherches », 2013, p. 8.

⁵⁹⁰ Michel Senellart, « Secret et publicité », art. cit., p. 49.

⁵⁹¹ Voir notamment Nicolas Machiavel, *Le Prince* [1532], trad. it. Jean-Louis Fournel et Jean-Claude Zancarini, Paris, PUF, « Quadrige », 2000, ch. XVIII, p. 151.

Florentin donne lui-même bien des exemples historiques⁵⁹². Loin, selon Senellart, de s'opposer uniquement sous l'aspect d'une antinomie, comme le veulent les contempteurs renaissants du « machiavélisme », secret et publicité sont aussi pris dans un mouvement dialectique. À la faveur de celui-ci, la pratique du secret étatique se fait d'autant plus *déchiffrable* qu'elle devient plus *rationnelle*, ce que le philosophe démontre en s'appuyant sur les analyses de Marcel Gauchet :

Ce qui fonde l'exception mystérieuse des voies de l'État est simultanément ce qui les expose à la sagacité de tout un chacun. Dans la mesure en effet où c'est l'inexorable loi de l'intérêt qui les guide et qui les justifie, elles sont susceptibles d'une objectivation qui autorise n'importe qui, idéalement, à en reconstituer du dehors l'enchaînement intelligible⁵⁹³.

Une telle dialectique mise au jour par Gauchet et Senellart tend à placer l'historien dans une situation de porte-à-faux à l'égard du pouvoir : comment rendre compte de ces desseins, calculs, feintes et dissimulations qui s'imposent comme un ressort privilégié de l'histoire, sans empiéter sur le domaine secret de la raison d'État ? Le cas de Bodin fournit un bon exemple de cette tension. Dans sa *Methodus* en effet, l'auteur confère aux *desseins* la première place parmi les objets du discours historiographique à côté des *paroles* et des *actes*, regrettant que les auteurs se soient trop concentrés sur les secondes au détriment des autres⁵⁹⁴. Reste que ce primat du dessein dans l'explication des phénomènes historiques se heurte à une politique du secret dont Bodin, par ailleurs, estime comme beaucoup les fondements légitimes :

⁵⁹² C'est notamment ce que soulignera Gabriel Naudé en 1639, reconnaissant en Machiavel le premier à s'être risqué à « vouloir déchiffrer les actions des princes, et faire voir à nu ce qu'ils s'efforcent tous les jours de voiler avec mille sortes d'artifices », Gabrielle Naudé, *Considérations politiques sur les coups d'État* [Rome, 1639], éd. Louis Marin, Paris, Les Éditions de Paris, 1988, p. 73 et 92-93, cité par Cristina Ion, dans « L'envers du pouvoir. Le secret politique chez Machiavel », *Cités*, 2006/2, n° 26, p. 86. Sur la question du secret chez Machiavel, voir aussi Michel Senellart, « Simuler et dissimuler : l'art machiavélien s'être secret à la Renaissance », dans François Laroque (dir.), *Histoire et secret à la Renaissance*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, p. 99-106.

⁵⁹³ Marcel Gauchet, « L'État au miroir de la raison d'État », dans Yves Zarka (dir.), *Raison et déraison d'État*, Paris, PUF, « Fondements de la politique. Essais », 1994, p. 235, cité par Michel Senellart dans « Secret et publicité », art. cit., p. 46-47. Aux yeux de Senellart, cette dialectique décrite par Gauchet permet de décrire du point de vue de l'État lui-même ce que Reinhart Koselleck avait montré du côté de l'individu particulier. Rappelons en effet que pour ce dernier, l'émergence progressive d'un espace public sous l'Ancien Régime est la conséquence d'une « dilatation » du for intérieur des particuliers, que l'absolutisme avait favorisée en se constituant comme une instance placée au-dessus des appartenances religieuses, à laquelle les hommes doivent certes totale obéissance, mais seulement en tant que citoyens et relativement à leur action, demeurant libres quant à leur conscience. Voir Reinhart Koselleck, *Le Règne de la critique* [1959], trad. all. Hans Hildebrand, Paris, Minuit, « Arguments », 1979. De quelque côté qu'on la situe, une telle dialectique est distinguée par Senellart du régime d'antinomie axiologique entre publicité et secret, mais aussi d'un régime d'« ambivalence », propre à un niveau d'analyse empirique, permettant de « décrire des configurations particulières, localement circonscrites » (p. 48).

⁵⁹⁴ « [A]lors que l'on a coutume de considérer d'ordinaire dans les actions humaines ces trois points essentiels, les desseins, les paroles et les actes, dont découlent les vertus de bien penser, de bien dire et de bien faire, ces auteurs se sont contentés de recueillir les paroles, mais ils ont omis les faits et les desseins » (« *cum in humanis actionibus tria potissimum spectari consueverint, consilia, dicta, facta, ex quibus bene sentiendi, bene dicendi, ac bene agendi virtutes inquirimus, illi verba quidem collegerunt, quae vero in factis & consiliis posita sunt, omiserunt* »), Jean Bodin, *Methodus ad facilem historiarum cognitionem*, op. cit., p. 287 et 119.

Or le dessein est comme le fondement des dits et des faits, car il peut exister sans eux, tandis qu'eux ne sauraient exister sans lui, sauf au cas de parole ou d'action téméraire. Mais les desseins des grands événements sont si bien secrets que les révéler touche au crime : et on ne les connaît vraiment qu'une fois le fait accompli⁵⁹⁵.

Ainsi les desseins constituent-t-il pour l'historien une matière à la fois reine et sulfureuse, dont la divulgation peut dans certains cas confiner au « crime ». Ce paradoxe en forme de *double bind* se retrouve de façon quelque peu atténuée chez Montaigne, lequel, dénonçant une façon de juger l'histoire « simplement par nos actions de dehors », n'insiste pas sur la nécessité de « sonder jusqu'au dedans, et voir par quels ressorts se donne le bransle », sans avertir aussi que c'est là « une hasardeuse et haute entreprise [dont il] voudroi[t] que moins de gens s[e] meslassent⁵⁹⁶ ». Quoiqu'il en soit de cette réticence aristocratique devant l'extension du personnel auctorial, le caractère *hasardeux* d'une telle histoire introspective dépend aussi et surtout de la période en cause, et se trouve particulièrement marqué lorsqu'il est question de l'époque contemporaine. Dans le « Proget de l'auteur » où il présente ses *Recherches de la France*, Pasquier affirme ainsi que son éthique de la vérité, sa détermination à « deduire de fonds en comble les deliberations & conseils⁵⁹⁷ » implique de se tourner vers les siècles anciens, car l'« histoire moderne » est trop pleine de dangers pour l'historiographe :

Mais que peut il chaloir au bon prince (car ainsi l'ay je souhaitté) que lon cognoisse ses veritez ? Veu qu'il se doit assurer que, tout ainsi que nature l'a constitué au plus hault degré de préeminence que tous les autres, aussi l'a elle estably comme dessus un hault theatre, pour servir d'exemple à ses subjects. Lesquels par naturel instinct ont la veuë tellement fichée en luy, que comme s'ils eussent yeux perçans à jour les parois, entendent mesmes le plus du temps les plus petites particularitez de leur prince, & celles qu'il pense tenir plus cachées. Et certes ny plus ny moins que le bon prince deut souhaitter avoir gens gagez pour l'embellissement de ses faicts : au rebours celuy que nature a procréé, pour n'estre qu'un espouventail à son peuple, s'il se remiroit quelque fois, deut grandement redouter de se voir peinct de toutes pieces, & donner argent pour se taire, à ceux qui ont l'esprit & la plume à commandement. Si ne sont à present les Princes (grace à Dieu) en ceste peine, un chacun choisissant plus tost autre party, que l'histoire. Et de ma part cognoissant le danger qui escherroit, ou de la reputation & honneur, ou de la personne, à celuy qui voudroit entreprendre d'escire une histoire moderne : de l'honneur à moins, de la personne à tout mettre (car estant l'histoire sans moyen, il n'y a pas moins de reproche à taire une verité, qu'à falsifier un mensonge) j'ay voulu prendre pour mon partage les anciennetez de la France⁵⁹⁸.

Pasquier permet ici d'apprécier ce nouveau régime de visibilité et de déchiffrabilité affectant à la Renaissance, suivant Gauchet et Senellart, l'État et la personne du Monarque. Tout

⁵⁹⁵ « *Consilium autem dictorum & factorum veluti fundamentum quoddam est, quod sine his consistit : illa vero sine consilio non item, nisi quid temere dicatur aut fiat : & consilia rerum magnarum fere secreta sunt, nec sine scelere produntur, nec item nisi re gesta plane intelliguntur* », Jean Bodin, *Methodus ad facilem historiarum cognitionem*, op. cit., p. 291 et 122.

⁵⁹⁶ Michel de Montaigne, « De l'inconstance de nos actions », *Les Essais*, op. cit., II, 1, p. 338.

⁵⁹⁷ Étienne Pasquier, *Des Recherches de la France. Livre premier. Plus un Pourparler du Prince*, op. cit., repris dans *id.*, *Les Recherches de la France* [éd. de 1665], éd. Marie-Madeleine Fragonard et François Roudaut, Paris, Honoré Champion, « Textes de la Renaissance », 3 vol., 1996, p. 256.

⁵⁹⁸ *Ibid.* p. 257.

se passe comme si le public, par position, était l'ultime dépositaire du secret des princes, transparents malgré eux et comme à leur insu. En vertu de cette transparence, on comprend que le « bon prince » ait tout à espérer de l'écriture de son histoire, là où le mauvais aura tout à craindre. Mais qu'en est-il alors des princes actuels ? Pasquier ne se prononce pas directement, et pour cause, mais son propos en dit tout de même long, qui place l'historien du temps présent face à l'alternative de risquer ou bien son *honneur* à mentir – fût-ce par omission –, ou bien sa *personne* physique à restituer sans fard ce que rapportent des grands ses « yeux perçans » de particulier. La parrhèsia de l'historien renaissant, analysée par Adeline Desbois-Ientile, trouve ici ses limites, s'exerçant dans une forme de silence ou de retrait déclarés. Une précaution semblable se retrouvera en 1576 chez Du Haillan, lorsque l'historien expliquera dans l'épître au lecteur de son *Histoire de France* les raisons qui l'ont poussé à arrêter celle-ci au règne de Charles VII. Sans compter que l'historien estime cette histoire déjà écrite par plusieurs, sa réserve s'explique surtout par l'impossibilité de porter son récit à la hauteur du programme de vérité qu'il revendique, ce qu'illustreraient à leurs dépens les historiographes de François I^{er} : ils « se sont plus estendus en la louange dudit Roy, qu'il ne convenoit possible à son merite [...] ny au devoir de l'histoire ny à la verité. Ce qui est un vice de tous ceux qui escrivent l'histoire de leur temps & des Princes soubz lesquels ils vivent⁵⁹⁹. » Pour Du Haillan, pareille compromission des historiens tient donc moins à une question de personne que de situation énonciative :

Car qui seroit celuy qui oseroit toucher aux vices de son Prince, ny à blasmer ses actions ny celles de ses ministres, ny à racompter les mesnées, tromperies, & desloyautez qui se sont commises durant son regne, ny à dire que son Prince fit une telle injustice, commit une telle paillardise ny que cestuy-cy fuit en une bataille, que cestuy la fit une telle trahison, que tel commit un larcin, tel une perfidie, & tel un autre semblable meschant acte ? Il ne se trouvera aucun si hardi qui face cela⁶⁰⁰.

En un geste étrange et contradictoire, qui reprend celui de Pasquier mais le rend d'autant plus théâtral qu'il est cette fois le fait de l'« historiographe de France⁶⁰¹ » en titre, Du Haillan met en scène le double silence que le temps présent impose à l'historien, et que ce dernier lui oppose en retour. Par cette espèce de prétérition livrant l'inventaire abstrait des vices et fautes secrètes dont les princes se rendent capables, Du Haillan fait d'une œuvre *non écrite*, dont il dit l'impossibilité, le signe d'une époque et d'un pouvoir incapables de supporter publiquement leur propre reflet.

⁵⁹⁹ Bernard Du Haillan, *L'Histoire de France*, *op. cit.*, f. ** iiiii.

⁶⁰⁰ *Ibid.* Dans *Les Essais*, Montaigne plaide, quant à lui, pour que les actions des princes soient examinées, mais seulement après leur mort. Voir Michel de Montaigne, « Nos affections s'emportent au-delà de nous », *Les Essais*, *op. cit.*, I, 3, p. 16.

⁶⁰¹ C'est en effet ainsi que Du Haillan se présente dans la page de titre.

À lire Pasquier et Du Haillan, on mesure ainsi le caractère *excessif* de la demande de sources formulée par Le Roy dans sa *Consideration*, pour ce projet d'histoire de son temps dont il tâche d'obtenir commande auprès de la reine mère. Pour n'avoir pas comme ce dernier la témérité de se risquer sur le terrain de l'histoire contemporaine, préférant « courir en la campagne de la verité, & de la hardiesse & liberté de langage⁶⁰² » qu'autorisent les temps anciens, Du Haillan, quant à lui, n'avait pas hésité dans sa *Promesse* de 1571 à demander publiquement l'accès aux archives du royaume. Certes, c'est bien pour rendre compte du passé que l'historiographe officiel revendique alors la « permission de pouvoir entrer en tous les lieux publics⁶⁰³ » susceptibles de contenir des documents intéressant son enquête. Il n'empêche que cette démarche exogénétique, requête publique adressée au monarque en exercice, complique ou inquiète la distinction proposée par l'auteur des *Recherches*, et plus tard lui-même en 1576, entre le danger de l'histoire moderne et l'innocuité de l'ancienne. Car en sollicitant ainsi le souverain, l'historien implique virtuellement le passé national et ses archives dans le domaine *actuel* du secret. Par son geste public, qui place le pouvoir monarchique face au choix contraignant de divulguer ou de cacher les sources permettant d'entrer dans les arcanes de son histoire, l'historien fait de la fin de non-recevoir à laquelle il s'expose l'élément d'une politique de la rétention, dont sa *Promesse* devient alors le témoin potentiel.

Si la part de défi engagée dans une telle demande est seulement latente chez Du Haillan, elle devient tout à fait explicite et explosive sous la plume de La Popelinière, dont on a déjà eu l'occasion d'apprécier la liberté de ton et l'indépendance revendiquée à l'égard des grands. Dans les dernières pages de son *Dessein de l'histoire nouvelle des François*, le gentilhomme exhorte ses contemporains à lui « communiquer les Memoires qu'ils peuvent avoir pour le parachevement de l'histoire⁶⁰⁴. » Cet appel aux dons documentaires, seule gratification que l'auteur revendique pour la reconnaissance de son travail, s'accompagne d'une satire comminatoire à l'encontre de ceux qui refuseraient de partager leurs sources, que ce soit avec lui ou avec d'autres historiens (à défaut de s'employer eux-mêmes à les valoriser) :

Car ce seroit un faict du tout esloigné de raison, ennemy de toute humanité et vrayment barbaresque et plus que Americain, de n'en vouloir secourir aucun : aimer mieux que ses memoires pourrissent, ou autrement se perdent que d'en donner une piece. Ains plustost gronder comme le chien, craignant qu'on luy oste l'os sec et descharné duquel il ne peut rien tirer : quand on les prie de donner au public, ce qui ne leur sert à rien, et qu'ils ne savent mesmes avoir. Les

⁶⁰² Bernard Du Haillan, *L'Histoire de France*, *op. cit.*, f. ** iiii.

⁶⁰³ *Id.*, *Promesse et desseing de l'Histoire de France*, *op. cit.*, éd. Paul Bonnefon, dans « L'historien Du Haillan », art. cit., p. 462.

⁶⁰⁴ Lancelot Voisin de La Popelinière, *Le Dessein de l'histoire nouvelle des François*, *op. cit.*, t. II, p. 298.

aimant mieux perdre que de les consigner à tel, qui les façoneroit de sorte qu'ils y auroient plaisir et leur posterité tout honneur et avantage⁶⁰⁵.

Comme on le voit, le Nouveau Monde fait ici retour, à côté de la comparaison canine, pour désigner cette fois une façon « barbaresque » de conserver le savoir au mépris de sa valeur et de son bon usage, en le soustrayant à la circulation ou au *commerce* qui permettent son accroissement et le rendent profitable au public. Le ton employé est particulièrement virulent, mais le propos retrouve ici l'idéal humaniste de diffusion et de mise en circulation des savoirs, lequel tend alors à se substituer, non sans chevauchements, à la conception médiévale de la science comme secret. Or, au-delà des lettrés et autres particuliers trop avares de leurs sources, c'est au roi lui-même que La Popelinière destine plus qu'à tout autre sa demande :

[...] je ne demande à sa Majesté, que permission de voir les lieux esquels je sçay que se trouveront les plus nobles et rares choses de ce Royaume. Et pource que le Prince seul en a la clef : c'est à luy auquel il faut parler. S'il luy plaist de les ouvrir, tous luy en seront redevables. Sinon je me descharge de mon devoir, pour en charger la conscience d'autrui, sur ceux de ce temps et toute la posterité. Laquelle en jugera librement, et en despit de tous ses devanciers qu'elle trouvera signalez par leurs noms, surnoms et actions de leur vie. Du moins je descharge mon pays du blâme qu'il pourroit imputer à ceux de mon temps : qu'un seul de ce Royaume ne s'est trouvé entre tant de chiens muets, non seulement qui aie voulu, et tache de mettre à louable fin, un si haut Dessein. Ains aussi qui aie ozé représenter à tout le monde, le bien et le mal, la petite valeur et puantes imperfections : les confus en somme, et les bien reglez mouvemens de son siecle. Qui trouva onques mauvais, que chacun cultive et distribue les fruits de son jardin, à qui, et comme bon luy semble ? Qu'il vous offre et consacre ses enfans au bien de l'Estat ? suppliant sa Majesté les recevoir, les employer ou reculer selon leur mérite ? Qui ne trouvera plustost mauvais, s'ils sont refusez tels ? [...] Me voilà donc deschargé envers ceux de ce temps, et la posterité, du premier point de mon particulier devoir. Qui estoit d'offrir les plus précieux de mes moiens au profit de l'Estat en general. S'ils sont acceptez, graces à Dieu. Si non j'en vivray d'autant plus satisfait, que franc de toutes obligations, je pourray vivre content, et libre pour exemple à tous nos survivans⁶⁰⁶.

Au terme de son *Dessein*, La Popelinière inverse ainsi brusquement le mouvement d'actualisation parcourant tout l'ouvrage de 1599, mouvement qui conduisait, on s'en souvient, de la critique des histoires écrites à la théorie de l'histoire « accomplie », pour mener jusqu'au seuil de sa mise en pratique, en produisant le *modèle* d'une œuvre singulière. Alors que l'auteur, à l'ouverture de son prospectus, emphasait l'annonce de sa promesse⁶⁰⁷, voici qu'il la suspend *in extremis* et la soumet à une condition impérative. Celle-ci ne tient pas (au moins explicitement) à l'obtention d'une charge ou d'une gratification quelconque, mais à la mise à disposition de ces précieuses sources écrites dont « le Prince seul [...] a la clef ». Prenant à témoin la postérité, ceux qu'il appelle ailleurs « les après-nous », La Popelinière fictionne un monde futur sous le regard duquel il peut invoquer, pour son projet d'une histoire complète de la France, cette liberté que d'autres réservent à la seule histoire des siècles anciens. Parce que, dans ce miroir de l'avenir

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 299.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 299-300.

⁶⁰⁷ Voir notamment *ibid.*, t. I, p. 9, et t. II, p. 262-266.

tendu au prince, le présent relève déjà d'une espèce de temps ancien, les obstacles opposés aux lettrés désireux d'écrire une histoire impartiale et documentée peuvent apparaître dans leur injustice et leur gâchis. À la sollicitation déférente et sans condition formulée par Du Haillan, La Popelinière substitue ici un geste de défi, qui prévient la politique monarchique du secret pour en affirmer le scandale, et rendre celle-ci potentiellement comptable du silence ou de la médiocrité des historiens contemporains. « Me voilà donc deschargé envers ceux de ce temps, et la posterité » : adossé à l'ellipse d'une proposition conditionnelle (« si le roi n'accède pas à ma demande »), le tour présentatif anticipe et prend de court le refus d'Henri IV, dont La Popelinière suggère à demi-mot qu'il pourrait bien être le premier de ces nombreux « chiens muets » qui hantent le royaume. La Popelinière, comme il apparaît à la fin de l'extrait, rétablit bientôt son hypothèse alternative (« S'ils sont acceptez, graces à Dieu. Si non j'en vivray d'autant plus satisfait [...] »), achevant son texte sur la mise en suspens d'une partie des valeurs illocutoires de son prospectus. C'est ainsi l'avenir de cette première publication, c'est-à-dire la réponse du pouvoir à la demande d'archives, qui fera de ce texte, rétrospectivement, une promesse donnée ou une promesse reprise. Qu'importe en revanche cet avenir, le dessein doit attester de façon irréductible une volonté d'œuvrer, signe d'un dévouement, d'un sacrifice *possible* de soi au public dont il s'agit de porter témoignage.

Appelées par la méthode de l'historien, ses exigences nouvelles d'attestation des faits et d'introspection des *desseins*, les demandes de sources formulées dans les prospectus historiographiques sont ainsi le siège d'une politique de *l'inventio* qui dit l'hétéronomie de l'auteur, suspendu au bon vouloir royal et à la générosité de ses pairs, en même temps qu'elle rend public non pas encore *cela* que cache le pouvoir, mais plutôt le *fait* qu'il cache. Par là, une telle protestation reconduit et en même temps déplace les reproches conventionnels adressés depuis l'Antiquité aux souverains mauvais mécènes, laissant dépérir les arts et les lettres faute de les financer – reproches dont on a déjà trouvé l'exemple chez Ronsard et ses amis à propos de la *Franciade*. Par leurs prospectus et les requêtes qu'ils transmettent, les historiens dont j'ai parlé confrontent quant à eux le pouvoir aux limites non seulement de ce qu'il peut ou veut *donner* aux auteurs, mais aussi de ce qu'il peut ou veut *montrer* de sa politique et de celle de ses devanciers. Et si le pouvoir monarchique, en ces temps de sécularisation et de rationalisation du secret politique, ne daigne pas dévoiler ses arcanes présentes ou passées – comme en témoignent les sollicitations de Le Roy, Du Haillan et La Popelinière semble-t-il restées lettres mortes –, au moins tolère-t-il, si j'ose dire, que l'on montre qu'il cache. Ainsi des projets qu'on vient de lire, tous publiés sous privilège royal ; ainsi encore du *Project ou dessein du royaume de France* publié par le Le Roy en 1570,

texte dont on a vu, au commencement de cette section⁶⁰⁸, qu'il adressait au public le plan d'une œuvre à venir dont l'écriture avait été déconseillée ou ajournée par « les plus grands » au nom de la raison d'État⁶⁰⁹. Il est temps de s'attacher aux formes et aux enjeux de cette *exposition* de l'œuvre à venir dans les projets historiographiques.

Expositions de l'œuvre à venir : dispositio et partage du possible

Au point où nous en sommes de notre parcours, on aperçoit ce que peut avoir de stimulant et en même temps d'insuffisant le parallèle proposé par Francis Goyet entre les desseins du monarque et ceux de l'orateur ou écrivain, que le critique réunissait sous le signe commun du mystère⁶¹⁰. Cette politique monarchique du secret, de fait, est bien thématifiée par les auteurs de projets historiographiques, mais ceux-ci s'y rêvent ou reconnaissent moins qu'ils ne s'y heurtent, tant il est vrai que les sources exogénétiques de l'œuvre sur le métier tendent précisément à empiéter sur ce domaine réservé des *arcana imperii*. Par là, il ne s'agit certes pas, pour ces auteurs, de jeter sans autorisation une lumière crue sur les arcanes du pouvoir, ce qui, comme le note Bodin, relèverait d'un « crime ». Mais il s'agit tout de même de se porter au-devant de ce pouvoir afin de mener celui-ci, fût-ce par son silence ou sa fin de non-recevoir, à rendre tangible la ligne – ou plutôt la frange ou la zone – qui sépare le dicible et l'indicible. Or, comme l'existence même de ces *Desseins* le montre, cette opération suppose de la part des historiens une exposition prématurée de leur œuvre, dont ils explicitent la méthode, produisent le plan et commentent les principaux choix formels. Tout se passe comme si, pour déchiffrer les secrets de l'histoire présente ou passée, il fallait se rendre soi-même déchiffrable et placer son propre dessein sous le regard d'autrui. Afin de faire sortir de l'ombre les archives et obtenir l'aide dont ils ont besoin, les entrepreneurs d'histoire exposent leur propre dessein à une visibilité anticipée. Ils s'engagent dans un *partage du possible*, qu'on entendra par référence à la *dispositio* rhétorique, à la division ou partition de la matière, mais aussi à ce geste qui adresse l'œuvre à venir au prince, aux lettrés et à la communauté ouverte des lecteurs. Or, si cette communication relève d'un mouvement de précaution et de prudence qui doit favoriser la *perfection* de l'ouvrage (comme son pendant architectural évoqué plus haut ou les éditions à l'essai dont j'ai parlé dans la troisième section de ce chapitre), on va voir, dans les pages qui viennent, que cela ne va pas sans une certaine prise de risque ni sans une part de défi – et aussi un petit peu de secret.

⁶⁰⁸ Ch. II, 4, « Historiographes en herbe ».

⁶⁰⁹ Louis Le Roy, *Project ou dessein [...]*, dans *Exhortation aux François [...]*, *op. cit.*, f. 71.

⁶¹⁰ Voir le premier point de II, 4, « Politiques de la méthode ».

Dans son ouvrage de 1570, Louis Le Roy, après avoir invoqué la raison d'État qui lui impose de surseoir à la réalisation de son *Project ou dessein du royaume de France*, introduit le sommaire des *Monarchiques*, dont la publication a pour motivation déclarée de susciter les avis et conseils de ses pairs. Lisons la suite de l'extrait cité plus haut⁶¹¹ :

Si les affaires ou autres empeschements survenants journallement aux mortels, ne me permettent achever l'œuvre, qui ne fut jamais attenté d'auteur quelconque : paraventure quelque autre ayant plus de loisir, sçavoir ou eloquence que moy, la fera selon mon dessein, ou autre meilleur duquel il se pourra adviser : auquel le cas offrant j'ayderay volontiers des matieres par moy recueillies à ceste intention, en long espace de temps, lecture diligente de tous livre, & curieuse recherche des gouvernements⁶¹².

Si l'œuvre des *Monarchiques* est décrite comme un projet inédit, « jamais attenté d'auteur quelconque », la publication de son sommaire est à la fois une manière d'en préempter la paternité et de rendre cette œuvre possible disponible à la reprise et au réemploi. Le prospectus, de ce point de vue, constitue une espèce d'interface impliquée de façon *réversible* dans l'échange des bienfaits entre pairs. Permettant de préciser et de justifier la demande d'aide que réclame l'auteur pour son entreprise, le plan des *Monarchiques* est aussi un don offert au public des lettrés, appelés à se saisir de ses propositions dans le cas où Le Roy serait dans l'incapacité de les mettre en œuvre par lui-même.

Chez La Popelinière, un tel statut dédoublé du projet apparaît également, mais celui-ci se trouve présenté de façon beaucoup plus *défiante*, aux sens à la fois passif et actif que ce terme peut recevoir. Énoncé sans aucun retour à la ligne, dans un brouillon mélange de propositions verbales et nominales, le « modèle et vray plan⁶¹³ » de l'*Histoire nouvelle des François* s'étend sur cinq pages pleines, encadrées par deux passages méta-énonciatifs qui commentent et emphatisent cette mise en partage anticipée à laquelle procède La Popelinière. Le premier insiste sur le danger que brave l'auteur en exposant son œuvre à de possibles plagiaires :

Donc, comme la crainte d'estre volé de mes escrits, ne m'empescha oncques de declarer les moyens par lesquels je desirois profiter au public : aussi nos trop ordinaires falsificateurs des ouvrages d'autrui [...] ne me peuvent discourager, non plus que la vilaine ingratitude de ce siecle : de faire ouverture des moyens que je veux tenir au progrez et accomplissement de l'edifice que je promets eslever au profit de tous ceux qui s'en voudront accommoder. C'est au petitement conditionné et riche usurier, non au généreusement riche ingenieux, de craindre les larrons. Car ils ne peuvent pour peu de choses enlevees, diminuer l'inexpuisable abondance de ses inventions. Ny

⁶¹¹ Ch. II, 4, « Historiographes en herbe ».

⁶¹² Louis Le Roy, *Project ou dessein [...]*, dans *Exhortation aux François [...]*, *op. cit.*, f. 71 r^o-v^o. Notons que nous sommes ici très proches de la façon dont Guillaume du Bellay présente sa démarche dans son prologue des *Ogdoades*. Voir *id.*, *Epitome de l'antiquité des Gaules et de France*, Paris, Vincent Sertenas, 1556, f. 12 r^o-v^o. Cité ci-dessus (en note) ch. II, 4, « Le paradigme de l'architecte ».

⁶¹³ Lancelot Voisin de La Popelinière, *Dessein de l'histoire nouvelle des François*, *op. cit.*, t. II, p. 281.

mesme profiter leur vilain et malheureux larcin, qu'ils font des saints labeurs qu'ils n'entendent ny peuvent droictement practiquer. Du moins, si je n'ay le loisir de les exprimer tous, j'en lairray assez pour contenter les gens d'honneur⁶¹⁴.

Pour demander à ses lecteurs d'apporter leur crédit à son projet, l'auteur, en divulguant celui-ci, doit au préalable leur accorder sa propre confiance, ou à défaut assumer l'éventualité que son don puisse être détourné ou dégradé par la publication, soumis à des formes de « plagiat par anticipation⁶¹⁵ ». Adressée aux « gens d'honneur », la publication du dessein encourt en effet le risque de voir celui-ci abandonné à des usages dévoyés, menace que La Popelinière signale et ignore crânement, au nom, d'une part, de l'incapacité des « falsificateurs » à tirer profit de leur « vilain et malheureux larcin », mais surtout, d'autre part, d'une confiance résolue en « l'inexhaustible abondance de ses inventions ». À la richesse improductive de l'usurier, tout entière suspendue au comportement des débiteurs, le gentilhomme réformé oppose la dynamique aristocratique du don somptuaire, où s'exprime à la fois un désir de lien et une protestation d'autonomie. Une fois son dessein présenté, l'inventeur intarissable interpelle les historiens qui ont comme lui rendu notoires leurs intentions :

Au reste, ceux qui dressent et se trouvent ja obligez de promesse à une histoire François, comme plusieurs ont ja fait courir le bruit qu'ils y travailloient a perte d'haleine : qu'ils y suivent ce dessein et le revestissent au mieux de leur pouvoir ou en subtilisent un meilleur, s'ils en ont de plus notables et assurez memoriaux que moy. Ils me feront tres-grand plaisir de me descharger d'un pesant, peu agreable et tant infructueux fardeau. Tant s'en faut que j'envie le labeur d'autruy comme la plus part de nos miserablement pauvres esprits fait aujourd'huy : que je proteste de leur communiquer, voire leur aider de tout ce que je pourray juger leur estre avantageux⁶¹⁶.

Nous sommes là en plein dans la rhétorique de l'émulation entre lettrés, que l'on observait déjà, en 1536 et 1538, dans le projet historiographique de Dolet formulé dans les seuils de ses *Commentaires sur la langue latine*, et que l'on retrouvera dans l'*Advertissement sur l'Histoire de la monarchie française* de Sorel en 1628⁶¹⁷. Et pour cause : pareille offre de services lancée aux autres historiens « ja obligez de promesse » est sans doute le moyen, pour La Popelinière, de susciter et de tempérer d'un même geste l'effet de préemption visé par son ouvrage. Il demeure qu'outre cette valeur d'excuse et de provocation mêlées, ce propos renvoie aussi à des pratiques courantes dans la république des lettres, à ces nombreux échanges d'avis, de conseils et de documentation dont on a vu qu'ils animent les correspondances entre lettrés – pratiques sur le fond desquelles et

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 281-282.

⁶¹⁵ Telle que je l'emploie ici, l'expression n'a que peu à voir avec l'emploi qu'en propose Pierre Bayard (à la suite de l'Oulipo), chez qui le « plagiat par anticipation » désigne la façon dont une œuvre peut être tenue rétrospectivement comme l'imitation paradoxale d'une œuvre ultérieure, imitation ou copie, donc, plutôt qu'avant-coureur, puisque c'est bien au regard de la seconde que la première apparaît comme telle. Voir Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2008.

⁶¹⁶ Lancelot Voisin de La Popelinière, *Dessein de l'histoire nouvelle des François*, *op. cit.*, t. II, p. 285.

⁶¹⁷ Charles Sorel, *Advertissement sur l'Histoire de la monarchie française*, *op. cit.*, p. 206-207.

en continuité avec lesquelles se développe le genre du prospectus autonome imprimé à la Renaissance.

De telles pratiques, je donnerai un exemple qui permettra de mieux apprécier la spécificité de la forme prospectus, telle qu'on l'observe ici chez La Popelinière. Il est pris à la correspondance de Pasquier, dont on a déjà vu les avertissements qu'il communiquait à La Croix du Maine pour son projet de *Bibliothèque française*⁶¹⁸. À Ronsard désireux de prendre connaissance de pages consacrées par lui à l'histoire de la poésie française – vraisemblablement pour son projet d'*Abbrégé de l'Art poétique françois* publié en 1565 –, Pasquier répond en ces termes :

J'avois reservé le discours dont m'escrivez, à un chapitre de mes Recherches, auquel je deduits l'origine, progresz & accomplissement de nostre Poësie Françoise : toutesfois je suis très-aise que nos Princes en ayent le premier advis, par vos mains. Parquoy, puis que l'occasion s'y presente, & que vous estes deliberé de discourir sur nostre Poësie Françoise, adjoustez à vostre œuvre, par maniere de remplissage (ainsi que font les Peintres à leurs tableaux) la recommandation en laquelle quelques-uns de nos Roys eurent les lettres⁶¹⁹.

Suit ledit morceau, qui évoque les œuvres du roi Chilpéric et d'autres poètes princiers du Moyen Âge, faisant particulièrement cas de Thibault de Champagne dont plusieurs chansons sont citées, inventaire que Pasquier interrompt bientôt « car, dit-il, quant aux autres Poètes qui furent du commun, je ne vous en feray mention, pour n'avoir icy entrepris de vous escrire une histoire, ains une espistre⁶²⁰ ». Ainsi Pasquier n'hésite-t-il pas, au titre de la rapide échéance du projet ronsardien, à adresser à son correspondant des considérations qu'il lui recommande de s'approprier telles quelles, alors même qu'il les destine par ailleurs à son propre ouvrage, dont le premier livre a paru en 1560. Si la méthode des peintres est invoquée ici, ce n'est pas d'un *dess(e)in* que Pasquier fait l'offrande à son ami, mais d'un élément de « remplissage », renvoyant au moment du passage à la couleur. Un élément *seulement*, comme en témoigne la clause de la lettre, qui rappelle l'impératif de concision propre au genre, limitant par là-même l'extension – mais non la valeur – du don fait à Ronsard⁶²¹. Triplement vectorisée par l'horizon d'une œuvre à venir – l'*Abbrégé* de Ronsard, les *Recherches de la France*⁶²² et cette « histoire » que pourrait devenir l'épître à

⁶¹⁸ Voir ch. II, 3 : « Opéralité et auctorialité en suspens ».

⁶¹⁹ Étienne Pasquier, *Les Œuvres d'Estienne Pasquier*, *op. cit.*, t. II, livre II, lettre 7, col. 37-39.

⁶²⁰ *Ibid.*, col. 42.

⁶²¹ Voir sur ce point, en lien avec la problématique du don littéraire à la Renaissance, Benoît Autiquet, « Largesse du don et brièveté de la forme dans *Les Missives des Dames des Roches* », *Le Verger*, n° 2, 2012 : « La libéralité au XVI^e siècle » (dir. Anne Debrosse *et al.*), en ligne sur le site *Cornucopia* : <http://cornucopia16.com/blog/2014/07/27/juillet-2012-benoit-autiquet-largesse-du-don-et-brievete-de-la-forme-dans-les-missives-des-dames-des-roches/>, consulté le 22/05/2018.

⁶²² De fait, ces considérations trouveront leur place au troisième chapitre du livre VII des *Recherches de la France*, et l'*Abbrégé* ronsardien en porte lui-même la marque. Voir sur ce point Franco Simone, « Ronsard et l'histoire littéraire de son temps », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1970, n° 22, p. 67-69.

force de s'étendre⁶²³ –, la note de Pasquier rend manifeste un certain entrelacs entre *régime de communauté* et *régime de singularité*⁶²⁴ de l'activité littéraire, caractéristique de ces temps d'affermissement et de déploiement de la fonction-auteur⁶²⁵. Car la circulation du discours et du savoir que promeut le parlementaire parisien va de pair avec l'affirmation de son autorité et la promotion de sa propre œuvre, dont l'épistolier espère que Ronsard saura la faire valoir auprès des grands. Cette prégnance de la figure auctoriale, notons-le enfin, est rendue d'autant plus nette que Pasquier, dans son commentaire des chansons de Thibault de Champagne, met justement en scène la découverte de l'unicité et de la paternité du livre par lequel il a pris connaissance de l'auteur :

Du commencement que ce Livre tomba en mes mains, je doutois qui l'avoit composé ; comme de fait il y a quelques-uns qui estiment qu'il soit fait de diverses pieces. Mais la generale œconomie, telle que je vous ay cy-dessus deduite, m'enseigne que c'est d'un seul Auteur : & au surplus, je voy ce Prince si souvent nommé en des chansons, où il s'introduit parlant avecques uns & autres, que je ne fais nulle doute qu'elles ne soyent toutes de luy⁶²⁶.

Au-delà des mentions du nom du comte dans ses poèmes, c'est donc la perception d'une *économie*, d'un plan d'ensemble qui permet à Pasquier d'attribuer l'ouvrage à un auteur unique. Si Pasquier, dans sa lettre à La Croix du Maine, refusait au contraire de ce dernier de tenir pour *auteurs* les soi-disant écrivains n'ayant d'autres œuvres qu'en projet, on voit que le dessein et la *dispositio* n'en constituent pas moins, à ses yeux, le principe même de cette auctorialité dont l'époque manifeste le souci – y compris, comme il apparaît ici, dans le regard porté sur les œuvres du passé national.

Comme la lettre de Pasquier, le prospectus de La Popelinière témoigne d'une semblable tension entre régimes de communauté et de singularité. En exposant publiquement son dessein, en invitant autrui à s'approprier cela même qui est le signe et produit de son *invention*, l'historien réformé signale bel et bien qu'il est prêt à s'inscrire comme Pasquier dans le circuit du don entre lettrés. Il reste que ce don (au) public, de façon beaucoup plus prononcée que celui de l'avocat au poète, emporte avec lui une part de défi qui tient à la fois à son excès et à sa retenue : excès d'un don qui découvre le *plan et dessein* d'une œuvre entière et s'expose ce faisant aux plagiaires, mais aussi retenue de ce même don présentant une œuvre seulement possible, et dont la promesse d'accomplissement, qui plus est, se voit suspendue *in extremis* à l'aide du roi. Retenue, enfin, qui est encore celle du projet lui-même, dont La Popelinière signale qu'il n'épuise pas tout à fait les ressorts de l'œuvre à venir :

⁶²³ Ceci sans parler de l'horizon possible d'une mise en recueil des lettres, de fait réalisée en 1586.

⁶²⁴ Voir Nathalie Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 1998.

⁶²⁵ Voir Roger Chartier, « Figures de l'auteur », ch. cit., question déjà abordée plus haut dans ces pages, ch. II, 2, « Opéralité et auctorialité en suspens ».

⁶²⁶ Étienne Pasquier, *Les Œuvres d'Estienne Pasquier*, op. cit., t. II, livre II, lettre 7, col. 42.

Je n'estendray d'avantage le progres de mon Dessein. Tant pour ne sembler promettre plus que je ne pourrois tenir que, pour ne laisser ouverture à quelcun de tous les moiens que nous y deliberons tenir. Mais ceux qui jugeans bien de l'importance et merite de cette traditive, la voudront conferer aux conditions que nous avons des le commencement de cet œuvre, prescrit à l'historien : auront asses d'occasions de se contenter. Voire d'esperer plus que je n'y voudrois promettre. Comme les plus riches, peuvent satisfaire à leurs creanciers par diverses sortes de paiemens, encor qu'ils soient excusables s'ils ne se veulent acquiter qu'en une sorte : aussi les plus riches d'inventions, aportent assez de sur-croist à ce qu'ils ont promis pour le contentement du lecteur, encor qu'ils demeurent en leur devoir, s'ils ne passoyent d'un seul point ce qu'ils auroient promis⁶²⁷.

On a vu plus haut que la démarche de La Popelinière le prive pour lui-même de ce secret dont il réclame la levée de la part du pouvoir monarchique, car il en va de la possibilité et de l'autorité de son histoire à venir. Il reste que le prospectus de l'auteur conserve lui-même une part d'ombre et de mystère. *Exposition*, donc, mais exposition *partielle* que celle du dessein de *L'Histoire nouvelle*, dont la retenue, précise l'historien, vise tant à prévenir le plagiat qu'à exciter l'attente des lecteurs. Dans ces lignes, qui précèdent de peu la conclusion du premier livre du *Dessein*⁶²⁸, on remarquera que La Popelinière ne s'avance plus comme le pendant émancipé du créancier, capable de donner sans crainte car étant lui-même une source infinie de valeur. Il se place désormais dans la position du riche débiteur, par une volte révélatrice de la réversibilité éthique et pragmatique du prospectus, à la fois don et promesse de don, offre et demande de services, confiance accordée et confiance requise. En instillant une once de mystère dans cette histoire future, La Popelinière indique la possibilité que l'œuvre faite excède l'œuvre promise. Il suggère, autrement dit, que l'ensemble de son triptyque de 1599, en tant qu'ouvrage offert à l'interprétation des lecteurs, promet davantage que son auteur n'y promet explicitement.

Secret et publicité : une pragmatique ambivalente

En se faisant texte, en passant par l'atelier du typographe, le dessein de l'historien ne s'expose pas à une visibilité anticipée sans acquérir cette densité, cette résistance ou matité dont le discours est capable, sans s'avancer lui-même, aussi, comme le produit d'un dessein sous-jacent. Malgré la part d'énigme ainsi susceptible de se faire jour entre les lignes du prospectus, celui-ci ne laisse pas de troubler et de déplacer la relation spéculaire de l'orateur écrivain et du souverain monarque proposée par Francis Goyet. En publiant un projet qui, sur le modèle du plan ou de la maquette d'architecture, noue inextricablement *inventio* et *dispositio*, *consilium* et *judicium*, l'historien met en discours et en lumière cela même que le critique présuppose comme secret. En se

⁶²⁷ Lancelot Voisin de La Popelinière, *Dessein de l'histoire nouvelle des François*, *op. cit.*, t. II, p. 301.

⁶²⁸ Le second a trait, on s'en souvient, à la pré-publication d'un extrait portant sur réfutation de l'origine troyenne des Français.

rapportant aux figures de la carte ou de l'exploration, ce même historien dit aussi son incapacité à maîtriser tout à fait l'avenir de l'œuvre, ménageant au sein du prospectus une case vide, qu'il signale d'autant plus ostensiblement qu'elle marque le lieu où l'intervention d'autrui est impérieuse à ses yeux. À vrai dire, tout ceci pourrait donner l'impression de confirmer la thèse de Goyet, par la voie négative de l'exception. N'avons-nous pas insisté sur l'effet d'effraction, sur la logique de l'excès à l'œuvre dans ces *desseins* renaissants ? Et l'on pourrait même dire qu'au fond, les prospectus de Le Roy, Du Haillan et La Popelinière retrouvent le parallèle de l'écrivain et du roi en inversant simplement les termes : anti-machiavéliens, ces entrepreneurs d'histoire semblent en effet produire une sorte de miroir du prince, donnant eux-mêmes l'exemple, par le partage de leur dessein, de cette politique de la transparence qu'ils prescrivent au monarque. Certes, mais dire cela, c'est déjà se placer dans le cadre d'une confrontation, d'une relation en acte qui fait de ce parallèle un enjeu pragmatique plutôt que la simple composante d'un imaginaire. Ainsi considéré, le projet historiographique est bien loin de relever d'un régime d'exception ; il ouvre une perspective singulière mais néanmoins emblématique sur ce mixte d'autonomie et d'hétéronomie, de singularité et de communauté qui caractérise sous l'Ancien Régime la pratique des lettres en général, et celle de l'histoire en particulier⁶²⁹.

D'un tel « mixte », les développements précédents ont cherché à préciser les contours ou le dosage : si, à la différence de l'architecte, l'historien est en position de s'affirmer comme *entrepreneur* de son œuvre, cumulant les postes de maître d'œuvre et d'ouvrage, la publication de son intention, pour volontaire et même volontariste qu'elle soit, ne saurait être tout à fait souveraine, dépendante qu'elle est du soutien et de la reconnaissance des grands et des pairs lettrés. Cette situation de porte-à-faux est particulièrement patente sur le terrain de la méthode historiographique. Comme on l'a dit, le XVI^e siècle voit le discours de l'histoire tendre à prendre ses distances à l'égard de la théologie, dépassant, sous l'impulsion des milieux juristes, les formes spécialisées des histoires ecclésiastique et nobiliaire, pour se hisser à la hauteur d'une discipline à part entière, soucieuse d'ajuster ses cadres rhétoriques à un souci de la vérité historique et à un éthos relevant de la parrhèsia⁶³⁰. Les prospectus sont directement engagés dans la difficile mise en œuvre de ce nouveau programme d'exactitude orchestrant l'établissement et la présentation des

⁶²⁹ Dans cette quatrième section de chapitre, il se sera en somme agi de suivre l'hypothèse formulée par Christian Jouhaud à propos du XVII^e siècle, suivant laquelle « l'écriture de l'histoire au service du pouvoir politique, par la clarté de ses enjeux et la netteté des engagements qu'elle présuppose, est une activité d'écriture qui révèle crûment la servitude et la grandeur du service de plume. La force de la contrainte et ses bornes, la subtilité des rétributions et les limites de leurs effets y apparaissent de manière sûrement plus parlante qu'en d'autres sites de la production littéraire. » Voir Christian Jouhaud, *Les Pouvoirs de la littérature. Histoire d'un paradoxe*, Paris, Gallimard, « Nrf essais », 2000, p. 151.

⁶³⁰ Claude-Gilbert Dubois, *La Conception de l'histoire en France au xv^e siècle (1560-1610)*, *op. cit.*, p. 21-23. Voir sur cette question les deux premiers points de la section II, 4.

faits et mobiles historiques. À mi-chemin entre les *artes historicae* et les histoires proprement dites, ces textes ajustent l'exposé d'une méthode à la présentation d'une œuvre singulière. Ce faisant, ils font du passage à la pratique un enjeu éthique et politique, rendu tributaire de la politique monarchique du secret et de l'instauration, par et autour de ces projets, de communautés interprétatives et coopératives destinées à faciliter la récolte des sources et des avis, tout en formant un espace où l'identité auctoriale est amenée à se mettre en scène et à s'éprouver.

En évoquant plus haut l'étude de Michel Senellart sur les rapports entre « secret et publicité » dans l'art gouvernemental de l'Ancien Régime, j'ai mentionné la façon dont cet historien de la philosophie recommandait d'appréhender ces derniers suivant qu'ils prennent la forme d'une *antinomie* ou d'un mouvement *dialectique*. Dans la seconde partie de son étude Senellart introduit un troisième niveau d'analyse, celui de « l'*ambivalence* des rapports entre secret et publicité⁶³¹ ». Il en décrit ainsi l'articulation avec les deux premiers :

Trois niveaux d'analyse, en effet doivent ici être distingués : normatif, historico-philosophique et empirique. Le schéma de l'antinomie, peu adéquat historiquement, trouverait sa pertinence au premier niveau ; celui du rapport dialectique au second et celui de l'ambivalence au troisième. En soulignant l'incompatibilité de principe entre la liberté individuelle et l'opacité du pouvoir, le premier ferait valoir une position normative forte, susceptible toutefois d'usages idéologiques contestables. Le second permettrait de mettre en évidence les ruses de la raison historique, tout en adoptant la distance d'un regard spéculatif vis-à-vis de la complexité des faits. Le troisième, enfin, servirait à décrire des configurations particulières, localement circonscrites, sans prétendre à une quelconque généralité normative ou historique⁶³².

L'exemple choisi par Senellart pour illustrer ce troisième niveau, placé sous le signe pragmatique du « faire », est celui de la censure au XVIII^e siècle, à laquelle les philosophes des Lumières affecteraient un rapport ambigu, s'opposant au verrou absolutiste mais promouvant par ailleurs, par la voix d'Holbach ou de Rousseau, la nécessité d'une censure morale qui restitue une part d'arbitraire et de secret au cœur de l'espace public⁶³³. C'est peu dire qu'une telle triade éclaire les prospectus historiographiques que nous avons parcourus dans ces pages : d'une part, le régime de l'antinomie s'y manifeste partout où les historiens opposent aux *arcana imperii* un idéal de transparence des archives, afin de percer à jour les conseils et délibérations des grands, et de documenter la formation des institutions du royaume. D'autre part, on a vu que ces textes prospectifs étaient pris dans le mouvement historique d'une dialectique du secret et de la déchiffrabilité du pouvoir, caractéristique de la constitution de l'État moderne et du développement corollaire de l'espace public. Mais les desseins historiographiques ne sauraient être réduits à ces deux niveaux d'analyse, tant leur raison d'être, leur diffusion et leur usage

⁶³¹ Michel Senellart, « Secret et publicité », art. cit., p. 48.

⁶³² *Ibid.*

⁶³³ Pour le détail de cette analyse, dans lequel je n'entre pas ici, voir *ibid.*, p. 49-52.

semblent enfin jouer de cette *ambivalence* empirique dont parle Senellart – laquelle est aussi une ambivalence *discursive*, inscrite dans la poétique du genre. À la fois exposées et réservées, promises et demandées, anticipées par précaution autant que par défi, ces histoires potentielles inquiètent la politique monarchique du secret, tout en se plaçant sous le contrôle du pouvoir. Tenant à la fois de la provocation et de la déférence, ce geste trouve son pendant dans la réponse ou le silence de l'État, capable de réserver ses archives et d'en laisser publier la demande impérieuse, capable encore de détourner un auteur de son projet (Louis Le Roy) tout en lui accordant le « privilège » d'en publier le plan et d'en dire la censure provisionnelle.

En définitive, si ce régime de l'*ambivalence* théorisé par Senellart convient tout particulièrement à la description des projets historiographiques renaissants, c'est sans doute qu'étant rapportée au point de vue empirique et pragmatique de l'action, elle a, de façon constitutive, partie liée avec le domaine du *possible* et de la *protension*. Il est temps de revenir, nourris des développements précédents, à l'idée d'un « partage du possible » que suggère l'analyse des prospectus.

Le partage du possible

En plus des valeurs que j'ai dites plus haut, l'expression de « partage du possible » s'entend par référence à la notion de « partage du sensible » théorisée par Jacques Rancière, notion elle-même marquée du sceau de la potentialité. Rappelons que par là, le philosophe entend un

style d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence du commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives. Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage⁶³⁴.

D'une telle configuration, qui définit à la fois les conditions et le résultat de la politique, les arts et les lettres participent pleinement aux yeux de Rancière, non sans jouir d'une puissance particulière de dissonance, de déport ou de reconfiguration. La périodisation proposée par Rancière, et la place qu'elle confère à la Renaissance et à l'Âge classique sont connues. Entre le « régime éthique » platonicien centré sur la question de l'image, de ses degrés de vérité et de leur bon usage, d'une part, et d'autre part le « régime esthétique » et son mode de partage

⁶³⁴ Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 12.

démocratique (dont le roman flaubertien constitue l'exemple prototypique), accordant à tous les sujets, personnes ou objets, une égale valeur et dignité, le partage classique correspond à un régime foncièrement normatif et hiérarchique. Rancière le dit d'un côté « poétique », en tant qu'il classe et prescrit des manières de faire, et de l'autre « représentatif », car y domine la notion de *mimesis*. Laquelle, pour le philosophe, n'est pas tant « la loi qui soumet les arts à la ressemblance » ni même « un procédé de l'art », mais un « régime de visibilité des arts » :

Un régime de visibilité des arts, c'est à la fois ce qui autonomise des arts mais aussi ce qui articule cette autonomie à un ordre général des manières de faire et des occupations. [Cette logique représentative] entre dans un rapport d'analogie globale avec une hiérarchie globale des occupations politiques et sociales : le primat représentatif de l'action sur les caractères ou de la narration sur la description, la hiérarchie des genres selon la dignité de leurs sujets, et le primat même de l'art de la parole, de la parole en acte, entrent en analogie avec toute une vision hiérarchique de la communauté⁶³⁵.

Quand bien même le bien-fondé et les limites d'une telle chrono-typologie sont sujettes à caution, le propos de Rancière est particulièrement éclairant pour apprécier l'ambivalence des desseins historiographiques. Ces derniers, en effet, participent d'une articulation très serrée entre un ordre institué des statuts et des fonctions, d'une part, et d'autre part une hiérarchie des genres, objets et *sources* du discours. En adressant leurs projets au roi, Du Haillan, Le Roy et La Popelinière lui demandent de les situer à la bonne place pour investir légitimement le genre historiographique, et mettre en œuvre la méthode qui lui convient. Or, comme on l'a vu, cette méthode entre justement en tension avec la politique monarchique, elle implique des requêtes qui ne visent pas seulement une reconnaissance de statut, mais qui touchent à la visibilité et à la déchiffrabilité du pouvoir et de son histoire. Si ces textes, en tant que projets, ont pour fonction princeps de favoriser l'*actualisation* du livre à venir, un tel passage de la puissance à l'acte est bien celui de la théorie à la pratique, comme en témoigne exemplairement le triptyque de La Popelinière, menant de la critique des histoires écrites à l'idée d'« histoire accomplie » puis au dessein de son *Histoire nouvelle*. Mais cette virtualité de la méthode, pour être traduite dans l'action ou la production, est suspendue à une virtualité éthique et politique qui suppose de déplacer plus ou moins sensiblement la distribution et la visibilité des places, des actions, des discours et des desseins.

Comme le relève Hélène Merlin-Kajman à partir du dictionnaire de Furetière, le mot de partage, sous l'Ancien Régime, « suppose toujours une transmission, un don, voire un héritage. Quand il ne signifie pas une division, il renvoie à ce qui est départi : donné en partage. Le partage, c'est la part que nous prenons au monde et que le monde nous a donnée à tous et à chacun en

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 30-31.

particulier⁶³⁶ ». Au-delà de la partition et de l'organisation du livre à venir, le partage du possible en jeu dans les prospectus renaissants pourrait être situé entre la conception de Rancière et celle que formule Merlin-Kajman en lien avec l'anthropologie du don. D'un côté, le prospectus s'offre comme un espace de jeu ou de friction (d'ambivalence et de *différend*) entre le possible institué – ou supposé tel – du rôle de l'historien et de l'écriture de l'histoire, et le possible seulement possible ou virtuel – irréductible au partage *actuel* du sensible – que l'entrepreneur porte à l'horizon de son discours à travers l'exposition de son livre à venir⁶³⁷. D'un autre côté, et pour ce faire, le partage du possible renvoie encore à un don ou à un héritage : celui, d'abord, qu'a *reçu* l'entrepreneur, et qui le dispose à prétendre à l'écriture de l'histoire et au statut afférant d'historiographe. Celui, enfin, que l'historien lui-même *transmet* ou *propage* par la mise en lumière de son projet, offrant celui-ci à des interprétations et usages divers, faits en plus ou moins *bonne* ou *mauvaise part*. Quoi qu'il en soit, si partage du possible il y a par la voie du prospectus, c'est que le possible ici en cause est précisément tributaire de ce partage, c'est qu'il excède la mesure ou le pouvoir d'un seul, chose paradoxale, si l'on pense que le dessein s'impose alors comme l'un des sites privilégiés de l'auctorialité.

⁶³⁶ Hélène Merlin-Kajman, *Lire dans la gueule du loup. Essai sur une zone à défendre, la littérature*, Paris, Gallimard, « Nrf essais », 2016, p. 55..

⁶³⁷ Notons que cette friction ou cette effraction, Rancière en reconnaissait déjà la possibilité dans le régime « poétique » de l'Ancien Régime, à propos de l'idéal de l'orateur et de son assimilation au pouvoir souverain : « Tout au long de l'âge monarchique, l'éloquence démocratique démosthénienne a signifié une excellence de la parole, elle-même posée comme l'attribut imaginaire de la puissance suprême, mais aussi toujours disponible pour reprendre sa fonction démocratique, en prêtant ses formes canoniques et ses images consacrées à l'apparition transgressive sur la scène publique de locuteurs non autorisés », *Le Partage du possible, op. cit.*, p. 22-23. Les prospectus de Le Roy, La Popelinière et Du Haillan me semblent partager, à des titres et des degrés très divers, cette situation du *locuteur non autorisé*, à condition de rapporter l'*autorisation* en question non pas tant ou seulement au discours en présence, mais encore au discours à venir et à ses modalités envisagées.

ÉPILOGUE : DES DESSEINS RENAISSANTS AU PROJET DE L'HISTOIRE DE LOUIS XIV DE PELLISSON (ET RETOUR)

Dans son *Advertissement sur l'Histoire de la monarchie française*, prospectus publié en 1628, Charles Sorel se montre réticent à l'égard de ce régime de probation, de cette recherche et production des archives institutionnelles qui motivait les prospectus de Le Roy, Du Haillan et La Popelinière. Alors qu'un Pasquier s'attachait dans ses *Recherches* à « ne rien dire qui importe sans en faire preuve », assumant de produire le texte de ses sources « en couchant leurs passages tout au long⁶³⁸ », Sorel ne voit que « chiquaneries⁶³⁹ » dans ce type de pratiques. Tendait à transformer les historiens en « Notaires », celles-ci proviennent selon lui du fait que « la plupart de ceux qui se sont meslez de faire l'Histoire, ont esté des hommes du Palais⁶⁴⁰ ». Le dos tourné à ces méthodes de robins, Sorel, dans son dessein de 1628 comme dans ses écrits ultérieurs, fait de la vérité historique un « postulat du pacte de lecture⁶⁴¹ », tenant essentiellement à la vraisemblance, à la rationalité interne du discours, à l'absence d'éléments fabuleux et à la bonne foi de l'historien. Fort d'une telle conception de la vérité, passablement « tautologique⁶⁴² », Sorel insiste sur la vocation de l'histoire « aussi bien [à] plaire qu[']à profiter⁶⁴³ », transférant vers cette discipline une fonction conventionnellement attribuée à la poésie dramatique et aux œuvres de fiction⁶⁴⁴. Mais s'il tend à réinvestir une rhétorique épideictique que les historiens évoqués plus haut refusaient ou subordonnaient à la véracité du récit⁶⁴⁵, il n'en dénonce pas moins une figure de l'écrivain courtisan, au nom d'un idéal de l'historien serviteur de l'État. Comme à La Popelinière, la charge d'historiographe de France (qu'il obtient en 1635) lui semble propice à assurer « une solidarité organique avec le principe étatique tout en garantissant une autonomie nécessaire » à l'écrivain, le tenant à distance du caprice des princes, autant que de celui des libraires ou des lecteurs⁶⁴⁶.

Dans *Les Pouvoirs de la littérature*, Christian Jouhaud a montré les difficultés et les échecs d'une écriture officielle de l'histoire du temps présent au XVII^e siècle, dans le contexte de

⁶³⁸ Étienne Pasquier, *Les Recherches de la France*, édition posthume, Paris, Laurens Sonnius, 1621, p. 2, cité par Georges Huppert, *L'Idée de l'histoire parfaite*, *op. cit.*, p. 37.

⁶³⁹ Charles Sorel, *Advertissement sur l'Histoire de la monarchie française*, *op. cit.*, p. 156.

⁶⁴⁰ *Ibid.*

⁶⁴¹ Christian Jouhaud, *Les Pouvoirs de la littérature*, *op. cit.*, p. 163. Sur la question du vraisemblable historique, et le débat d'époque sur les thèses de la *Poétique* d'Aristote qui y a partie liée, voir *ibid.*, p. 163-191.

⁶⁴² *Ibid.*

⁶⁴³ Charles Sorel, *Advertissement sur l'Histoire de la monarchie française*, *op. cit.*, p. 34.

⁶⁴⁴ Christian Jouhaud, *Les Pouvoirs de la littérature*, *op. cit.*, p. 166.

⁶⁴⁵ Sur ce point, voir par exemple l'épître de Sorel à Richelieu (inédiée, et de rédaction antérieure à l'*Advertissement*) que commente Jouhaud dans *Les Pouvoirs de la littérature*, *op. cit.*, p. 166-168.

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 181.

l'absolutisme louis-quatorzien. Si l'idée, alors, s'impose à la plupart des auteurs de porter l'historiographie au service du prince, les méthodes proposées diffèrent. Figure centrale de la « petite Académie » missionnée par le roi pour écrire son histoire, François Charpentier, ainsi, aurait demandé à Colbert de lui accorder des entretiens particuliers, et de lui faire part des dossiers et archives nécessaires à son travail, au nom d'une méthode en continuité avec celle des historiens renaissants étudiés plus haut. Mais ce parti devait céder le pas : suivant le récit que Charles Perrault livre de l'épisode, Colbert aurait refusé cette demande et invité l'historiologue à se servir uniquement « des gazettes et de tout ce qui se peut recouvrer dans le public pour former le corps de son histoire⁶⁴⁷ », précisant qu'il se garderait le droit de corriger ou compléter lui-même le texte de l'historien avant publication. Au projet d'une histoire appliquée à mettre au jour les desseins des grands, s'oppose donc une histoire dont les seules sources autorisées sont désormais réductibles au spectacle public que le roi donne de soi. Devant le refus de Charpentier, la commande royale fut retirée à la petite Académie, au profit d'auteurs courtisans : Pellisson, Racine, Boileau⁶⁴⁸. Pour le dire dans les mots de Jouhaud, la « logique institutionnelle » de Charpentier – qui était aussi celle de Sorel dans son attachement à la charge d'historiologue – se trouvait ainsi supplantée par celle « de la faveur et de la domesticité⁶⁴⁹ ».

Cette petite séquence valait d'être rappelée, car elle permet d'observer la façon dont, dans une période de centralisation du pouvoir inédite en France, les exigences de méthode affirmées par les historiens au long du XVI^e siècle sont alors en train de rétrograder du potentiel à l'irréel, du demandable à l'impossible. D'une telle régression, témoigne tout particulièrement le *Projet de l'histoire de Louis XIV* adressé à Colbert par Pellisson autour de 1670⁶⁵⁰, peu après sa libération de la Bastille où l'avait précipité la disgrâce de Fouquet. Acte de candidature à la fonction

⁶⁴⁷ Charles Perrault, *Mémoires de ma vie* [éd. posthume], Paris, Macula, 1993, p. 133-136, cité par Jouhaud, *Les Pouvoirs de la littérature, op. cit.*, p. 152.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 153-154.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 156. Comme le rappelle Jouhaud, cet échec avait été anticipé par Jean Chapelain, dans une lettre à Colbert du 18 novembre 1662. Réagissant au projet de fondation de la « petite Académie », l'académicien avait en effet déclaré à Colbert tenir le projet d'une histoire du règne de Louis XIV comme presque impossible, ceci précisément au titre d'une conception de la méthode historiographique proche de celle de Charpentier, fondée sur un accès aux sources : si l'histoire a pour objet la restitution des délibérations et des desseins de ses grands acteurs, ceux-ci ne sauraient être divulgués sans risque que longtemps après coup. On reconnaît ici une position qui était déjà celle de Pasquier en 1560, justifiant de ne s'intéresser dans ses *Recherches* qu'aux « anciennetés » de l'histoire de France. Voir Jean Chapelain, *Lettres de Jean Chapelain de l'Académie française*, éd. Philippe Tamizey de Larroque, Paris, Imprimerie nationale, « Collection des documents inédits sur l'histoire de France, 2^e série », t. II, 1883, p. 272-277. Cité par Jouhaud, *Les Pouvoirs de la littérature, op. cit.*, p. 159.

⁶⁵⁰ Il y aurait matière à poursuivre le parallèle avec Étienne Dolet que nous avons esquissé plus haut à propos des écrits de prison de Pellisson (ch. II, 1, « promesses conditionnelles (2) »). Comme ici Pellisson, Dolet avait jadis profité de son retour en grâce en 1537, après le meurtre de Compaing, pour renouveler son projet historiographique auprès de François I^{er}.

d'historiographe, ce projet ne fait pas que négliger la question des sources ou de l'établissement des faits ; il envisage l'écriture de l'histoire à travers le seul prisme de l'éloge du roi qui, pour être efficace, suppose d'abandonner les marques trop franches et tapageuses de la rhétorique épидictique au profit du récit :

Il faut louer le Roy partout, mais pour ainsi dire sans louange, par un récit de tout ce qu'on lui a vu faire, dire et penser, qui paraisse désintéressé, mais qui soit vif, piquant, et soutenu, évitant dans les expressions tout ce qui tourne vers le panégyrique. Pour en être mieux cru, il ne s'agit pas de lui donner là les épithètes et les éloges magnifiques qu'il mérite ; il faut les arracher de la bouche du lecteur par les choses mêmes⁶⁵¹.

Dans la lecture magistrale qu'il a proposée de ce texte, Louis Marin y a reconnu un phénomène de « recouvrement complet, de coextensivité totale entre pouvoir et récit », insistant sur l'intrication entre la dimension méthodologique du projet et l'adresse au pouvoir dont il procède : « Discours sur l'histoire et sur les normes et les règles de ce type particulier de récit, mais qui ne s'effectue que dans le dispositif persuasif de celui qui doit en être l'objet et qui a seul le pouvoir et tout le pouvoir de le constituer en sujet de ce récit⁶⁵². » Le texte de Pellisson est ainsi l'espace d'un double piège : piège stratégique, consistant en cette promotion insinuée du pouvoir royal à travers la narration historique, mais aussi piège tactique, tendu au pouvoir monarchique lui-même, dans le but d'obtenir de lui la commande espérée. Conditionnant l'effectivité du pouvoir absolu à sa mise en récit par l'historien, le *Projet* pourrait sembler confirmer l'idée de Francis Goyet, déjà discutée plus haut, d'une relation spéculaire entre le pouvoir du roi et le pouvoir du discours, l'un et l'autre adossés à une même logique du secret⁶⁵³. Mais Marin y insiste, la « représentation parfaite » du pouvoir politique par le dire historique ne se fait « point en miroir, car elle n'a cette perfection que de se construire par échange et permutation des positions de pouvoir ; représentation dont la structure n'est pas celle du reflet, mais d'une machine-tactique convertissant, sans perte ni supplément, des forces hétérogènes⁶⁵⁴ ». Plutôt donc qu'un parallélisme, Pellisson met en scène un « chiasme entre pouvoir politique et pouvoir discursif » dont les rapports, dès lors, sont moins d'équivalence ou d'analogie que d'implication réciproque et de *transfert*. Parce qu'elle se justifie des effets à venir produits sur les lecteurs, la sollicitation de commande adressée par Pellisson au pouvoir royal place à l'horizon du livre à venir un destinataire second, dont le *Projet* produit une simulation ou un « mannequin » :

Il s'agit donc, pour « l'énonciateur », d'obtenir de son tout-puissant « énonciataire », Sa Majesté, un transfert de pouvoir l'autorisant à écrire son récit, mais il ne peut l'obtenir que par la

⁶⁵¹ Paul Pellisson-Fontanier, *Projet de l'histoire de Louis XIV*, cité *in extenso* par Louis Marin dans *Le Portrait du roi*, Paris, Minuit, « Le sens commun », p. 49-51, ici p. 50.

⁶⁵² *Ibid.*, p. 52.

⁶⁵³ Francis Goyet, *Le Sublime du lieu commun, op. cit.*, p. 53.

⁶⁵⁴ Louis Marin dans *Le Portrait du roi*, Paris, Minuit, « Le sens commun », p. 54.

simulation d'un lecteur de ce récit-à-écrire. Ce lecteur ne peut être qu'un simulacre, puisque le récit n'existe pas, mais il a l'immense avantage de fonctionner comme un *leurre* du pouvoir politique dont l'absolutisme est la visée fondamentale. Or cette simulation, dont le destinataire-« mannequin » est le produit, n'est autre que le discours de la manière d'écrire l'histoire substitué au récit de la matière historique, c'est-à-dire l'exposition des effets de cette manière dans un récit possible, effets formant système et constituant le lecteur « simulacre » qui, dès lors, ne peut pas ne pas être ce sujet (à la fois politique et narrative) parfaitement et absolument assujetti au pouvoir du roi-historien⁶⁵⁵.

Magnifique, l'analyse de Louis Marin prend d'autant plus de sens et de relief si l'on situe le projet de Pellisson par rapport au genre du *dessein* imprimé dont j'ai étudié dans ces pages les premiers développements au XVI^e siècle. Irréductible, alors, à un « simulacre » adressé au lecteur-royal, le lecteur-particulier impliqué par ces textes est aussi le témoin direct de la sollicitation mécanique, en même temps qu'il compte parmi les destinataires de cette promesse et demande de don dont on a vu plus haut les ambivalences. Si le dessein de Pellisson s'inscrit à plus d'un titre dans ce sillage, il s'en distingue donc par le cadre confidentiel de son énonciation, confidentialité qui n'a rien d'accessoire, mais se trouve appelée par le programme historiographique de l'auteur. Ce dernier l'affirme sans détour :

Il serait à souhaiter sans doute que Sa Majesté approuvât et agréât ce dessein, qui ne peut peut-être pas se bien exécuter sans elle. Mais il ne faut pas qu'elle paraisse l'avoir agréé, ni su, ni commandé⁶⁵⁶.

Au contraire de Le Roy, Du Haillan et La Popelinière, Pellisson ne conditionne pas son histoire à venir à une levée du secret monarchique, mais plutôt à une *entrée* dans ce secret. Une telle entrée, on le voit, n'est pas relative à ces sources archivistiques sans lesquelles, suivant Le Roy, il n'est possible de « faire histoire qui vaille⁶⁵⁷ ». Peu soucieux d'exactitude référentielle, Pellisson ne prétend pas s'appuyer sur autre chose que ces « gazettes » et autres sources publiques à quoi Colbert renvoyait Charpentier et sa petite Académie. En revanche, pour que le discours historique exerce son pouvoir en performant celui de la monarchie, tout se passe comme si le « dessein » de Pellisson, confidentiellement soumis au roi par le truchement de Colbert, devait lui-même devenir le dessein et le secret du roi.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 56-57.

⁶⁵⁶ Paul Pellisson-Fontanier, *Projet de l'histoire de Louis XIV*, *ibid.*, p. 50.

⁶⁵⁷ Louis Le Roy, *Consideration sur l'histoire françoise et l'universelle de ce temps*, *op. cit.*, p. 20-21.

CONCLUSION DU CHAPITRE

Des projets intégrés dans le corps d'autres œuvres aux desseins autonomes jouissant d'une existence publique propre, en passant par ces discours allographes qui en propagent et commentent les promesses, le chapitre qui s'achève aura permis de mesurer la présence et l'effectivité des œuvres possibles dans l'espace littéraire en formation de l'Ancien Régime. Face émergée d'un avenir qui bruit aussi sous des formes plus confidentielles, les prospectus prêtent publicité à un geste, par lequel les auteurs s'efforcent à faire valoir leurs initiatives. Par son volontarisme, ce geste auctorial dit certes une prétention à l'autonomie, à la liberté d'écrire, mais il énonce aussi bien les limites et les dépendances qui grèvent ou conditionnent ses ambitions. S'il est vrai que le développement de la conscience auctoriale, au XVI^e siècle, se produit dans le cadre d'une collaboration avec les différents acteurs éditoriaux contribuant à la mise au net du texte et à la fabrication de l'imprimé⁶⁵⁸, les prospectus autonomes que nous avons parcourus montrent ce que la genèse textuelle peut devoir elle-même à la collaboration des lettrés, à la reconnaissance des grands, ainsi qu'à cette *mise en livre* dont ces projets sont aussi le produit. Quoi qu'il en soit, en effet, du crédit qu'ils obtiennent et de l'avenir de ce qu'ils annoncent, ces projets font œuvre, ils viennent s'ajouter à la somme des livres existants. Ceci au point que La Croix du Maine et Du Verdier, en dépit de leur désaccord sur la place à donner ou non aux promesses actoriales, inscriront tous deux les prospectus au registre de leurs *Bibliothèques françaises*. Tandis que l'essor de l'imprimerie tend parfois à brouiller la frontière entre l'inédit et le projet, à mesure que l'imprimé s'impose progressivement comme critère discriminant de l'œuvre et du statut d'auteur, force est ainsi de constater qu'une fois passé par l'atelier du typographe, le projet vient à son tour inquiéter les rapports entre auctorialité, opéralité et publication.

Bien qu'elle hérite de pratiques anciennes, l'autonomisation des prospectus témoigne d'un goût d'époque pour les ouvrages de méthode, et plus particulièrement pour la forme opératoire du projet, telle que les arts du dessin en fournissent alors le paradigme. Outre ceci, et les transformations dues à l'imprimerie évoquées à l'instant, il en va aussi d'une vogue plus générale des abrégés, sommaires, promptuaires et autres épitomes, jouant des rapports spéculaires du microcosme et du macrocosme, et s'inscrivant, par leur portée encyclopédique, dans le programme humaniste de réappropriation des savoirs anciens et de rénovation des lettres

⁶⁵⁸ Pour une mise au point sur cette question, et un aperçu de l'importante bibliographie critique dont elle a bénéficié ces dernières années, voir Anne Réach-Ngô, « Du texte au livre, et retour : la production littéraire à la Renaissance, une création collaborative ? », *Genesis*, n° 41, 2015 : « Créer à plusieurs mains » (dir. Nicolas Donin et Daniel Ferrer), p. 29-47.

nationales. À côté de ces formes, dont le caractère réductif ou résomptif est moins souvent prospectif que rétrospectif, le genre du dessein se démarque par une projection dans le futur qui s'énonce sous un aspect inchoatif et processuel, non sans aspirer aussi à une forme de complétude ou de perfection en tant qu'*idée*. C'est là, semble-t-il, un facteur décisif de la curiosité lectrice rencontrée par ces textes qui, invitant à observer et à encourager un processus d'avènement, excitent et meublent une attente collective autour du livre à venir.

De cette attente, on peut tâcher de nommer les différentes natures ou points d'application. Attente, d'une part, relative à la production individuelle des auteurs. Mettant en rapport textes écrits et textes promis, les projets placent sous le regard du public un ensemble virtuel plus ou moins consistant et cohérent, où s'ébauche un imaginaire de l'œuvre : les autobiographies rétro- et prospectives de La Croix du Maine, dans leur démesure et leur quête éperdue d'attestation et de reconnaissance, en sont peut-être le meilleur exemple. Attente politique, d'autre part, dans le cas des annonces de la *Franciade* ou des projets historiographiques de Le Roy, Du Haillan et La Popelinière : en s'offrant à une publicité anticipée, l'œuvre promise pourrait alors se lire comme une métonymie de la monarchie et de l'État moderne en gestation, où se projette un idéal qui ne va pas sans un potentiel critique, comme il est apparu avec la question du secret et de l'accès aux sources. Attente, enfin, où se font jour les linéaments d'un imaginaire du progrès : ainsi de l'évocation du Nouveau Monde et de l'appel au dépassement des anciens sensible chez un La Popelinière, le dessein fonctionnant ici comme la métonymie d'un régime de découverte et d'accumulation des savoirs – phénomène embryonnaire, qui se développera de façon beaucoup plus franche dans les siècles suivants. Dans son *Anthropologie du projet*, Jean-Pierre Boutinet tient que la conception moderne du projet se fait jour à la Renaissance, mais se borne alors au domaine des sciences et techniques (à commencer par l'architecture), la revendication de « projet sociétaux » n'intervenant pas, selon lui, avant l'époque des Lumières⁶⁵⁹. Cette périodisation est sans doute juste dans ses grandes lignes, mais doit tout de même être nuancée au regard des prospectus renaissants, de la politique de la méthode et du partage du possible qu'ils endossent : chevillant une anticipation individuelle au temps social et collectif, liant la possibilité de l'œuvre à la constitution de communautés interprétatives et collaboratives, ainsi qu'à une certaine configuration des rapports entre les écrivains et le pouvoir.

Comme en témoignent ces différentes attentes qu'ils mettent en forme, les prospectus d'Ancien Régime ne sont pas seulement des textes de circonstance. À preuve les rééditions ou les réemplois dont plusieurs de ces textes font l'objet. Il n'est pour s'en convaincre que de lire l'*Advertisement* de Charles Sorel, dont un large pan répond à une logique de la prétention

⁶⁵⁹ Jean-Pierre Boutinet, *Anthropologie du projet*, *op. cit.*, p. 342.

consistant à faire du projet une sorte d'antichambre, recueillant une critique des historiens du passé et un exposé de méthode dont l'auteur souhaite alléger l'œuvre à venir. Tout en étant présenté comme un avant-coureur de cette dernière, le projet de 1628 rend ainsi explicite et nécessaire son inscription dans la bibliographie de l'auteur et dans le temps long du livre imprimé⁶⁶⁰ – procédé qui, sans être formulé comme tel, était déjà celui de La Popelinière et de Du Haillan. On a vu par ailleurs, surtout chez Dolet, Ronsard et La Popelinière, combien ces projets manifestaient la conscience et le souci de la postérité, prenant celle-ci à témoin de la demande qu'ils adressent aux grands ou aux lettrés, fictionnant, pour mieux appuyer leur demande, une lecture à venir qui trouverait en eux le seul reste d'une œuvre promise, rendue impossible faute d'avoir obtenu le crédit et le secours d'autrui. À lire ces textes, tout se passe comme si, dès leur première communication, ceux-ci se savaient voués à la *différance*, voués à dériver dans le temps, à devenir inactuels et rejoindre bientôt, sinon déjà, le domaine irréel des « futurs passés ».

L'examen du discours de projet ne saurait, bien sûr, oblitérer d'autres approches de l'écriture, d'autres modes d'affirmation de l'auctorialité ayant cours sous l'Ancien Régime, hors du volontarisme et des promesses tapageuses de nos *entrepreneurs*. Le cas de Montaigne semble ici s'imposer : les *Essais* ne congédient-ils pas d'emblée tout dessein qui soit voué au « service » du public et à la « gloire » de l'auteur ? Par son refus d'adosser l'auctorialité à la revendication d'une spécialisation ou d'une compétence disciplinaire, Montaigne paraît de fait bien étranger aux motivations des auteurs de projets. On lit ainsi au chapitre cinquante du premier livre des *Essais*, « De Democritus et Heraclitus » :

Car je ne voy le tout de rien : Ne font pas, ceux qui promettent de nous le faire veoir. De cent membres et visages qu'a chaque chose, j'en prens un tantost à lecher seulement, tantost à effleurer; et par fois à pincer jusqu'à l'os. J'y donne une poincte, non pas le plus largement, mais le plus profondement que je sçay. Et aime plus souvent à les saisir par quelque lustre inusité. Je me hazarderoy de traiter à fons quelque matière, si je me connoisoy moins. Semant icy un mot, icy un autre, eschantillons despris de leur piece, escartez, sans dessein et sans promesse, je ne suis pas tenu d'en faire bon, ny de m'y tenir moy mesme, sans varier quand il me plaist ; et me rendre au doute et incertitude, et à ma maistresse forme, qui est l'ignorance⁶⁶¹.

« Sans dessein et sans promesse » : on ne saurait se porter plus loin de ces textes qui, dans les années mêmes où écrit Montaigne, inscrivent ces mots à leur titre et tendent à les élever à la hauteur d'un genre. Proposant une enquête délibérément discontinue et inexhaustive, ajustée à son goût et à ses moyens de particulier, Montaigne jette le soupçon sur les projets inconsidérés de ceux qui prétendent « traiter à fons quelque matière » ou « vo[ir] le tout » de quelque chose –

⁶⁶⁰ Cela n'empêchera pas l'auteur de reprendre ce texte, sous forme condensée, pour composer l'« advertisement » de la première livraison de son *Histoire de la monarchie française* dès l'année suivante. Voir Charles Sorel, *Histoire de la monarchie française*, Paris, Claude Morlot, 1629, p. 3-59.

⁶⁶¹ Michel de Montaigne, « De Democritus et Heraclitus », *Les Essais, op. cit.*, I, 50, p. 302.

regard totalisant et holistique qui est bien celui que nos prospectographes portent sur leur œuvre à venir. Assurément, il est possible de nuancer cette opposition du côté de Montaigne qui, loin d'être étranger au souci de la *dispositio*, émaille son livre de déclarations d'intention, et dont certains critiques ont montré qu'il avait pu entrer dans l'écriture des *Essais* avec l'ambition de faire carrière auprès du pouvoir royal. Mais surtout, les projets d'Ancien Régime sont eux-mêmes irréductibles aux critiques adressées par Montaigne à ce régime de création *à dessein* ou *par promesse*. Car malgré l'initiative qu'ils promeuvent, ces textes n'ont de cesse d'énoncer l'incapacité de leur auteur à la mener à bien par ses seuls moyens, en sorte qu'avec eux, la promesse est toujours l'autre nom d'une demande. Entre l'oisiveté lettrée, le refus d'autorité d'un Montaigne d'un côté, de l'autre les sollicitations de charges ou de gratifications des entrepreneurs, leur prétention plus ou moins déclarée à mieux honorer leur sujet que leur prédécesseurs et concurrents, il est sans doute un écart considérable. Mais ce sont là, tout aussi bien, différentes manières de reconnaître et de modaliser une même hésitation entre autonomie et hétéronomie, régime de singularité et régime de communauté dans l'exercice des lettres. Cette hésitation, couplée à la conscience réflexive des limites de l'idéalisme du projet, se trouve exprimée de façon éclatante à la fin du XVII^e siècle par Pierre Bayle, dans son *Projet et fragmens d'un dictionnaire critique* :

Je louë la simplicité d'un plan : j'admire que l'exécution en soit simple & degagée : je fais consister en cela l'idée de la perfection : mais si je veux passer de cette théorie à la pratique, j'avoüe que j'ay de la peine à me regler sur cette idée de perfection. Le mélange de plusieurs formes, un peu de bigarrûre, pas tant d'uniformité sont assez mon fait⁶⁶²

Paradoxalement, c'est au sein de la publication préparatoire où il dévoile son projet que le philosophe fait droit, préventivement, à l'impossibilité de se conformer à son plan initial, à cette « bigarrûre » propre à surgir dans le passage de la « théorie à la pratique ». Tout en remplissant ses fonctions de sondage, de promotion et de sollicitation d'avis à l'égard du public, le prospectus, ici, devient le lieu où s'énonce et se met en scène une certaine caducité du projet, entendu comme cette idée rectrice dont l'œuvre serait la simple actualisation. Pour être ainsi, au moins par leur titre, placés sous le signe d'un idéalisme du plan, pour hériter de l'hylémorphisme aristotélicien et du *disegno* des architectes, le prospectus ne saurait être de tout ceci l'expression servile : il en dit bien plutôt l'impuissance relative, les ratés ou les failles et en même temps, et par là-même, la productivité.

⁶⁶² [Pierre Bayle], « Projet d'un dictionnaire critique, à Mr. Du Rondel, Professeur aux Belles Lettres à Maestricht », *Projet et fragmens d'un Dictionnaire critique*, *op. cit.*, section non paginée.

Passages

Si les discours du livre à venir observés dans le second XVI^e siècle participaient de, et contribuaient à intensifier cette appréhension de la réalité « *sub specie hominis*, c'est-à-dire en termes de liberté, de volonté et d'action¹ » évoquée par Eugenio Garin, la période abordée dans le prochain chapitre passe au contraire pour risquer de *perdre* ce genre d'attitude et d'aptitude transformatrice, cette prise sur l'avenir qui s'acquerrait alors. À l'autre borne du régime moderne d'historicité, les dernières décennies du XX^e siècle et le commencement du XXI^e sont en effet le théâtre d'une « crise du futur » maintes fois diagnostiquée, crise caractérisée par un tournant *présentiste* et par le spectre lancinant des pensées de la catastrophe. Avant d'y venir, et pour tâcher de réduire l'arbitraire d'un tel saut entre deux époques, il faut à présent marquer quelques jalons, poser quelques pierres menant d'une rive à l'autre.

Dans son organisation bipartite, la présente thèse élude en effet une longue période pourtant réputée pour son rapport structurant à l'avenir. Reinhart Koselleck a décrit la constitution de ce nouveau rapport au temps dans l'Europe des Lumières, alors que s'exaspérait jusqu'à la rupture la tension entre *champ d'expérience* et *horizon d'attente*². À la perspective chrétienne d'un Salut dans l'au-delà, tendait à se substituer un imaginaire du progrès qui situait désormais ses espoirs dans le monde temporel. À la faveur de transformations techniques, sociales et politiques inédites, le modèle ancien de *l'istoria magistra vitae* devenait caduc, qui supposait une certaine stabilité de la nature humaine et le retour possible, *mutatis mutandis*, des situations historiques. « [D]ésormais, comme l'écrit Koselleck, les attentes qui se prolongeaient dans le futur se détachaient de tout ce qu'avaient pu offrir les expériences vécues jusqu'alors ». Selon l'historien, un tel phénomène était favorisé par l'élaboration, dans l'Allemagne de la fin du XVIII^e siècle, d'une nouvelle conception de l'histoire, laquelle « s'entend comme processus et se conçoit comme histoire en soi, avec son temps propre, abandonne *l'exemplum* et s'attache au caractère unique de l'événement³. » Pareille mue a trouvé dans les révolutions américaine et française des points de cristallisation et de mise à l'épreuve, ce dont les mots de Tocqueville dans *De la démocratie en Amérique* sont devenus emblématiques :

Quoique la révolution qui s'opère dans l'état social, les lois, les idées, les sentiments des hommes, soit bien loin d'être terminée, déjà on ne saurait comparer ses œuvres avec rien de ce qui s'est vu précédemment dans le monde. Je remonte de siècle en siècle jusqu'à l'antiquité la plus reculée ; je n'aperçois rien qui ressemble à ce qui est sous mes yeux. Le passé n'éclairant plus l'avenir, l'esprit marche dans les ténèbres⁴. »

¹ Eugenio Garin, « La crise de la pensée médiévale », dans *Moyen Âge et Renaissance*, *op. cit.*, p. 35.

² Reinhart Koselleck, « “Champ d'expérience” et “horizon d'attente” : deux catégories historiques », *ch. cit.*

³ François Hartog, *Régimes d'historicité*, *op. cit.*, p. 106-107.

⁴ Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique* [1840], Paris, Gallimard, « Folio », 2002, t. II, p. 451. Cité par François Hartog, *Régimes d'historicité*, *op. cit.*, p. 133.

Elle-même soumise à différentes formes d'anachronismes, de conservatismes, d'inquiétudes et de rémanences spectrales⁵, cette période *futuriste* est aussi celle qui préside à la formation de l'idée moderne de littérature. Comme le souligne Jean-François Hamel, « le régime moderne d'historicité, qui apparaît dès la fin du XVIII^e siècle, constitue sans doute l'un des facteurs déterminants de la "modernité littéraire", c'est-à-dire du mode d'écriture et de fabulation qui structure la littérature après l'effondrement du système des belles lettres⁶ ». Réciproquement, certaines formes de discours et de narration qui apparaissent alors ont pu valoir comme les manifestations les plus saillantes de ce régime moderne lui-même, au point d'en former les allégories ou les métonymies – ainsi de la version *temporalisée* de l'utopie (l'uchronie)⁷ ou encore de la forme du manifeste, devenue l'expression prototypique du phénomène avant-gardiste. Qu'en est-il, à cet égard, des discours du livre à venir ? Comment s'inscrivent-ils dans ces transformations qui affectent alors le sentiment de l'avenir ? Quelles formes adoptent-ils, quels rôles jouent-ils dans cet espace littéraire en voie d'institutionnalisation et d'autonomisation (relative) ? Comment s'ajustent-ils au « sacre de l'auteur », à l'épanouissement d'un régime de singularité qui place l'œuvre de ce dernier sous le signe d'un projet irréductiblement individuel ? Matière d'une enquête à part entière, ces questions ne trouveront pas véritablement de réponses dans les rapides considérations qui suivent. Tout au plus s'agira-t-il d'en préciser la formulation et d'en circonscrire les enjeux.

⁵ Dans *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité* (Paris, Minuit, « Paradoxe », 2006), Jean-François Hamel a exploré de manière décisive le paradigme de la *spectralité* qui hante la littérature des XIX^e et XX^e siècles en France, montrant comment les modes de narrativité modernes se tissent au fil d'une mélancolie et d'un régime de répétition paradoxaux. La présente thèse espère s'inscrire à sa manière dans un tel sillage : d'une façon analogue, quoique différente par ses objets et par ses bornes chronologiques, la présente étude s'attache en effet à *minorer* la conception endoxale du régime moderne d'historicité : en se situant à ses marches, en privilégiant aux genres futuristes du manifeste ou de l'uchronie les formes plus précaires du prospectus.

⁶ Jean-François Hamel, « Les uchronies fantômes. Poétique de l'histoire et mélancolie du progrès chez Louis-Sébastien Mercier et Victor Hugo », *Poétique*, 2005/4, n^o 144.

⁷ Voir *ibid.*, l'auteur emprunte cette expression à Reinhardt Koselleck, « The Temporalization of Utopia », dans *The Practice of Conceptual History. Timing History, Spacing Concepts*, trad. T. S. Presner, Stanford, Stanford University Press, « Cultural Memory in The Present », 2002, p. 84-99. Sur ce phénomène qui voit passer l'utopie d'un genre structuré par le modèle de l'*historia magistra vita* et le régime de l'*exemplum*, à une forme progressiste, chevillée au temps historique, voir aussi Jean-Marie Goulemot, « L'utopie, du temps immobile au temps déployé », dans *Le Règne de l'histoire. Discours historiques et révolutions, XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Albin Michel, « Idées », 1993 [1973], p. 263-294.

DE LA PROMESSE AU CONTRAT

En dépit de ce que nous avons observé dans le *Projet de l'histoire de Louis XIV* de Pellisson, dont la confidentialité revendiquée tranchait avec les annonces et sollicitations publiques divulguées par les historiens du siècle précédent, le XVII^e siècle voit le recours au genre du dessein (autonome et imprimé) se répandre et passer dans l'usage des auteurs et des libraires. De ceci, témoigne l'inventaire établi par Patricia Ann Gray dans sa thèse déjà citée, lequel permet de suivre, à partir du mitan du siècle, l'évolution française du genre vers la forme de l'appel à souscription apparue dans les premières décennies du XVIII^e siècle (un siècle plus tôt en Angleterre). Inaugurée par la souscription de dom Bernard de Montfaucon lancée en 1716 pour un ouvrage intitulé *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*⁸, cette pratique est surtout mobilisée pour de grands travaux d'érudition réclamant la collaboration des pairs, et (ou) les entreprises coûteuses ou financièrement risquées. C'est même là une sorte d'obligation stipulée par le *Code de la librairie* de Saugrain, qui limite l'usage de la souscription à « l'impression d'Ouvrages considérables qui ne pourront être faits sans ce secours⁹ ». Non content de cette restriction, le *Code* accorde aux seuls éditeurs l'initiative et la responsabilité de telles campagnes de financement, monopole aboli par les décrets de 1777 et 1778 permettant aux auteurs de mettre en vente leurs ouvrages sans en céder les privilèges aux libraires. En raison de cette double réduction tendancielle affectant la pratique de la souscription, le chapitre suivant – dédié à la seconde moitié du XX^e siècle et attaché surtout au genre de l'essai et au métadiscours des écrivains – laissera largement de côté cette classe de projets au profit d'autres espaces et d'autres formes où se déploie le discours auctorial du livre à venir – ceci, quand bien même le tournant du XXI^e siècle voit se développer, par la voie d'Internet, le recours de certains auteurs à des pratiques de levée de fonds (*crowdfunding*) et d'autoédition que nous aurons à évoquer.

Mais revenons à ces souscriptions du XVIII^e siècle, qui héritent directement des textes étudiés au chapitre précédent et sont loin d'être étrangères aux questions qui nous occupent. Car dès avant 1777, et *a fortiori* au-delà, le règlement en vigueur dans la librairie n'empêche pas les auteurs d'intervenir souvent dans la production et la diffusion des prospectus¹⁰, sans compter que

⁸ Voir ici ch. I, 1, « Prospectus et histoire du livre ».

⁹ Claude-Marin Saugrain, *Code de la librairie et imprimerie de Paris*, *op. cit.*, p. 128.

¹⁰ Le libraire peut en effet n'être « qu'un prête-nom pour l'auteur, qui assume tous les frais et toutes les responsabilités ». Wallace Kirsop, « Une invention, la souscription », dans Roger Chartier et Henri Jean

certain prètent leur plume aux projets des éditeurs, et font de la rédaction de prospectus une source de revenus¹¹. Offrant une « sorte de baromètre de l'état de l'édition¹² », participant aussi des développements de la publicité dans le marché du livre, le recours à la souscription se développe tout particulièrement à partir de 1750, année de publication du *Prospectus* de l'*Encyclopédie* rédigé par Denis Diderot, et repris par D'Alembert en tête du premier tome paru en 1751 à la suite de son « Discours préliminaire¹³ ». Comme y insistent Gray et Kirsop, les genres poétiques et romanesques sont peu impliqués dans ce type de financement, mais n'en sont pas pour autant absents. Ainsi notamment de la souscription lancée par Voltaire en Angleterre pour financer l'édition de sa *Henriade* en 1728, expérience qu'il réitère au début des années 1760 pour publier les œuvres de Corneille¹⁴. Comme cette dernière, nombreuses seront les entreprises d'éditions d'œuvres complètes à emprunter la voie de la souscription, signe de ce que ce système « sa[it] profiter du nouveau culte de l'écrivain¹⁵ ». Ce phénomène se développe tout particulièrement après la mort de Voltaire et de Rousseau et sera également mis à profit pour des contemporains : ainsi en 1821 de Pigault-Lebrun et de Walter Scott¹⁶, ainsi encore de l'édition Furne des œuvres de Balzac, dont le *Prospectus* paraît en 1842.

Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, Paris, Fayard, « Cercle de la librairie », 4 tomes, 1989-1991 [1983-1986], t. II : « Le livre triomphant. 1660-1830 », p. 31.

¹¹ Patricia Ann Gray et Wallace Kirsop, « L'art du prospectus », art. cit.

¹² Wallace Kirsop, « Pour une histoire bibliographique de la souscription en France au XVIII^e siècle », art. cit., p. 269. Selon Kirsop, la souscription se fait plus rare dans les périodes fastes de l'édition (ainsi des années 1730 et 1740), et vaut comme un recours précieux dans les temps de crise, comme ce sera le cas à Paris à la fin de l'Ancien Régime, où se produisent beaucoup de faillites.

¹³ [Denis Diderot], *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers [...]. Dix volumes in-folio [...], proposés par souscription*, Paris, Briasson, David l'aîné, Le breton et Durand, 1751 [1750]. Ce genre de reprise du projet dans le péri-texte de l'ouvrage qu'il annonçait d'abord constitue un phénomène récurrent : nous en avons trouvé l'exemple chez Du Haillan au gré de ses projets successifs et de la publication de son *Histoire de France* en 1576, et surtout chez Charles Sorel, dont l'*Advertissement* de 1628 sert d'hypotexte au liminaire de *L'Histoire de la monarchie française* en 1629. Sur le *Prospectus* de l'*Encyclopédie*, et les modifications introduites par D'Alembert d'un texte à l'autre, voir Jean-Pierre Schandeler, « Le *Prospectus* de l'*Encyclopédie* dans le *Discours préliminaire* : variantes du texte et ambitions de géomètre », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 52, 2017, *varia*, p. 127-141.

¹⁴ Voir sur ce point René Pomeau, « Voltaire en Angleterre ; les enseignements d'une liste de souscription », dans *Littératures*, n° 3, janvier 1955, p. 67-76 ; Owen R. Taylor, dans Voltaire (François-Marie Arouet), *Œuvres complètes*, t. II, *La Henriade*, éd. O. R. Taylor, Genève/Oxford/Paris, Institut et musée Voltaire/The Voltaire foundation, 1970, p. 17-89 ; Russell Goulebourne, « Voltaire, Pope et la souscription : l'exemple de *La Henriade* », *Revue Voltaire*, n° 4, 2004 : « Voltaire éditeur », p. 81-96.

¹⁵ Patricia Gray et Wallace Kirsop, « L'art du prospectus », art. cit., p. 362 et 371 *sq.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 373. Sur l'essor sans précédent, sous la Restauration et au début de la Monarchie de Juillet, de ce type de publication sous formes d'« Œuvres », et sa participation à la consécration de l'auteur, voir Caroline Raulet-Marcel, « Du livre aux "Œuvres" : le sacre de l'auteur », dans Anne Réach-Ngô et Greta Komur-Thillooy, *L'Écrit à l'épreuve des médias. Du Moyen Âge à l'ère électronique*, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2012, p. 163-183.

Devenu vecteur de sollicitations financières auprès du public, le genre du projet imprimé atteste le recul du mécénat dès la fin du XVII^e siècle, non sans se placer dans une certaine continuité à l'égard de cette pratique ancienne. Il n'est que de voir le soin avec lequel Voltaire dresse la liste des souscripteurs de sa *Henriade*, parmi lesquels comptent plusieurs de ses protecteurs¹⁷. Comme je l'ai déjà suggéré au premier chapitre, ces prospectus du XVIII^e siècle reconduisent certains traits des desseins de la Renaissance et de l'Âge classique. Outre les fonctions de sondage et de promotion qui s'ajoutent à la souscription proprement dite, ces appels formulent souvent diverses demandes d'avis et de contributions ; ils font part d'un désir de lien social et intellectuel, d'un effort suivi pour que se constitue autour du livre à venir et de son ou ses initiateurs une forme ouverte de communauté lectrice. C'est le cas du *Prospectus* de l'*Encyclopédie*¹⁸. C'est aussi le cas d'Antoine Court de Gébelin, publiant en 1772 le prospectus du *Monde primitif, analysé et comparé avec le monde moderne, ou recherches sur les antiquités du monde*, premier d'une série d'autres appels où Kirsop et Gray inclinent à lire « l'excuse d'une longue conversation avec ses confrères érudits et avec le public en général¹⁹ ».

Quoi qu'il en soit de ces continuités dont on peut faire état, il est tout de même un point de rupture entre ces formes successives adoptées par les prospectus imprimés. Soumis à une législation qui en définit les conditions, les appels à souscription du XVIII^e siècle ne répondent plus – ou plus seulement – à cette éthique du don et de la promesse dont on a observé les formes au chapitre précédent. Naguère encore, le livre à venir prenait sens et valeur dans l'ordre du don réciproque cérémoniel, la publication promise intervenant alors dans l'échange différé des bienfaits entre l'auteur et le grand. À ce livre à venir qui n'a d'autre garantie que la *parole donnée* de l'auteur, et procède lui-même de cet « éther de spontanéité²⁰ » propre au don selon Alain Caillé, succède une opération de prévente garantie par contrat. Le *Code* de Saugrain veille ainsi à prévenir le risque inhérent à cet engagement sur l'avenir énoncé par les prospectus, exigeant que « [l]a

¹⁷ Ainsi, parmi les trois cent quarante-trois noms répertoriés du premier d'entre eux, Charles Mordaunt, comte de Peterborough, qui souscrit pour vingt exemplaires. Voir sur ce point René Pomeau, « Voltaire en Angleterre ; les enseignements d'une liste de souscription », art. cit. Notons que les souscriptions françaises n'adoptent que peu l'usage anglais consistant à publier la liste des souscripteurs dans les seuils de l'ouvrage en question, geste de reconnaissance et de publicité mêlées.

¹⁸ « Malgré les secours & les travaux dont nous venons de rendre compte, nous déclarons sans peine, au nom de nos Collegues & au nôtre, qu'on nous trouvera toujours disposés à convenir de notre insuffisance, & à profiter des lumières qui nous seront communiquées. Nous les recevrons avec reconnoissance, & nous nous y conformerons avec docilité ». [Denis Diderot], *Encyclopédie* [prospectus], *op. cit.*, p. 5. Dans ce prospectus de Diderot, toutefois, priment à l'évidence l'exposé de méthode et les fonctions de sondage et de sollicitation financière, d'autant qu'est annoncé d'entrée de jeu : « L'ouvrage que nous annonçons, n'est plus un ouvrage à faire ; le Manuscrit & les Desseins en sont complets » (p. 1).

¹⁹ Sur cette souscription, voir Patricia Gray et Wallace Kirsop, « l'art du prospectus », art. cit., p. 368-369, et Anne-Marie Mercier-Faivre, « *Le Monde primitif* d'Antoine Court de Gébelin, ou le rêve d'une encyclopédie solitaire », *Dix-huitième siècle*, n° 24, 1992 : « Le matérialisme des lumières », p. 353-366.

²⁰ Alain Caillé, *Anthropologie du don*, *op. cit.*, p. 53.

moitié de l'Ouvrage au moins s[oit] faite avant » la diffusion de l'appel, et que le livre à venir ait d'ores-et-déjà reçu l'« agrément de Monsieur le Garde des Sceaux²¹ ». Si l'éditeur est « tenu de livrer [l'ouvrage] dans le temps porté par la Souscription », les souscripteurs sont eux aussi « engagés envers les Libraires », contraints de « retirer leurs Exemplaires dans le délai de six mois ou un an [...] passé lequel temps les Souscriptions demeurent nulles & de nul effet²² ». Une telle législation, bien entendu, est loin de conjurer le risque de faillite et de supercherie propre à de telles entreprises, et nombre de celles-ci, de fait, n'arrivent pas à terme ou déçoivent les souscripteurs. Reste que de la promesse au mécène au contrat de souscription, s'observe un fondu-enchaîné entre deux formes qui instituent de façon distincte la projection et l'engagement des auteurs (et des libraires et imprimeurs) dans l'avenir. Ce que notait Natalie Zemon Davis à propos du XVI^e siècle français conserve certes ici une part d'actualité²³ : le partage du livre reste pris dans le double régime du don et de la vente. Mais force est de reconnaître que l'espace du don cède du terrain, car la demande de crédit qui se disait alors dans cette langue s'énonce de plus en plus dans celle du commerce et du contrat, sans plus qu'il soit loisible, comme jadis chez Ronsard, de trouver là de simples métaphores²⁴. Marcel Hénaff a bien décrit cette réduction du domaine du don dans les sociétés modernes, toujours davantage maillées par les relations économiques. Au paradigme du don cérémoniel réciproque qui structurait les sociétés traditionnelles, se substitue un don unilatéral dérivé du modèle chrétien de la grâce, cependant que les pratiques de don mutuel se réduisent de plus en plus au domaine privé :

Plus l'économique envahit le champ du social et relègue les rapports de don aux circonstances privées, plus aussi se dégage un champ pour le don unilatéral. Et si la réponse n'est plus possible – trop faible pour un don trop grand –, alors les rapports sociaux se trouvent plus ouvertement disponibles pour l'échange marchand. À mesure que le don s'intériorise et devient affaire privée, le marché peut s'étendre dans le champ de la relation de *socius* à *socius*. Symétriquement, les biens inestimables se voient affectés d'un prix marchand²⁵.

Comptant parmi ces « biens inestimables » dont parle Hénaff, les ouvrages de l'esprit n'échappent pas à ce mouvement : de plus en plus gagnés au modèle du don unilatéral à mesure que s'élargit et s'anonymise leur public, de plus en plus intégrés dans l'économie de marché, cependant que leur disponibilité au commerce fait l'objet d'un travail de légitimation philosophique à la fin du XVIII^e siècle²⁶.

²¹ Claude-Marin Saugrain, *Code de la librairie et imprimerie de Paris*, *op. cit.*, p. 128.

²² *Ibid.*, p. 127.

²³ Natalie Zemon Davis, *Essai sur le don dans la France du XVI^e siècle*, *op. cit.*, p. 75.

²⁴ Voir ch. II, 1, « Liberal donne moi / Ce que tu m'as promis ».

²⁵ Marcel Hénaff, *Le Prix de la vérité*, *op. cit.*, p. 147.

²⁶ Voir sur ce point Marcel Hénaff, « L'auteur rétribué », *ibid.*, p. 474-485. À partir des textes de Diderot et de Kant sur le droit d'auteur et la contrefaçon, Hénaff montre comment le développement d'un marché de l'imprimé, exaspérant l'écart entre le livre comme objet édité aliénable et le discours comme bien

MUTATIONS DU CRÉDIT ET *PROJECTING AGE* : PORTRAIT DE L'ÉCRIVAIN EN INVENTEUR ET HOMME À PROJETS

Il est utile, pour notre propos, de rapporter cette évolution affectant les projets imprimés aux grandes mutations intervenant, à la fin de l'Ancien Régime, dans l'économie morale du *crédit*. Je suivrai ici l'analyse d'Antoine Lilti, dans son effort pour articuler « deux récits apparemment contradictoires, où le crédit apparaît soit sous la forme d'un mécanisme moderne, signe avant-coureur du capitalisme, soit comme la théorie implicite du pouvoir dans la société d'Ancien Régime²⁷ ». Comme nous avons eu l'occasion d'en prendre la mesure au sujet du XVI^e siècle, le crédit organise, sous ses formes matérielle et immatérielle, la circulation conjointe du pouvoir, de l'argent et des honneurs suivant un mode de régulation hiérarchisé autour du pouvoir monarchique, impliquant « un réseau assez serré d'interdépendances personnelles contrôlé par le roi et les élites ». Selon l'historien, pareille situation change à partir du milieu du XVII^e siècle, et plus encore au siècle suivant. Car dès lors,

La fluidité accrue des statuts sociaux, le rôle croissant des financiers, l'essor de la société commerciale, le développement de la mode et de l'opinion publique, perturbent profondément cet ordre social. Les mécanismes du crédit deviennent omniprésents, mais ils ne sont plus au service d'une société pyramidale, régie par l'ordre des dignités. Les financiers paradent à la cour, les riches bourgeoises s'habillent comme des princesses, la monarchie est fragilisée par la dette, l'ordre social est perverti. En proliférant et en se transformant, le crédit déséquilibre la société qu'il contribuait à structurer. [...] La spéculation dans l'ordre financier, la célébrité dans l'ordre culturel, la popularité dans l'ordre politique : ces phénomènes apparaissent comme des pathologies du crédit, dès lors que la croyance n'est plus régulée par les liens personnels au sein d'une société ordonnée mais nourrie par l'imitation et la surenchère²⁸.

Plutôt que de reconduire l'opposition, classique en histoire économique, entre « un crédit encastré dans les relations sociales et un crédit capitaliste autonomisé²⁹ », Lilti insiste sur la

immatériel et possession inaliénable de l'auteur, a permis de justifier l'idée d'une rétribution marchande des ouvrages de l'esprit. Voir aussi Bernard Edelman, *La Propriété littéraire et artistique*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1993 [1989], p. 39.

²⁷ Antoine Lilti, « Le pouvoir du crédit au XVIII^e siècle », art. cit., p. 974. Soulignons que le modèle explicatif proposé par Lilti n'est pas tout à fait le même que celui d'Hénaff, quand bien même ces perspectives semblent complémentaires. D'un côté, Hénaff décrit le passage d'un régime du don réciproque cérémoniel (celui, emblématiquement, des sociétés traditionnelles structurées autour de relations de parenté) à un régime où domine l'échange économique. Dans ce régime moderne, la place et la reconnaissance des sujets ne sont plus assurées par l'échange interpersonnel des bienfaits, mais garantie de façon impersonnelle par un contrat constitutionnel qui s'applique en même temps à tous les citoyens. D'un autre côté, le paradigme du crédit adopté (entre autres) par Lilti donne à voir une évolution plus continuiste, car plus encline à placer dans un même continuum les pratiques de don et de vente, qu'il inscrit dans une même problématique de la confiance.

²⁸ *Ibid.*, p. 975.

²⁹ *Ibid.*

prégnance continue des phénomènes de croyances et de confiance dans l'histoire du crédit, pendant et après l'Ancien Régime. Comme à l'époque précédente, le crédit moderne continuera de former une tresse entre processus économiques et moraux. Simplement, il « ne repose plus seulement sur la confiance directe entre des individus qui se connaissent ou qui sont insérés dans des réseaux communs, mais sur les mécanismes collectifs de la croyance : croyance dans le papier-monnaie, croyance dans la pérennité des banques, croyance dans la solvabilité de l'État etc.³⁰ » Lilti, ici, rejoint les analyses de Jean-Michel Rey dans *Le Temps du crédit*, lequel faisait lui aussi du XVIII^e siècle le siège d'un tournant décisif dans l'histoire du crédit, tournant emblématisé selon lui par la banqueroute du système de Law (1720) et plus tard l'échec des assignats (1790-1797)³¹ :

Les anticipations temporelles qui organisent les relations de crédit, et qui permettent ainsi de réduire la complexité sociale, sont donc largement tributaires du degré de stabilité ou de mobilité des positions et des statuts sociaux. C'est sans doute là l'une des clés pour comprendre, sur une assez longue durée, l'évolution de la notion de crédit. Derrière l'immutabilité du vocabulaire, le crédit prend des significations différentes en fonction du rapport au temps qui organise chaque société. Le crédit moderne, avait noté Jean-Michel Rey, est fondé sur un imaginaire de l'illimité, de la promesse et de la dette, de la fuite en avant du temps. Qu'il soit économique ou immatériel, il est moins le lien de stabilité qui fonde la cohésion civique que le stimulant d'une accélération de l'histoire, au sens historiographique et narratif, où la promesse de richesse et de progrès annonce également les dangers de la ruine et du discrédit³².

C'est peu dire qu'un tel propos consonne avec le discours du livre à venir qui s'énonce dans les prospectus des XVIII^e et XIX^e siècles, à condition de distinguer la figure de la promesse dont il est ici question (prototypiquement sans destinataire individualisé et toujours reconduite, soumise à un « imaginaire de l'illimité ») de celle que nous avons explorée au chapitre précédent³³. N'importe, la pratique de la souscription constitue un bon observatoire des développements croisés de l'économie capitaliste et du marché du livre, d'une part, et du champ littéraire de l'autre, comme de la figure individualisée de l'écrivain qui y a partie liée. Ainsi de *La Henriade* voltairienne : comme l'a montré Russel Goulebourne, l'initiative éditoriale de l'auteur en Angleterre doit beaucoup au modèle de l'écrivain « homme d'affaire³⁴ » représenté par Alexander

³⁰ *Ibid.*, p. 976.

³¹ Jean-Michel Rey, *Le Temps du crédit*, Paris, Desclée de Brouwer, « Philosophie », 2002.

³² Antoine Lilti, « Le pouvoir du crédit au XVIII^e siècle », art. cit., p. 970.

³³ Ceci quand bien même les apparences anonymes de la souscription cachent souvent des rapports de familiarité ou de « réseau » entre auteurs et souscripteurs, et peuvent donc retrouver souterrainement ce genre de liens interpersonnels que nous avons trouvé sous l'Ancien Régime. Mais précisément, il en va là de ce qu'Hénaff décrit comme une régression des rapports de don dans le domaine privé. Sur ces questions de familiarité autour des pratiques de souscription, voir sur ce point Wallace Kirsop, « Pour une histoire bibliographique de la souscription en France au XVIII^e siècle », art. cit.

³⁴ Russell Goulebourne, « Voltaire, Pope et la souscription : l'exemple de *La Henriade* », art. cit., p. 89. Le critique cite pour exemple (p. 88) cette déclaration du poète : « I am in good earnest of late too much a man of business, to mind metaphors and similes. I find subscribing much superior to writing ». Alexander

Pope, personnage rompu à la pratique de la souscription dont il avait tiré de grands succès commerciaux. C'était notamment le cas de sa traduction de *l'Iliade*, dont le *Journal littéraire* avait salué l'important profit alors réalisé par l'auteur :

Les empressements du Public pour cette traduction ont été extraordinaires, témoin huit pages qu'on trouve au devant de la Préface, qui sont remplies des noms de toutes les personnes qui ont souscrit. Son Altesse Royale le Prince de Galles est à la tête de la liste, et il est suivi de plus de cinq cent cinquante personnes, dont la plus grande partie est de gens de distinction dans ces Royaumes. On dit que sans les profits du Libraire, qui ne seront pas médiocres, apparemment l'Auteur y gagne pour sa part au delà de cinq mille livres sterling. Un tel encouragement est assez rare dans tous les endroits où l'on estime les belles Lettres ; et l'on peut douter auquel il fait le plus d'honneur, ou à M. Pope, ou à la Nation Anglaise³⁵.

Avec cette figure du poète homme d'affaires, dont le prestige littéraire se trouve ici confirmé et renforcé par les succès commerciaux, nous sommes en plein dans ce que Daniel Defoe, en 1697, qualifie de « Projecting Age » dans son *Essay upon projects*. Le constat sur lequel s'ouvre l'essai prête au temps présent une puissance d'innovation et de projection dans l'avenir sans exemples dans l'histoire :

Necessity, which is allowed to be the mother of invention, has so violently agitated the wits of men at this time that it seems not at all improper, by way of distinction, to call it the Projecting Age. For though in times of war and public confusions the like humour of invention has seemed to stir, yet, without being partial to the present, it is, I think, no injury to say the past ages have never come up to the degree of projecting and inventing, as it refers to matters of negotiation and methods of civil polity, which we see this age arrived to³⁶.

Héros de ce nouvel « âge des projets », le personnage du *projector* fait l'objet d'un chapitre à part entière, où se dévoile toute l'ambiguïté de cette période riche en possibilités nouvelles décrite par Defoe. Car s'il est des *projectors* intègres et dévoués, capables de mener à terme leurs entreprises et de profiter grâce à elles au public, la plupart sont selon l'essayiste des personnes « méprisables », n'apportant avec elles que ruine et discrédit :

A mere projector, then, is a contemptible thing, driven by his own desperate fortune to such a strait that he must be delivered by a miracle, or starve ; and when he has beat his brains for some such miracle in vain, he finds no remedy but to paint up some bauble or other, as players make puppets talk big, to show like a strange thing, and then cry it up for a new invention, gets a patent for it, divides it into shares, and they must be sold. Ways and means are not wanting to swell the new whim to a vast magnitude ; thousands and hundreds of thousands are the least of his discourse, and sometimes millions, till the ambition of some honest coxcomb is wheedled to part with his money for it, and then (nascitur ridiculus mus) the adventurer is left to carry on the project, and the projector laughs at him³⁷.

Pope, *The Correspondance of Alexander Pope*, éd. George Sherburn, Oxford, Oxford University Press, 1956, t. I, p. 218.

³⁵ *Journal littéraire*, La Haye, T. Johnson, 1713-1737, t. VIII, p. 1-2, cité par Russell Goulebourne, « Voltaire, Pope et la souscription : l'exemple de *La Henriade* », art. cit., p. 90.

³⁶ Daniel Defoe, *An Essay upon projects* [1697]. L'expression de Defoe a donné son titre à un ouvrage collectif, qui fait le point sur cette question dans l'Angleterre du XVIII^e siècle, voir Maximilian E. Novak (dir.), *The Age of Projects*, Toronto, University of Toronto Press, 2008.

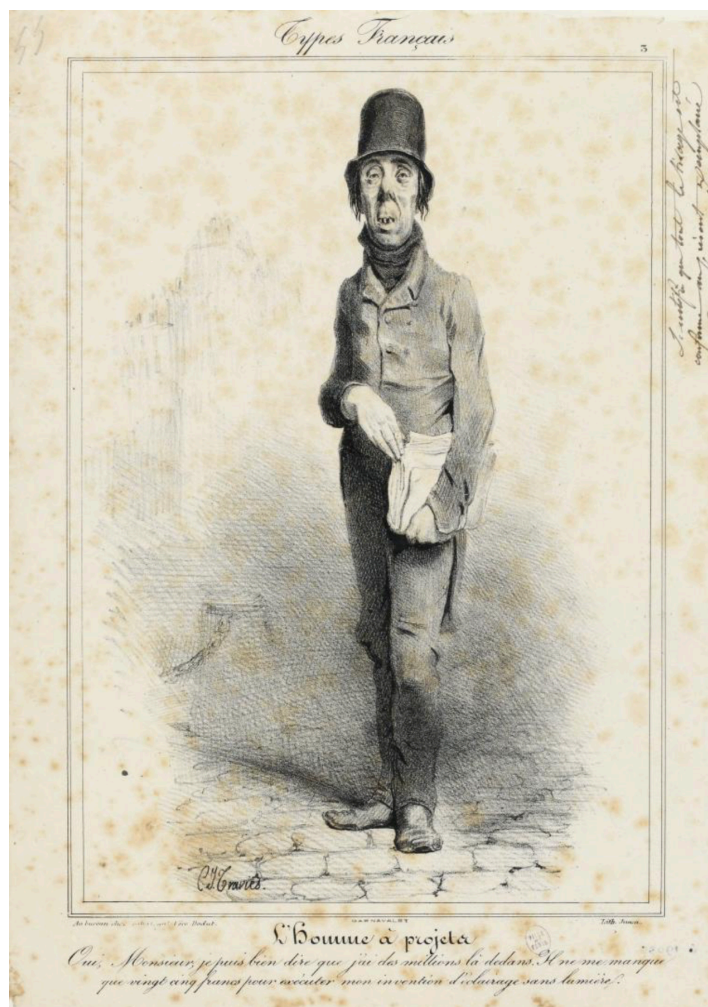
³⁷ Daniel Defoe, *An Essay upon projects* [1697].

Mobilisant la formule horatienne que j'ai analysée beaucoup plus haut³⁸, cette petite physionomie du *projector* confère un tour satirique à l'essai, pourtant dédié à la présentation de plusieurs projets d'utilité publique – abordant des questions de voirie, d'assurances, de gestions des banqueroutes etc. Sous ce jour défavorable, le *projector* renvoie à une figure trompeuse et fallacieuse de l'inventeur aux temps pionniers du capitalisme. Cherchant à toute force à obtenir crédit par diverses formes d'investissements et de souscriptions, avant de s'évaporer sans jamais honorer projet, parole ni contrats, il constitue, en quelque sorte, le point de fixation des craintes engendrées par ce *temps du crédit* moderne décrit par Rey et Lilti. Il participe de ce mouvement accéléré vers un avenir dont la valeur et le visage sont incertains, et que ne stabilisent ni ne garantissent plus les médiations personnelles ni les leçons historiques du passé. En France, le mot connaît son équivalent dans l'expression d'« homme à projets », qui renvoie exactement au même type brocardé par Defoe³⁹. Représenté dans les *Types français* de Charles Joseph Traviès (1804), personnage éponyme d'un roman de Pigault-Lebrun (1819), l'homme à projets pourrait, à l'autre bout du siècle encore, trouver de bons représentants dans le duo de *Bouvard et Pécuchet*, dont on sait que les héros multiplient les entreprises tous azimuts sans jamais les mener à bien⁴⁰. Mais à la figure de l'homme à projet peint par Traviès, dont le port et le visage édenté disent la misère morale et matérielle, ainsi que la corruption sociale et économique dont il est le ferment, les deux amis flaubertiens opposent un visage bien différent, où la manipulation le cède à des rêveries velléitaires dont les deux hommes sont les principales victimes.

³⁸ Voir ch. II, « prologue : la montagne et la souris ».

³⁹ Les traductions françaises du terme anglais *projector* sont instructives : alors que dans le *Dictionnaire royal françois et anglois* d'Abel Boyer (La Haye, Adrian Moetjens, 1702) le mot est traduit par « donneur d'avis », *avis* signifiant ici (comme dans le dictionnaire de Furetière) « moyen proposé pour faire trouver de l'argent au roi », l'expression d'« homme à projets » est attestée dans les premières traductions françaises du *Spectator* d'Addison, au sens moderne que reçoit le terme en langue anglaise. Voir *Le Spectateur, ou le Socrate moderne*, Paris, Merigot *et al.* 1755 [1716], t. II, disc. XCIV, p. 262.

⁴⁰ Voir sur ce point Shelly Charles, « Pigault-Lebrun : tonner contre ! Les mauvaises lectures de Flaubert », *Littérature*, n° 131, 2003 : « Masques, intertextes », p. 18-36. L'auteure y montre l'importance de l'intertexte de *L'Homme à projets* de Pigault-Lebrun dans le roman posthume de Flaubert.



Charles Joseph Traviès, « L'homme à projets », *Types français*, n° 3, 1804 [« Oui, Monsieur, je puis bien dire que j'ai des millions là dedans. Il ne me manque que vingt cinq francs pour exécuter mon invention d'éclairage sans lumière »]

Si Defoe, dans son *Essay upon projects*, fait surtout état de ses projets d'urbanisme ou de politique sociale, les belles lettres ne sont pour autant pas étrangères à ce temps des projets qu'il diagnostique, comme l'a montré la figure d'écrivain (auto)éditeur et entrepreneur incarnée par Pope, dont Voltaire a pu prendre exemple. C'est que l'*invention*, entendue par Defoe comme un parasynonyme de « *project* », est susceptible de renvoyer aux domaines des sciences et techniques, à celui des « montages » financiers, aussi bien qu'à la production livresque⁴¹.

Dans un ouvrage récent, Jean-Pierre Bertrand a retracé la généalogie de l'idée d'*invention* en littérature⁴², depuis l'*inventio* rhétorique et le paradigme classique de l'imitation jusqu'aux

⁴¹ Dans cette perspective, Sarah L. C. Clapp a insisté sur la continuité à l'œuvre entre les pratiques de souscription éditoriales et l'ensemble des autres formes de souscription dans l'Angleterre des XVII^e et XVIII^e siècles, inscrivant les unes comme les autres sous le signe du *projecting age* de Defoe. Voir « The Beginnings of Subscription Publication in The Seventeenth Century », art. cit.

⁴² Jean-Pierre Bertrand, *Inventer en littérature. Du poème en prose à l'écriture automatique*, Paris, Seuil, « Poétique », 2015, en particulier p. 15-129.

conceptions modernes de l'originalité, montrant ce que ces développements devaient à l'histoire des sciences et des techniques⁴³. Une telle étude pourrait être prolongée sur le terrain des conduites actoriales, des modalités d'adresse et de présentation de soi dans l'espace littéraire des XVIII^e et XIX^e siècles, tant les écrivains sont eux-mêmes susceptibles d'être appréhendés à travers ces figures ambivalentes de l'*inventeur*, du *projector* ou de l'*homme à projets*. À la suite de Robert Darnton, Bernard Lahire souligne ainsi la présence à la veille de la Révolution, aux côtés de la noblesse, du clergé, et de la bourgeoisie intellectuelle montante, de gens de lettres peu fortunés qui « tentent, le plus souvent sans succès, de vivre de leur plume⁴⁴ » en offrant leurs services aux éditeurs. Comme l'écrit Darnton, « [c]e sont des “hommes à projets”, capables de composer un prospectus ou de tirer un manuscrit de leur manche à la moindre occasion de se faire quelques sous⁴⁵. » Il est connu que Voltaire, lui-même, n'hésitera pas à exercer son mépris contre ces « “plumitifs”, ces “pauvres diables”, selon son expression, [...] bohème qui alimente le “marché littéraire” d'une “basse littérature”⁴⁶ ». Il reconduit là une attitude aristocratique ancienne, qui était déjà celle d'un Montaigne envers la « tourbe des escrivailleurs de son siècle⁴⁷ ». N'était qu'à la différence du jugement montaignien, celui de Voltaire n'est plus réductible à une culture de l'*otium* lettré ; il provient de quelqu'un pour qui la reconnaissance actoriale peut désormais se mesurer – à côté du mécénat traditionnel qu'il pratique également comme nombre des écrivains contemporains – aux succès de librairies. À tout prendre, *La Henriade* répond certes à une poétique classique qui, d'un point de vue formel, présente fort peu d'innovations, mais la simple initiative de la souscription anglaise suffit à placer ici Voltaire dans un costume de *projector* et à l'inscrire de plain-pied, ce faisant, dans le temps du crédit moderne⁴⁸.

⁴³ Selon Bertrand, le siècle des Lumières voit l'invention se spécialiser dans le domaine des arts et des lettres, pour se distinguer, en tant que produit de l'imagination créatrice, du régime de la *découverte* qui s'impose dans les sciences. Il demeure que l'invention littéraire continue tout au long du XIX^e siècle d'avoir partie liée avec le domaine de la *technique*, témoignant de relations contradictoires avec l'imaginaire du progrès, auxquelles je vais venir incessamment. Voir Jean-Pierre Bertrand, *Inventer en littérature*, *op. cit.*, p. 30.

⁴⁴ Bernard Lahire, *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, 2006, p. 123.

⁴⁵ Robert Darnton, *Gens de lettres, gens du livre*, trad. ang. Marie-Alyx Revellat, Paris, Odile Jacob, 1992, p. 116. Cité par Bernard Lahire, *La Condition littéraire*, *op. cit.*, p. 123. Voir aussi sur ce point, de Robert Darnton, *Bohème littéraire et Révolution. Le monde des livres au XVIII^e siècle* [1982], trad. ang. Éric de Grolier, Paris, Gallimard, « Tel », [1983] 2010.

⁴⁶ Bernard Lahire, *La Condition littéraire*, *op. cit.*, p. 123.

⁴⁷ Michel de Montaigne, « Defence de Seneque et de Plutarque », *Les Essais*, II, 32, *op. cit.*, p. 722.

⁴⁸ Bien que ces deux aspects soient ici désappariés, ce genre d'initiative éditoriale de l'auteur a partie liée, dans le temps long des XVIII^e et XIX^e siècles, avec la formation de l'identité d'écrivain et l'affirmation d'une originalité créatrice : à la suite de Pierre Bourdieu, Gisèle Sapiro a insisté sur l'incidence des différentes formes d'appropriation actoriale de l'œuvre sur l'individualisation du rapport à l'écriture : « Renvoyant à des définitions concurrentes de l'activité littéraire comme propriété privée, fruit d'un travail, émanation de la personne ou service d'intérêt général, l'appropriation de l'œuvre par son auteur contribue à renforcer la représentation individualiste et personnalisée de l'activité d'écrivain. » Voir Gisèle Sapiro, *La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX^e-XXI^e siècles)*, Paris, Seuil, 2011, p. 19.

Enfin, comme le souligne Bertrand à propos du XIX^e siècle, l'invention dans les lettres ne s'inscrit pas sans réticences, contradictions ni silences dans l'imaginaire du *progrès* caractéristique du paradigme moderne de l'invention. Il convient à cet égard de distinguer la question du « progrès en littérature » et celle du progrès « social et moral ». Ce qui est accepté par les écrivains, selon le critique,

[...] c'est le progrès *en littérature*, qui ne s'avoue pas toujours en tant que tel, mais agit implicitement, notamment sous l'impératif de l'originalité, et appuie l'idée d'un devenir autonome pour une littérature pressée de trouver ses propres codes. C'est en cela que Rimbaud a pu parler du poète en tant que « multiplicateur de progrès »⁴⁹.

Quant aux formes sociales et morales du progrès, Bertrand insiste sur les dénonciations ou dénégations dont celles-ci font l'objet « au nom de la lutte contre l'embourgeoisement et la marchandisation qui menacent la littérature ». Si la chose est convaincante pour les tenants de l'art pour l'art ou pour une certaine lignée d'écrivains antimodernes⁵⁰, un tel propos doit être nuancé. On sait en effet que depuis la fin du siècle des Lumières, à la faveur des développements de l'espace public et du commerce de librairie, se font jour une singularisation et une promotion inédites de la personne publique de l'écrivain, lequel « devient l'un des modèles de l'homme illustre⁵¹ » et se voit doté d'un magistère moral et d'une mission éducative. Profitant d'un « transfert de la fonction sacrée du monde religieux au monde des lettres⁵² », cette figure de l'écrivain comme « prophète » ou « saint laïque⁵³ », dont Hugo donne le modèle pour le XIX^e siècle, mêle le progrès social au procès de l'écriture et de la publication – ce dont Bertrand, d'ailleurs, donne lui-même l'exemple avec Zola, essais et romans confondus.

Il n'est pas question, ici, d'hypostasier cette figure prophétique de l'écrivain dispensateur de « formules d'avenir », ni de rouvrir, non plus, le dossier critique complexe et abondant dédié à la question. Sans en exagérer ou généraliser la portée, soulignons tout de même l'incidence d'un tel imaginaire à l'égard de la forme qui nous occupe. Il n'est pas rare, en effet, que l'annonce d'un livre à venir, bien qu'ajustée (au moins en principe) aux moyens et à la durée d'une existence humaine, vienne s'articuler au temps long du progrès historique, dont le projet vaut alors, tout à la fois, comme une forme d'accélérateur et d'expression métonymique⁵⁴. Sous l'Ancien Régime, un phénomène approchant s'observe déjà dans le service zélé du public, dont la revendication est

⁴⁹ Jean-Pierre Bertrand, *Inventer en littérature*, *op. cit.* : « invention et progrès », p. 82 Je souligne.

⁵⁰ Voir sur ce point l'ouvrage d'Antoine Compagnon, *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 2005.

⁵¹ Jérômes Meizoz, « Retours sur l'auteur », dans *Postures littéraires*, t. I, *op. cit.*, p. 36.

⁵² Gisèle Sapiro, *La Responsabilité de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 46.

⁵³ *Ibid.* Voir sur cette question les travaux classiques de Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain* et *Le Temps des prophètes*, dans *Romantismes français*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2 tomes, 2004 [1973 et 1977], t. I.

⁵⁴ Nous avons déjà repéré ce phénomène, à l'état d'ébauche, dans les desseins historiographiques étudiés au chapitre précédent. Voir ch. I, 3 et 4.

topique dans les épîtres dédicatoires. On a même vu que les desseins historiographiques de la fin du XVI^e siècle témoignent de l'émergence d'un régime de la découverte et du progrès des connaissances, tout en inscrivant aussi le livre à venir dans l'histoire en marche du royaume. Mais les transformations modernes relatives à l'appréhension collective du temps, au déploiement de l'espace public, à l'institution progressive de l'espace des lettres et aux missions nouvelles de l'écrivain changent profondément la donne. Le *Prospectus* de l'*Encyclopédie* serait ici un bon exemple, dans l'ordre d'un travail collectif d'érudition, mais pensons aussi à la démarche individuelle et plus excentrique d'un Charles Fourier qui, en 1808, publie une *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales*, sous-titrée *Prospectus et annonce de la découverte*⁵⁵. L'ouvrage, de fait, présente un appel à souscription en ses dernières pages, promettant aux lecteurs plusieurs livraisons à venir, entreprise dont l'ambition et l'échec ont sans doute pu faire de Fourier un « homme à projets » ou un « fou littéraire » aux yeux de certains contemporains. De son côté, l'utopiste trouvait dans la souscription un moyen de dramatiser l'exposition de sa doctrine, d'en financer la publication, tout en appelant de ses vœux la formation d'une communauté de sympathisants susceptibles d'y souscrire : toutes choses indissociables du contenu même de la théorie et de l'avènement concret de ses prédictions. Selon Vincent Kaufmann, les utopismes fouriériste et saint-simonien du XIX^e siècle sont de fait intimement liés à la figure d'un Livre total à venir, promis à s'écrire et à se traduire dans l'expérience sociale :

L'utopie semble non seulement inconcevable sans support scriptural ou sans textes fondateurs, mais elle pourrait bien coïncider en fin de compte avec cette production d'écritures tendues vers la réalisation du Livre : elle peut se définir comme production et transmission du Livre, qui exige précisément d'être transmis, de se partager pour exister comme tel, pour se réaliser⁵⁶.

Ainsi mesure-t-on que la figure entrepreneuriale de l'auteur connaît des manifestations contraires et contradictoires en cet « âge des projets » qui s'ouvre, selon Defoe, dès le tournant du XVIII^e siècle en Angleterre. Propre à renvoyer aux nouvelles formes de consécration permise par l'essor du marché du livre et la mainmise accrue des auteurs sur les revenus de leurs ouvrages, cette figure ramène aussi à cette classe croissante d'auteurs mal fortunés, désireux de parvenir dans les lettres, cantonnés aux travaux par commande, et aux projets sans lendemain. Et de l'entreprise échouée, inaboutie ou discréditée à la rêverie velléitaire et aux « châteaux en Espagne », il n'y a qu'un pas, parfois même un simple changement de perspective. À preuve

⁵⁵ Charles Fourier, *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales. Prospectus et annonce de la découverte*, Leipzig [sans éd.], 1808.

⁵⁶ Voir Vincent Kaufmann, « Introduction : le Livre à la limite », dans *Revue des Sciences Humaines*, n° 236, 1994/4 : « Le Livre total » (dir. Vincent Kaufmann), p. 9-31, ici p. 28. Ou encore : « Les projets utopistes ressemblent ainsi étrangement au Livre se réalisant dans la vie, ils adviennent, ou ils sont supposés advenir dans le franchissement de la limite entre l'écriture et la vie, dans le passage d'un tout-dire à un tout-faire » (*ibid.*).

l'étonnante proximité, au XIX^e siècle, entre la figure moitié conquérante moitié corruptrice de l'homme à projets et celle, dandy, de l'artiste sans œuvre, personnifiant la maxime énoncée par Baudelaire dans l'un de ses *Petits poèmes en prose* : « à quoi bon exécuter des projets, puisque le projet est en lui-même une jouissance suffisante⁵⁷ ? »

En somme, si la production littéraire et intellectuelle des XIX^e et XX^e siècles mérite d'être placée sous le signe du crédit moderne, c'est, d'une part, qu'elle s'inscrit en tant qu'activité sociale dans l'économie morale et dans le régime d'historicité de son temps, desquels elle se fait aussi le miroir depuis la situation particulière qui est la sienne⁵⁸. À ce titre, la reconfiguration du crédit décrite par Rey et Lilti connaîtra de nouveaux développements au XX^e siècle, si l'on en croit les travaux de Jean-Joseph Goux liant à l'abandon de l'étalon-or et à l'essor des théories marginalistes en économie la diffusion, dans le discours littéraire et intellectuel (de Gide et de Valéry notamment), de métaphores fiduciaires décrivant la circulation du discours et des valeurs sous l'aspect de fluctuations boursières⁵⁹. Mais tout cela ne va pas, d'autre part, sans que les idées d'œuvre ou de littérature deviennent elles-mêmes objets de crédit, exposées à la spéculation et aux aléas de la valeur⁶⁰. Ainsi, tout particulièrement, de l'imaginaire du *Livre total*, dont Vincent Kaufmann dit qu'il « hante l'histoire moderne de la littérature [...] à tel point qu'il faut se demander ce qui resterait de la littérature sans l'horizon du Livre, à qui elle doit sans doute sa propre crédibilité⁶¹ ». Une crédibilité qui ne repose plus sur l'ancien régime interpersonnel et hiérarchisé du crédit, comme c'était le cas des grandes histoires ou épopées nationales tant promises et attendues aux XVI^e et XVII^e siècles, mais sur une circulation plus anonyme et versatile de la confiance, que l'institutionnalisation et l'autonomisation relative du champ littéraire ne suffisent pas, loin s'en faut, à stabiliser.

⁵⁷ Charles Baudelaire, « Les projets », dans *Petits poèmes en prose* [1869], *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, 2 tomes, t. I, p. 314-315. Je reviendrai à cette question dans le prochain chapitre.

⁵⁸ Voir tout particulièrement l'ouvrage d'Alexandre Péraud sur le cas balzacien, déjà cité au premier chapitre de cette étude : *Le Crédit dans la poétique Balzacienne*, *op. cit.* Non content d'examiner les figurations romanesques du crédit dans la *Comédie humaine*, Péraud examine la prégnance du paradigme fiduciaire dans l'exercice même de la narration romanesque ainsi que dans le paratexte auctorial. Pour une vue plus générale sur les rapports entre crédit et littérature au XIX^e siècle, voir le dossier consacré à cette question dans *Romantisme*, 2011/1, n° 151 : « le crédit » (dir. Christophe Refait).

⁵⁹ Voir Jean-Joseph Goux, *Les Monnayeurs du langage*, Paris, Galilée, « Débats », 1984 et *Frivolité de la valeur. Essai sur l'imaginaire du capitalisme*, Paris, Blusson, 2000.

⁶⁰ Voir sur ce point Jean-Michel Rey, *Les Promesses de l'œuvre. Artaud, Nietzsche, Simone Weil*, Paris, Desclée de Brower, « Philosophie », 2003.

⁶¹ Vincent Kaufmann, « Spéculations », dans *Revue des Sciences Humaines*, n° 236, num. cit., p. 8.

LIVRE À VENIR, LIVRE IDÉAL (MALLARMÉ)

Traversant la modernité depuis les romantiques allemands jusqu'aux avant-gardes du XX^e siècle, la problématique du Livre idéal ou total nous porte au cœur de l'idée de *littérature* qui s'affirme dès le tournant du XIX^e siècle. Ainsi des romantiques d'Éna, chez qui la littérature, objet d'une utopie communautaire, siège d'un syncrétisme entre art et philosophie, est placée sous le signe d'un grand œuvre à venir dont les formes varient (roman, conte, poème...). Selon Schlegel, il en va d'un « nouvel évangile » bâti sur le modèle collectif et pluriel de la Bible, « œuvre autonome, individu, idée personnifiée » à travers laquelle « tous les livres de la littérature accomplie doivent n'être qu'un seul livre [...] éternellement en devenir⁶² ». Inscrit dans le temps ouvert du crédit moderne, cet idéal romantique s'accompagne d'une conception *absolue* de l'activité littéraire – l'adjectif renvoyant à la fois, selon Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe, à un mouvement de totalisation, à cette « Œuvre inédite, infiniment inédite » à quoi tend la littérature, ainsi qu'à sa « mise à l'écart dans la parfaite clôture sur soi⁶³ ».

Héritant selon Pascal Durand d'une « stratification de vieille théorie de l'*æmulatio*, d'alchimie, de métaphysique idéaliste [qui] l'articule à une vision littéralisée du *liber mundi* médiéval⁶⁴ », pareille figure du livre idéal est invoquée sous maintes formes au XIX^e siècle, depuis le romantisme allemand abordé à l'instant jusqu'à Nietzsche et Mallarmé, en passant par un Jules Verne rêvant à « l'œuvre de [s]a vie, la terre entière, l'univers même, décrits sous la forme d'un roman⁶⁵ ». Il y aurait encore à évoquer les grandes fresques romanesques du XIX^e siècle et du début du XX^e qui, de Balzac à Proust, participent sans conteste d'un tel paradigme⁶⁶. À ceci deux

⁶² Voir notamment le fragment 95 des *Idées* de Schlegel : « C'est comme bible qu'apparaîtra le nouvel évangile éternel dont Lessing s'est fait le prophète ; mais non pas comme livre unique, au sens habituel. Car même ce que nous appelons Bible est en fait un système de livres. [...] Et c'est bien pourtant une différence de toute éternité essentielle, et même pratique, que celle qui sépare un livre comme pur moyen en vue d'un but, du livre comme œuvre autonome, individu, idée personnifiée. [...] Tous les poèmes classiques des Anciens sont liés réciproquement, inséparables, ils forment un tout organique et ne sont, correctement perçus, qu'un unique poème, le seul où l'art de la poésie lui-même se manifeste à la perfection. De manière analogue, tous les livres de la littérature accomplie doivent n'être qu'un seul livre, et c'est dans un tel livre, éternellement en devenir, que se révélera l'évangile de l'humanité et de la culture », dans Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, « Poétique », 1978, p. 215-216.

⁶³ Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe, *L'Absolu littéraire, op. cit.*, p. 21. Les deux philosophes renvoient ici à l'image du hérisson présente dans le fragment 206 de l'*Athenæum*.

⁶⁴ Pascal Durand, *Mallarmé. Du sens des formes au sens des formalités*, Paris, Seuil, « Liber », 2008, p. 142-143.

⁶⁵ Jules Verne, déclaration aux *Annales politiques et littéraires* (1893), cité par Pascal Durand, *Mallarmé. Du sens des formes au sens des formalités, op. cit.*, p. 143.

⁶⁶ Dans ce cadre, la publication discontinuée (en volumes ou en feuilleton), prise dans un temps du délai, exige des formes de confiance auctoriale, éditoriale et lectoriale dont les liens avec les pratiques et

remarques : premièrement, comme le note Durand, l'ambition de totalisation ici à l'œuvre a certes souvent pour prétention de brouiller les frontières entre genres et disciplines, mais elle est aussi l'effet renversé de leur spécialisation : « La spécialisation croissante des champs, des niveaux, des genres et des formes au XIX^e siècle n'est pas étrangère à cette rêverie de la totalité qu'entretiennent tant de poètes, de musiciens, de romanciers ou de philosophes : dans cette rêverie se retournent sans danger en leur contraire les spécificités conquises⁶⁷. » Deuxièmement, il convient (le cas échéant) de distinguer cette figure idéalisée de l'œuvre ou du livre total, de celle, au moins partiellement *réalisée*, de l'œuvre-monde⁶⁸. Ces deux modes de totalisation ont à l'évidence partie liée : parce que les romans-monde sont à la fois l'objet et le produit d'un fantasme de totalité qui s'exprime dans les préfaces, dans l'ensemble du commentaire auctorial, fantasme que le roman assouvit moins qu'il ne creuse et reconduit. Mais aussi parce que ces formes d'idéalisation trouvent également place dans l'ordre de la fiction, que ce soit à titre de repoussoir (lorsque l'idéalisation tourne court ou mal), ou au contraire d'art poétique embarqué lorsque, comme chez Proust, le livre à venir auquel aboutit le récit renvoie – de façon plus ou moins directe et pertinente – au programme effectif de l'œuvre en présence. S'il est vrai, selon Tiphaine Samoyault, que le roman-monde se caractérise par une logique de l'excès⁶⁹, son *projet*, lui, tient souvent en peu de mots qui le placent dans la continuité (laquelle ne veut pas dire proximité) de toutes les invocations du Livre abordées plus haut, jusqu'aux plus virtuelles et velléitaires. Dans la continuité, aussi, d'autres formes moins tapageuses du discours de projet, qui manquent rarement de se mêler à ces annonces hyperboliques.

Conscient du danger de ne considérer la question du livre à venir qu'à travers sa manifestation la plus radicale, je voudrais néanmoins me concentrer un moment sur celle-ci dans le cadre de ces « passages ». C'est qu'à travers la diversité de ses régimes d'actualisation et d'inscription dans l'œuvre en marche, l'idéal du Livre porté par le discours auctorial confère une forme objective, ou objectale, au modèle *vocationnel* de la création littéraire, lequel tient lui-même d'un idéal diversement mis en œuvre et mis en scène dans la pratique littéraire. Particulièrement emblématique de celui-ci, le cas mallarméen me retiendra dans les pages qui viennent, car il constitue un intertexte fondamental des prospectus du second XX^e siècle que nous explorerons au prochain chapitre.

représentations du crédit ont commencé d'être étudiés. Voir notamment les travaux d'Alexandre Péraud déjà cités dans les notes des pages précédentes.

⁶⁷ Pascal Durand, *Mallarmé. Du sens des formes au sens des formalités*, *op. cit.*, p. 143.

⁶⁸ Pour un point sur cette question, voir le dossier de *Romantisme*, 2007/2, n° 136 : « L'œuvre-monde au XIX^e siècle » (dir. Marie-Ève Thérénty).

⁶⁹ Tiphaine Samoyault, *Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau, 1999.

« Je m’assigne vingt ans pour l’achever, et le reste de ma vie sera voué à une Esthétique de la Poésie. Tout est ébauché, je n’ai plus que la place de certains poèmes intérieurs à trouver, ce qui est fatal et mathématique. Ma vie entière a son *idée*, et toutes mes minutes y concourent⁷⁰ ». Extraits d’une lettre du 20 décembre 1866 à Armand Renaud, ces mots de Stéphane Mallarmé évoquant son projet de grand « Œuvre » – ou « Temple » – disent bien ce culte laïque du Livre et le dévouement ascétique que celui-ci réclame. Dix-neuf ans plus tard, alors que le délai évoqué jadis a presque passé sans que l’entreprise ait abouti, la lettre du 16 novembre 1885 à Paul Verlaine – rédigée en vue d’une notice que ce dernier veut lui consacrer dans *Les Hommes d’aujourd’hui* – ne dira pas autre chose. Au grand livre « architectural et prémédité » dont il a l’idée, Mallarmé est toujours prêt à « sacrifier toute vanité et toute satisfaction, comme on brûlait jadis son mobiliser et les poutres de son toit, pour alimenter le fourneau du Grand Œuvre⁷¹ ». Empreint d’un imaginaire religieux, ici affilié à la tradition occulte de l’alchimie, ce vocationnalisme n’est pas l’apanage de l’activité littéraire, pas plus qu’il n’en constitue l’unique modèle. À l’appui de cette hypothèse, Gisèle Sapiro a étudié les différents modes d’investissement de la littérature par les écrivains à partir du tournant du XIX^e siècle, distinguant entre un pôle « professionnel » et un pôle « vocationnel » :

Au pôle professionnel, les écrivains conçoivent la littérature tantôt comme un statut social pour les plus dotés qui briguent les récompenses officielles et les fauteuils académiques, tantôt comme un mode de subsistance pour les plus démunis. Au pôle qui privilégie la définition vocationnelle du métier, l’activité littéraire consiste plutôt en un mode de vie, dont les romantiques, puis Flaubert, fournissent le modèle. La reconnaissance sociale qu’obtiennent nombre d’écrivains au XIX^e siècle contribue, en retour, à pérenniser l’*illusio*, inculquée dès l’enfance par le biais du système scolaire⁷².

La théorie bourdieusienne du champ, dans le sillage de laquelle se place Sapiro, s’appuyait déjà sur l’idée d’un continuum de pratiques, menant de la région la plus autonomisée de l’espace littéraire – soumise à une forme d’« économie à l’envers⁷³ » où la valeur symbolique des œuvres est rendue largement indépendante de leur valeur économique sur le marché du livre – à ses franges les plus asservies à la demande extérieure du public. Selon Bourdieu, il s’agit là de différentes façons de s’adapter à la « liberté toute formelle⁷⁴ » dont jouissent les écrivains, depuis que leur offre n’est plus prévenue ou encadrée par la demande mécénique, mais précède la

⁷⁰ Stéphane Mallarmé, lettre du 20 décembre 1866 à Armand Renaud, *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2 tomes, 1998-2003, t. I, p. 712.

⁷¹ *Id.*, lettre du 16 novembre 1885 à Paul Verlaine, *Œuvres, op. cit.*, t. I, p. 788.

⁷² Gisèle Sapiro, « “Je n’ai jamais appris à écrire”. Les conditions de formation de la vocation d’écrivain », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2007/3, n° 168, p. 12-33, ici p. 19.

⁷³ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l’art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, « Point », 1998 [« Libre examen. Politique », 1992], p. 235.

⁷⁴ *Id.*, « Le marché des biens symboliques », *L’année sociologique*, troisième série, vol. 22, 1971, p. 49-126, ici p. 53.

demande d'un public élargi, éloigné et anonyme. Le sociologue a insisté sur l'aspect paradoxal de la « riposte » apportée par les auteurs les plus « autonomistes » à ces nouvelles contraintes :

[...] il est significatif que l'apparition d'un public impersonnel de « bourgeois » et l'irruption de méthodes ou de techniques empruntées à l'ordre économique, comme la production collective ou la publicité commerciale pour les produits culturels, ait coïncidé avec le refus des attentes esthétiques de la bourgeoisie et avec l'effort méthodique pour séparer le « créateur » du commun, c'est-à-dire aussi bien du « peuple » que du « bourgeois », en opposant les produits sans pareils et sans prix de son « génie créateur » aux produits interchangeables et réductibles à leur valeur marchande de la production de série [...] ⁷⁵.

Le Livre mallarméen ne semble pas propre à infirmer ces considérations : Mallarmé n'a-t-il pas, en effet, prémédité son Livre idéal en exceptant celui-ci des formes ordinaires du livre : l'« universel reportage », le tout venant des journaux et des ouvrages vendus aux étalages des libraires ? Dans le texte justement nommé « Étalages » de la section « Quant au livre » des *Divagations* de 1897, Mallarmé écrit : « Le discrédit, où se place la librairie, a trait, moins à un arrêt de ses opérations, je ne le découvre ; qu'à sa notoire impuissance envers l'œuvre exceptionnelle ⁷⁶. » À l'incapacité du marché de l'édition à reconnaître et récompenser les œuvres selon leur valeur symbolique, répond ainsi le *discrédit* frappant cette librairie elle-même aux yeux du poète, marque d'un défaut mutuel de confiance entre l'écrivain et ses pairs d'une part, le grand public et la librairie de l'autre :

L'auteur, la chance au mieux ou un médiocre éblouissement monétaire, ce serait, pour lui, de même ; en effet : parce que n'existe devant les écrits achalandés, de gain littéraire colossal. La métallurgie l'emporte à cet égard. Mis sur le pied de l'ingénieur, je deviens, aussitôt, secondaire : si préférable était une situation à part. À quoi bon trafiquer de ce qui, peut-être, ne se doit vendre, surtout quand cela ne se vend pas ⁷⁷.

« Ce qui, *peut-être*, ne se doit vendre ⁷⁸ » : tout se passe comme si l'idée ancienne du caractère sacré et partant invendable, impropre à l'échange commercial des ouvrages de l'esprit n'était plus ici alléguée que pour des raisons contingentes, circonstancielles. Car ce n'est pas tant, semble-t-il, la commercialisation des livres qui dérange Mallarmé, que cette dévaluation affectant la poésie dès lors qu'elle s'y commet, et se trouve, dès lors, *mise sur le même pied* que les autres objets d'échanges. Dans ces conditions, le maintien de l'activité poétique dans l'ancien régime du don et de la gratuité paraît lui-même précaire, vacillant, sinon même impossible, comme le suggère cette « situation à part » regrettée par Mallarmé, qui se décline ici à l'imparfait. Cet état de porte-à-faux, qui montre un poète confronté à la double difficulté d'inscrire son activité et dans le mode du don et dans celui de la vente, paraît valider les analyses de Kaufmann, lorsque celui-ci

⁷⁵ *Ibid.*, p. 54.

⁷⁶ Stéphane Mallarmé, « Étalages », dans « Quant au livre », *Divagations* (1897), *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 223.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Je souligne.

relève que l'idéal du Livre s'énonce souvent dans le cadre de démarches éditoriales précaires, souvent menées à compte d'auteur (ajoutons encore, pensant à Fourier : par souscription). « La totalité, écrit-il, ne se dit que dans les marges de l'institution littéraire, le Livre est la chute du marché du livre, parce qu'il s'agit précisément de tout y dire, et à tout le monde : projet qu'aucune maison d'édition sérieuse n'est évidemment en mesure de prendre en charge⁷⁹ ». En réponse à ce déni de reconnaissance dont il fait le constat, Mallarmé en vient à adopter une posture de rétention et de secret. Pour le dire dans les mots de Pascal Durand, « le retranchement à l'égard du monde et du public sera, chez Mallarmé, l'une de ses formes très affichées d'existence publique⁸⁰ ». Voilà qui tend à faire du projet le mode d'énonciation privilégié du poète : privilégié, car accordé à son sentiment du temps historique, ainsi qu'aux possibilités « restreintes » de participation qui s'y profilent pour lui :

Au fond je considère l'époque contemporaine comme un interrègne pour le poète, qui n'a point à s'y mêler : elle est trop en désuétude et en effervescence préparatoire, pour qu'il ait autre chose à faire qu'à travailler avec mystère en vue de plus tard ou de jamais et de temps en temps à envoyer aux vivants sa carte de visite, stances ou sonnet, pour n'être point lapidé d'eux, s'ils le soupçonnaient de savoir qu'ils n'ont pas lieu⁸¹.

« [A]cte de naissance officiel du mythe mallarméen du Livre⁸² » en raison de sa destination publique, la lettre à Verlaine en est la preuve : « envoyer aux vivants sa carte de visite » ne renvoie pas seulement aux publications que Mallarmé évoque dans sa lettre, travail de commande, participation à des journaux, publication de ses poèmes sous forme d'« Album » (« mot condamatoire⁸³ » qui désigne un envers inorganisé et non nécessaire du Livre). C'est aussi porter prématurément dans l'espace public ce Livre sur le chantier, c'est en rendre l'intention et la genèse notoires à défaut d'être tangibles, sinon même vraiment susceptibles d'aboutir. C'est, enfin, faire de la mise en scène de cette rétention la conséquence et le signe d'un trouble affectant le régime d'historicité du temps présent. Entre « désuétude » et « effervescence préparatoire », le poète place sa parole dans une forme de « brèche entre le passé et le futur⁸⁴ ».

⁷⁹ Voir Vincent Kaufmann, « Introduction : le Livre à la limite », art. cit., p. 29. Kaufmann se recommande ici de Michel Pierssens, qui dresse un constat semblable à propos d'une certaine littérature *prophétique* du XIX^e siècle. Voir Michel Pierssens, « Fictions célestes », dans *Revue des Sciences Humaines*, n° 236, num. cit., p. 87-109. Il convient de nuancer ce propos pour ce qui est de Mallarmé, qui ne prétend nullement parler « à tout le monde », mais manifeste la conscience du caractère restreint de son public, chose reconnue comme un symptôme d'une situation sociale et politique qui ne saurait être abolie par décret.

⁸⁰ Pascal Durand, *Mallarmé, op. cit.*, p. 116-117.

⁸¹ Stéphane Mallarmé, lettre du 16 novembre 1885 à Paul Verlaine, *Œuvres, op. cit.*, t. I, p. 789.

⁸² Bertrand Marchal, notice des *Notes en vue du « Livre »*, dans Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 1378-1379.

⁸³ *Id.*, lettre du 16 novembre 1885 à Paul Verlaine, *Œuvres, op. cit.*, t. I, p. 789.

⁸⁴ L'expression est due à Hannah Arendt, qui, à propos de l'après-guerre, fait état d'un « étrange entre-deux dans le temps historique, où l'on prend conscience d'un intervalle dans le temps qui est entièrement déterminé par des choses qui ne sont plus et par des choses qui ne sont pas encore », Hannah Arendt, *La*

Comme on le voit dans cette lettre de 1885, le poète intériorise les deux « pôles » distingués par Sapiro. Chantre d'une conception vocationnelle de la création, Mallarmé investit aussi l'écriture comme un « mode de subsistance », confessant avoir réalisé « dans des moments de gêne ou pour acheter de ruineux canots, des besognes propres et voilà tout (*Dieux Antiques, Mots Anglais*) dont il sied de ne pas parler⁸⁵ ». En présentant son travail sous les régimes de la commande, de l'album et du Livre, Mallarmé distingue mais aussi croise et associe plusieurs régimes de temporalité : celui de la nécessité (ou du caprice) matérielle ; celui du « champ littéraire et éditorial avec ses normes et ses régularités » ; enfin celui propre à un « présent authentique », à « l'espace abstrait d'une littérature faite de formes pures et de mystérieux rituels⁸⁶ ». Or, non seulement l'œuvre et les « cartes » concédées à l'époque permettent d'inscrire cet horizon dans le temps social, mais surtout, depuis que Jacques Scherer a édité, en 1957, les notes (souvent énigmatiques) rédigées par le poète en vue de son Livre⁸⁷, on sait que ce grand projet n'était lui-même pas étranger à une forme d'économie prévisionnelle. Destiné à être *présenté* devant une petite assistance choisie, au cours de séances dont le poète serait le simple *opérateur*, le livre fait l'objet de méticuleuses prévisions matérielles qui anticipent ces cérémonies ainsi que l'édition de volumes destinées à un plus large public. Comme le souligne Bertrand Marchal, ces quelques deux cents feuillets « cherchent moins à définir le contenu du “Livre” qu'ils ne tentent de mettre en équation sa forme, ses dimensions, son tirage, son prix et surtout la scénographie mi-théâtrale mi-liturgique de ce que Mallarmé nomme les Lectures⁸⁸ ». D'après ces notes, on voit ainsi que le Livre ne saurait s'épuiser dans une opération venant tour à tour ironiser, justifier ou dynamiser la publication des poèmes, au titre d'un idéal évanescent lui-même sujet à des formes d'ironisation ou de mise à distance – venant de la part de Mallarmé, comme de ses soutiens et détracteurs. Autant ou plus encore, peut-être, que les textes de commande et les poésies arrachées par les amis et les éditeurs, le Livre est porté par un calcul économique : une « opération financière » en forme d'« emprunt » aux dires du poète lui-même, visant à profiter du crédit des riches spectateurs des séances pour diffuser auprès du « peuple » des exemplaires bon marché, dont la valeur symbolique serait néanmoins garantie. Tout ceci ne fait certes pas de Mallarmé un

Crise de la culture [1961-1968], trad. ang. Patrick Lévy, Paris, Gallimard, « Idées », 1972, p. 19. Cité par François Hartog, *Régimes d'historicité*, *op. cit.*, p. 23-24. Dans le cas qui nous intéresse ici, outre des raisons politiques sur lesquelles Sartre, et plus tard Rancière insisteront, on peut invoquer avec Pascal Durand les « multiples crises que la poésie connaît en temps de mise en question interne de ses codes, de montée en puissance du roman et d'hégémonie croissante de la grande presse et du discours de l'information ». Voir Pascal Durand, *Mallarmé*, *op. cit.*, p. 146.

⁸⁵ Stéphane Mallarmé, lettre du 16 novembre 1885 à Paul Verlaine, *Œuvres*, *op. cit.*, t. I, p. 789.

⁸⁶ Pascal Durand, *Mallarmé*, *op. cit.*, p. 144.

⁸⁷ Jacques Scherer, *Le “Livre” de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1977 [1957].

⁸⁸ Bertrand Marchal, notice des *Notes en vue du « Livre »*, dans Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 1378-1379.

« homme à projets », mais atteste son souci d'inscrire la vocation littéraire elle-même, ainsi que le Livre qui la légitime et la métonymise, dans l'ordre des pratiques fiduciaires de son temps.

Le dossier mallarméen du Livre étant bien documenté, je me contenterai ici de souligner trois tensions, dont le prochain chapitre explorera les incidences, répercussions et reprises dans les prospectus du second XX^e siècle. La première de ces tensions, nous venons de l'apercevoir dans cette hésitation entre exception et intégration du projet mallarméen à l'égard de l'économie du livre, hésitation qui se projette dans l'opposition du Livre et de l'album, et dans les deux modes et échelles de publication prévues par l'auteur. Sensible dans la posture génétique de rétention et de mystère adoptée par l'auteur, la seconde tension s'exerce entre ce que Jacques Scherer a nommé la « physique » et la « métaphysique⁸⁹ » du livre. Des premières formulations lors de la crise mystique des années 1866-1867 jusqu'aux années 1890, Mallarmé aura prêté à son livre la qualité tantôt singulière et opératoire d'un projet sur le métier, tantôt celle, idéale et non référentielle, d'un mythe ou d'une théorie, se maintenant souvent dans une espèce d'entre-deux. Si la lettre à Verlaine fait ainsi état d'un « livre tout bonnement, en maints tomes », on sait qu'elle invoque aussi ce « Livre persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un, tenté à son insu par quiconque a écrit, même les Génies. L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence⁹⁰ ». Tandis qu'en 1866, le poète espérait un jour « publier le tout d'un bloc⁹¹ » et montrer en attendant des extraits à ses amis, la situation s'est renversée en 1885 :

Voici l'aveu de mon vice, mis à nu, cher ami, que mille fois j'ai rejeté, l'esprit meurtri ou las, mais cela me possède et je réussirai peut-être ; non pas à faire cet ouvrage dans son ensemble (il faudrait être je ne sais qui pour cela !) mais à en montrer un fragment d'exécuté, à en faire scintiller par une place l'authenticité glorieuse, en indiquant le reste tout entier auquel ne suffit pas une vie. Prouver par les portions faites que ce livre existe, et que j'ai connu ce que je n'aurai pu accomplir⁹².

Radicalisant l'idéalisme du *disegno* dont on a vu les formulations pionnières chez Alberti et Vasari⁹³, Mallarmé fait de son œuvre *possible*, permise par son âge et ses moyens, l'attestation future d'un livre dont il déclare, dès à présent, l'*existence* et la *virtualité* conjointes en son esprit. La demande de crédit adressée à Verlaine (et au public à travers lui) est ainsi élevée au carré, puisqu'il s'agit de croire à cette publication partielle à venir, en même temps qu'à ce dont celle-ci se veut le signe probatoire. D'une telle existence virtuelle, d'une telle virtualité existante, Mallarmé donne donc des esquisses, divulgue certaines lignes. S'y découvre un modèle livresque substituant à

⁸⁹ Jacques Scherer, *Le "Livre" de Mallarmé, op. cit.*, p. 45.

⁹⁰ Stéphane Mallarmé, lettre du 16 novembre 1885 à Paul Verlaine, *Œuvres, op. cit.*, t. I, p. 788.

⁹¹ *Id.*, lettre du 20 décembre 1866 à Armand Renaud, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 712.

⁹² *Id.*, lettre du 16 novembre 1885 à Paul Verlaine, *Œuvres, op. cit.*, t. I, p. 788.

⁹³ Voir ch. II, 4, « Le dessein à l'interface entre théorie et pratique ».

l'agencement linéaire et figé hérité du codex un dispositif mobile aux feuillets non brochés, dont les lectures doivent exploiter différentes configurations possibles – car « un livre ne commence ni ne finit, tout au plus fait-il semblant⁹⁴ ». Dans « Le livre, instrument spirituel », Mallarmé s'attribue moins le *projet* d'un tel livre que sa *proposition* théorique, dont la valeur confine à celle d'une *idée* lancée dans le débat : « Une proposition qui émane de moi – si, diversement, citée à mon éloge ou par blâme – je la revendique avec celles qui se presseront ici –, sommaire veut, que tout, au monde, existe pour aboutir à un livre⁹⁵ ». En circulant ainsi du projet au modèle abstrait ou au mythe, Mallarmé joue de la plasticité et des équivocités des êtres virtuels⁹⁶. Comme le résume Marchal dans son commentaire de la lettre de 1885,

[...] le Livre, ici, n'est plus une œuvre, fût-elle la plus grande, mais une limite de la littérature universelle, dont tout livre, même génial, ne peut être qu'une lointaine approximation. Il est alors deux façons de concevoir ce Livre, selon qu'on considère la limite comme une limite temporelle ou une limite idéale : dans le premier cas, le Livre est toujours à venir, dans le deuxième il est toujours déjà-là, bible virtuelle ou idéale, au-delà de tous les livres réels [...]⁹⁷.

Troisième et dernière tension que je voulais évoquer, le discours mallarméen du livre est habité par une protestation d'anonymat et même d'impersonnalité, qui fait de la première personne l'agent, le site et l'objet d'un processus contradictoire (et de là contrarié) d'affirmation et d'effacement de soi. Là encore, les déclarations du poète sont bien connues ; elles tiennent d'un hégélianisme ramené aux proportions d'un fantasme solitaire, comme ici en 1867 dans une lettre à Henri Cazalis, au moment de la crise de Tournon : « je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu – mais une aptitude qu'a l'Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi⁹⁸. » Cette *aptitude*, c'est l'*idée* que l'œuvre à venir attribue à la *vie entière* du poète, c'est le livre lui-même, « impersonnel et vivant, jusque dans sa pagination⁹⁹ », lieu d'une abstraction simultanée du moi et du monde, dont il faut rappeler qu'elle est elle-même le fait d'un « rêve¹⁰⁰ » éveillé, d'une *fiction* du sujet.

Par cette étonnante mise en avant subjective de l'impersonnel, le Livre de Mallarmé se porte à la croisée des deux modes d'attribution de la valeur distingués par Nathalie Heinich¹⁰¹, à

⁹⁴ Jacques Scherer, *Le "Livre" de Mallarmé*, *op. cit.*, f. 181.

⁹⁵ Stéphane Mallarmé, « Quant au livre », *Divagations* (1897), *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 224.

⁹⁶ De celles-ci, on pourrait dire, à tout prendre, qu'elles sont déjà à l'œuvre dans un dessin d'architecture où rien a priori, sinon l'entour péri-textuel et la pragmatique des usages, ne permet de déterminer le régime de référence et de temporalité.

⁹⁷ Bertrand Marchal, notice des *Notes en vue du « Livre »*, dans Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 1375.

⁹⁸ *Id.*, lettre du vendredi [17 ou mardi] 14 mai 1867 à Henri Cazalis, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 714.

⁹⁹ *Id.*, lettre du 16 novembre 1885 à Paul Verlaine, *Œuvres*, *op. cit.*, t. I, p. 788.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ Nathalie Heinich, *Du Peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Minit, « Paradoxe », 1993 ; *ead.* « Entre œuvre et personne : l'amour de l'art en régime de singularité », *Communications*, n° 64, 1997, p. 153-171. Voir aussi Jérôme Meizoz, *Postures littéraires*, *op. cit.* : « Retours sur l'auteur », p. 33-46.

propos du régime de singularité apparu dans les arts puis dans les lettres à partir de la Renaissance : le *personnalisme*, d'une part, qui déporte l'accent de l'œuvre produite vers la personne de l'auteur, promue par le développement, depuis les *Vies* de Vasari, d'une curiosité biographique qui s'épanouit sous le romantisme dans les figures de l'écrivain ou de l'artiste maudits, dont la vie est racontée à la manière hagiographique. L'*opéralisme*, d'autre part, qui répute l'œuvre elle-même source de valeur, œuvre dont l'auteur « doit n'être rien d'autre que le médiateur transparent, anonyme, désincarné¹⁰² ». Il n'est pas contestable que le Livre mallarméen, en tant que « proposition » pratique et théorique, se place du côté de ce paradigme opéraliste ; il servira de fait de référence, par l'intermédiaire de Blanchot, au moment des théories de la mort de l'auteur dans les années 1960. Nous y reviendrons. Mais on voit néanmoins que sous sa forme discursive – exemplairement celle de « l'autoportrait mythique¹⁰³ » adressé à Verlaine en 1885 –, le projet mallarméen nous situe sur les deux terrains à la fois : car c'est bien à la première personne, dans le cadre d'un texte qui sera longtemps édité sous le titre d'« autobiographie », que le poète se fait le promoteur d'une œuvre idéale impersonnelle, ceci en des propos où domine l'énonciation optative et volitive, et qui n'hésitent pas à puiser à l'imaginaire hagiographique, teinté d'auto-ironie, du poète maudit¹⁰⁴. Rien, sans doute, d'original ou de surprenant à cela, d'autant que Mallarmé est le premier à se montrer conscient de cette tension, à lui donner sens, à la réinterpréter dans son langage. Reste qu'il est là quelque chose qui nous renseigne sur le statut même de ces prospectus que nous investiguons.

Dans *Le Discours littéraire*, Dominique Maingueneau reconnaît ce dernier type de tension qu'on vient d'observer chez Mallarmé, et la rapporte à ses coordonnées sociologiques ainsi qu'à ses territoires textuels : « À partir du romantisme, en effet, la littérature tend vers l'œuvre absolue, tout en faisant paradoxalement proliférer les textes autobiographiques et les commentaires des écrivains sur leur œuvre et l'art ». C'est qu'« à partir du moment où la concurrence entre positionnements s'exacerbe et se théâtralise, où les définitions de l'activité littéraire sont

¹⁰² Nathalie Heinich, « Entre œuvre et personne : l'amour de l'art en régime de singularité », art. cit., p. 156. Précisons que l'auteure dédouble cette opposition entre opéralisme et personnalisme, en distinguant, d'un côté une valorisation populaire de la biographie de l'artiste (participant d'un modèle hagiographique et d'une « éthique de la souffrance »), d'une valorisation plus savante de la psychologie auctoriale (ainsi de la méthode Sainte-Beuve contre laquelle Proust ferraille), en distinguant d'autre part la valorisation savante d'une esthétique de l'œuvre d'art, de la valorisation moins élitiste d'une mystique de la création, où l'auteur apparaît comme un médiateur se sacrifiant et s'effaçant au profit de son œuvre.

¹⁰³ Claude Abastado, « Le "livre" de Mallarmé : un autoportrait mythique », *Romantisme*, 1984, n° 44 : « Le livre et ses mythes », p. 65-82.

¹⁰⁴ Après tout, les *Vies* de Vasari avaient déjà associé promotion du dessin et récits de vie, celle-là servant de préambule à celles-ci. Et pour cause : car ce paradigme du dessin était précisément ce au nom de quoi les arts placés sous son enseigne pouvaient aspirer à la dignité d'arts libéraux.

radicalement incertaines, l'auteur est amené à multiplier les textes d'accompagnement¹⁰⁵. » Dans un tel cadre, le prospectus est de ce genre de textes qui inquiètent les frontières entre texte et paratexte ou, pour utiliser les catégories quelque peu différentes de Maingueneau, *espace canonique* et *espace associé*¹⁰⁶. Dès lors que l'absolu littéraire et le spectre de l'œuvre totale se parlent en première personne dans les préfaces, articles, entretiens, soit en des lieux d'exposition médiatique communément associés à l'universel reportage du journal plutôt qu'à l'œuvre même, le discours de projet endosse des valeurs contraires, qu'il articule, dialectise ou ignore à sa façon. En tant que les auteurs s'en font eux-mêmes les promoteurs et les garants, l'opéralisme devient alors, en quelque façon, une modalité, un prisme du personalisme, prisme censé convertir le regard lectorial vers une œuvre *absolue* (totale et séparée) – laquelle, en puissance ou à venir, n'existe pourtant qu'en la personne de l'auteur et dans ces discours autographes et allographes qui en portent trace. Jeux de postures, sans doute, que ces textes où se fabrique et se stylise une identité d'auteur au miroir de l'œuvre à venir, mais aussi gestes, efforts pour redéfinir et accréditer les conditions d'un partage et d'une politique de la littérature dans une époque d'*interrègne*.

¹⁰⁵ Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, « U. Lettres », 2014 [2004], p. 114-115.

¹⁰⁶ Selon Dominique Maingueneau, l'*espace canonique* repose « sur une double frontière : entre les actants du monde fictionnel et l'auteur, d'une part, entre "inscripteur" et "écrivain"-«personne" d'autre part » (c'est à dire, dans le vocabulaire de l'analyste du discours, entre le sujet de l'énonciation impliquée par le texte d'une part, et de l'autre les figures institutionnelle de l'*écrivain* et civile-privée de la *personne*). Alors que cet espace est caractérisé par une « dimension de *figuration* » et renvoie à « la mise en scène du créateur », l'*espace associé* relève d'une « dimension de *réglage*, par lequel ce créateur négocie l'insertion de son texte dans un certain état du champ et dans le circuit communicationnel ». Comme y insiste Maingueneau, cette distinction est fragile, mouvante et « indécidable », car reconfigurée au gré des textes et des démarches littéraires. Proche de la notion de paratexte, l'espace associé est toutefois restreint au discours proprement auctorial. Voir Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, *op. cit.*, p. 113-116.

LE PROJET CRÉATEUR, ENTRE EXERCICE DE LA LIBERTÉ ET *ILLUSIO* RÉGULATRICE (SARTRE, BOURDIEU)

À cet interrègne, à ce régime suspendu du projet imposé au Poète, Jean-Paul Sartre s'est appliqué à donner un sens et une valeur politiques. Dans un court texte sur Mallarmé, paru pour la première fois en 1953, Jean-Paul Sartre écrit ainsi :

Il y a chez Mallarmé un mystificateur triste : il a créé et maintenu chez ses amis et disciples l'illusion d'un grand œuvre où soudain se résorberait le monde ; il prétendait s'y préparer. Mais il en connaissait parfaitement l'impossibilité. Il fallait simplement que sa vie même parût subordonnée à cet objet absent : l'explication orphique de la Terre (qui n'est autre que la poésie elle-même) ; et je ne peux croire qu'il n'ait pas cru que sa mort devait éterniser ce rapport à l'orphisme comme la plus haute ambition du poète et son échec comme la tragique impossibilité de l'homme. Un poète mort à vingt-cinq ans, tué par le sentiment de son impuissance : c'est un fait divers. Un poète de cinquante-six ans qui meurt au moment où il a compris peu à peu tous ses moyens et où il se dispose à commencer son œuvre, c'est la *tragédie même* de l'homme. La mort de Mallarmé est une mystification mémorable¹⁰⁷.

C'est replacer le projet de Mallarmé dans un cadre d'intelligibilité arqué sur la personne de l'auteur, et cette « angoisse métaphysique qu'il a si pleinement et si modestement vécue¹⁰⁸ ». Du projet de Livre mallarméen, de cette œuvre idéale et *impersonnifiée*, Sartre fait le symptôme et la clef de voûte d'un projet existentiel, consistant en l'élévation à l'état de tragédie d'une impuissance poétique qui symbolise « l'impossibilité d'être homme¹⁰⁹ ». Si le poète prétendait sacrifier « toutes [s]es minutes » à l'œuvre à venir, c'est ainsi, aux yeux de Sartre, cette vie *consacrée* qui prend elle-même la qualité d'une œuvre, marquée par la conscience mi-tragique mi-ironique de sa facticité : « «Histrion véridique de lui-même», Mallarmé a joué devant tous pendant trente ans cette tragédie à un seul personnage qu'il a souvent rêvé d'écrire¹¹⁰ ». Cette tragédie – dont le héros est comparé par le philosophe à l'Hamlet des *Divagations* : « seigneur latent qui ne peut devenir » – culmine ainsi dans la mort réelle du poète, dont Sartre précise la valeur en ces termes :

Dans le système complexe de cette comédie, ses poésies devaient être des échecs pour être parfaites. Il ne suffisait pas qu'elles abolissent langage et monde, ni même qu'elles s'annulassent ; il fallait encore qu'elles fussent de vaines ébauches au regard d'une œuvre inouïe et impossible que le hasard d'une mort l'empêcha de commencer. Tout est *dans l'ordre* si l'on considère ces suicides symboliques à la lumière d'une mort accidentelle, l'être à la lumière du néant. Par un retour imprévu, ce naufrage atroce donne à chacun des poèmes *réalisés* une nécessité absolue. Leur sens

¹⁰⁷ Jean-Paul Sartre, « Mallarmé (1842-1898) », dans Raymond Queneau (dir.), *Les Écrivains célèbres*, Paris, Lucien Mazenod, « La Galerie des hommes célèbres », 1953 ; repris dans Stéphane Mallarmé, *Poésies*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1966, puis dans *Situations*, IX, Paris, Gallimard, 1972 ; enfin dans *Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre*, éd. Arlette Elkaim-Sartre, Paris, Gallimard, « Arcades », 1986, p. 149-168, ici p. 165-166.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 167.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 163.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 166.

le plus poignant vient de ce qu'ils nous enthousiasment et de ce que leur auteur les tenait pour rien ; il leur donna leur dernière touche quand, la veille de sa mort, il feignit de ne penser qu'à son œuvre future et quand il écrivit à sa femme et à sa fille : « Croyez que cela devait être très beau. » Vérité ? Mensonge ? Mais c'est l'homme même, tout l'homme que veut être Mallarmé : l'homme mourant sur tout le globe d'une désintégration de l'atome ou d'un refroidissement du Soleil et murmurant à la pensée de la Société qu'il voulait construire : « Croyez que cela devait être fort beau »¹¹¹.

En mettant en avant la dimension autodestructrice de la poésie de Mallarmé, l'analyse sartrienne rejoint la lecture de Maurice Blanchot, qui, dès *Faux pas*, voit dans la poésie mallarméenne l'emblème d'un langage « dont toute la force est de n'être pas, toute la gloire d'évoquer, en sa propre absence, l'absence de tout¹¹² ». Pourtant, Jean-François Hamel l'a bien montré, Sartre se distingue de Blanchot en ce qu'il ne reconnaît pas dans l'acte négateur, dans le *désœuvrement* de Mallarmé un caractère essentiel de l'écriture poétique, valable *sub specie aeternitatis*. Pour lui en effet, toujours selon Hamel, « le suicide mallarméen n'est ni le destin de toute littérature ni l'expression intemporelle de l'engagement. C'est en regard d'un certain état historique de la société et de la littérature que l'écrivain choisit, parmi les possibles qui s'offrent à lui, le mode d'expression de sa liberté¹¹³ ». Loin, dans ces conditions, d'exprimer une « limite de la littérature universelle¹¹⁴ », l'idéal évanescant du Livre cristalliserait un engagement littéraire ajusté aux circonstances historiques : « C'est la poésie du Second Empire et de la Troisième République, résume Hamel, et non toute littérature, qui appelait l'action négatrice de Mallarmé, précisément parce que c'était la seule liberté dévolue aux écrivains par la société de l'époque ». Certes, Sartre y insiste : Mallarmé prophétise la modernité du XX^e siècle. Il affronte avant Camus la « question originelle » du suicide et la « lutte de chaque jour contre le hasard », il ébauche, dans le domaine de l'art, un rapport à la praxis qui allait bientôt devenir « maxime de la politique : "Faire et en faisant se faire"¹¹⁵ » ; enfin il soumet la poésie à une technique qui répond, dans l'ordre du langage, à la productivité nouvelle apportée par Taylor dans celui du travail. Demeure néanmoins ceci, que le projet mallarméen n'a aucune valeur exemplaire ou reconductible aux yeux du philosophe, devant au contraire céder le pas à la politique de la prose qui s'impose, depuis l'après-guerre, à la responsabilité des écrivains.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 166-167.

¹¹² Maurice Blanchot, *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1943, cité par Sartre dans « Mallarmé (1842-1898) », art. cit., p. 157.

¹¹³ Jean-François Hamel, *Camarade Mallarmé. Une politique de la lecture*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2014, p. 100.

¹¹⁴ Suivant l'expression déjà citée de Bertrand Marchal, dans sa notice des *Notes en vue du « Livre »*, Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 1375.

¹¹⁵ Jean-Paul Sartre, « Mallarmé (1842-1898) », art. cit., p. 167.

Cette interprétation sartrienne du Livre mallarméen valait d'être rappelée, car elle rapporte au pôle *personnaliste* du régime de singularité décrit par Heineich une œuvre pourtant réputée exemplaire de la mystique *opéraliste*. Par ce renversement, ou ce changement d'éclairage, se découvre une autre façon de pondérer les dimensions objective et subjective du projet littéraire, privilégiant l'expérience du sujet. C'est l'occasion d'insister sur une appréhension philosophique du projet individuel, qui se délibère à l'épreuve de la littérature et fera, à ce titre, l'objet d'un dialogue tendu avec la sociologie des champs de Pierre Bourdieu. Pour des raisons de méthode autant que de contextualisation de la période abordée au prochain chapitre, il faut s'y arrêter un moment.

On sait en effet la place centrale du projet dans l'existentialisme sartrien, et ses sources phénoménologiques. Objet d'un texte de Sartre dès 1939, le concept husserlien d'intentionnalité – bâti autour du principe selon lequel « toute conscience est conscience de quelque chose » – est accommodé par le philosophe français sous la forme d'un rapport à l'avenir, où s'institue, dans un acte libre, l'individuation du sujet. Si Husserl, aux dires de Sartre, « restitu[e] le monde des artistes et des prophètes¹¹⁶ », c'est qu'il permet de faire droit à la texture affective de la cognition, qui cesse alors d'être seulement une affaire de connaissance. Mais c'est aussi qu'il permet de penser ce mouvement de projection caractérisant la conscience – son « s'éclater-vers » comme écrit Sartre – comme une projection ou un éclatement dans le temps, et de là dans l'action libre :

[...] l'homme est d'abord ce qui se jette vers un avenir, et ce qui est conscient de se projeter dans l'avenir. L'homme est d'abord un projet qui se vit subjectivement, au lieu d'être une mousse, une pourriture ou un chou-fleur ; rien n'existe préalablement à ce projet ; rien n'est au ciel intelligible, et l'homme sera d'abord ce qu'il aura projeté d'être¹¹⁷.

Une telle conception du sujet humain comme être *en projet* se formule dans une confrontation avec la doctrine de Martin Heidegger, qui réservait déjà une place centrale à la notion. Tenant à la dimension passive ou naturée de l'être-là *jeté dans le monde*, le projet (*Entwurf*) désigne dans *Être et temps* la modalité du possible et de l'inachevé, sous l'aspect de laquelle s'ordonne et s'éprouve l'existence. À la fois projeté et projetant¹¹⁸, l'être-là est placé par

¹¹⁶ *Id.*, « Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : l'intentionnalité », *NRF*, n° 304, janvier 1939, repris dans *Situations I*, Paris, Gallimard, 2010 [1947], p. 40.

¹¹⁷ Jean-Paul Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris, Nagel, 1946, p. 23.

¹¹⁸ Martin Heidegger écrit ainsi dans *Être et temps*, au §145 : « [E]n tant que jeté, le *Dasein* est jeté dans le mode d'être du projeter. Le projeter n'a rien à voir avec l'observation d'un plan conçu conformément auquel le *Dasein* aménagerait son être : au contraire, en tant que *Dasein*, il s'est à chaque fois déjà projeté et, aussi longtemps qu'il est, il est projetant. Le *Dasein* se comprend toujours déjà et toujours encore, aussi longtemps qu'il est, à partir de possibilités. » Voir Martin Heidegger, *Être et temps*, [1927] trad. all. Emmanuel Martineau, édition hors commerce, Paris, Authentica, 1985, http://t.m.p.free.fr/textes/Heidegger_etre_et_temps.pdf, consulté le 23/07/2018.

Heidegger sous le signe du *souci*, structure fondamentale (et non affectation passagère) qui fait du sujet un être-au-devant-de-soi, appréhendant le monde et investissant le temps présent selon un régime de *devancement*, qui le porte toujours au-devant de lui-même. Néanmoins, à la différence du philosophe allemand, l'auteur de *L'Être et le Néant* refuse de situer la vérité du projet humain dans une confrontation authentique à la mortalité¹¹⁹. Déniant toute valeur fondatrice à l'« être-pour-la-mort » heideggérien, Sartre invoque un projet plus fondamental encore, « projet d'être » unifiant une existence humaine, non sous la forme d'une essence constituée mais d'un principe dynamique, que Sartre qualifie d'« absolu non substantiel¹²⁰ ». À l'*en soi* contingent et aliéné que sa liberté néantise, le sujet oppose un *pour soi* exprimant son projet d'être, sans que cette projection n'aboutisse jamais à la plénitude de l'essence :

[...] le possible est pro-jeté en général, comme ce qui manque au pour-soi pour devenir en-soi-pour-soi ; et la valeur fondamentale qui préside à ce projet est justement l'en-soi-pour-soi, c'est-à-dire l'idéal d'une conscience qui serait fondement de son propre être-en-soi par la pure conscience qu'elle prendrait d'elle-même. C'est cet idéal qu'on peut nommer Dieu. Ainsi peut-on dire que ce qui rend le mieux concevable le projet fondamental de la réalité-humaine, c'est que l'homme est l'être qui projette d'être Dieu¹²¹.

Dialectique structurellement déçue, car si « la conscience est hégélienne », écrit Sartre, c'est là « sa plus grande illusion ». Tout en renvoyant à l'universalité de la condition humaine, à une structure de la conscience qui permet l'exercice de la volonté mais ne s'y assimile pas, ce projet s'individualise en fonction d'une situation et d'un choix particuliers. C'est ce projet d'être, ou plus précisément de *manière d'être*, que la psychanalyse existentielle aura pour tâche de débusquer et d'objectiver, substituant le *choix fondamental* à la notion freudienne de *complexe* et renonçant au concept d'inconscient. Tout entier à l'œuvre en chacun des désirs, projets singuliers et actions du sujet, le projet fondamental n'est pas nécessairement *connu* du sujet, mais il est néanmoins toujours conscient, présent et actif comme un « mystère en pleine lumière ».

Dès *L'Être et le néant*, la littérature fournit à Sartre la matière privilégiée de sa méthode biographique, qu'il mettra à l'épreuve dans ses études sur Baudelaire (1947), Genet (1952), Mallarmé (1952-1953) et plus tard Flaubert (1971-1972). Tout se passe, dès lors, comme si le projet littéraire livrait un cas d'école pour appréhender le projet tout court, et comme si réciproquement – on vient de le voir à propos de Mallarmé – l'interprétation d'un projet littéraire devait toujours être ramenée à la mesure d'une existence, Sartre subordonnant systématiquement la question de la *poïésis* à celle de la *praxis*. C'est notamment le cas dans *Questions de méthode* (1960),

¹¹⁹ Voir Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, « TEL », [« Bibliothèque des idées », 1943] 1976, p. 610.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 606.

¹²¹ *Ibid.*, p. 612.

au moment où l'auteur se confronte à la philosophie marxienne de l'histoire et tâche de produire une interprétation existentialiste de la célèbre formule d'Engels : « les hommes font leur histoire eux-mêmes, mais dans un milieu donné qui les conditionne ». Reconnue comme une préface à *L'Idiot de Famille* quand paraît ce dernier ouvrage, l'étude de 1960 se saisit en effet de l'exemple flaubertien pour reformuler le protocole de la psychanalyse existentielle, sous la forme d'une méthode dite progressive-régressive. Prêtant un poids accru à la circonstance historique, Sartre y caractérise l'homme « par le dépassement d'une situation, par ce qu'il parvient à faire de ce qu'on a fait de lui, même s'il ne se reconnaît jamais dans son objectivation¹²² » – formule qui était déjà la proposition centrale de *Saint Genet comédien et martyr*. Au mouvement régressif de l'analyse qui part de l'œuvre et l'inscrit dans une époque qu'elle documente à sa façon, répond un mouvement progressif qui épouse la dynamique du projet :

Il s'agit de retrouver le mouvement d'enrichissement totalisateur qui engendre chaque moment à partir du moment antérieur, l'élan qui part des obscurités vécues pour parvenir à l'objectivation finale, en un mot le *projet* par lequel Flaubert, pour échapper à la petite bourgeoisie, se lancera, à travers les différents champs de possibles, vers l'objectivation aliénée de lui-même et se constituera inéluctablement et indissolublement comme l'auteur de *Madame Bovary* et comme ce petit bourgeois qu'il refusait d'être. Ce projet à *un sens*, ce n'est pas la simple négativité, la fuite : par lui, l'homme vise la production de soi-même dans le monde comme une certaine totalité objective¹²³.

Pourquoi cette prévalence de la littérature dans la pensée sartrienne du projet existentiel ? D'autant qu'à considérer la doctrine de l'engagement énoncée dans *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948), le projet n'est pas seulement observable ou décelable dans les œuvres littéraires, il est surtout moralement et politiquement *exigible* de la part des auteurs contemporains :

[...] on est en droit de demander au prosateur : à quelle fin écris-tu ? dans quelle entreprise es-tu lancé et pourquoi nécessite-t-elle de recourir à l'écriture ? [...] Si les mots sont assemblés en phrases avec un souci de clarté, il faut qu'une décision étrangère à l'intuition, au langage même, soit intervenue : la décision de livrer à d'autres les résultats obtenus. C'est de cette décision qu'on doit, en chaque cas, demander raison¹²⁴.

Une telle exigence, qui nous déporte ici sur le versant réflexif et volontaire du projet, procède bien sûr de cette présence responsable à l'histoire que Sartre revendique pour les intellectuels au sortir de la guerre. Ceci dans l'idée, comme l'énonce la « Présentation des *Temps modernes* », que l'avenir d'une société – « avenir limité¹²⁵ » à l'horizon d'une époque – « n'est rien que le projet de soi-même que font, par delà l'état de choses présent, les millions d'hommes qui la

¹²² Jean-Paul Sartre, *Critique de la raison dialectique*, t. I, précédé de *Questions de méthode*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1960, p. 63.

¹²³ *Ibid.*, p. 93.

¹²⁴ *Id.*, « Qu'est-ce que la littérature ? », dans *Situations II. Littérature et engagement*, Paris, Gallimard, 1948, p. 55-330, ici p. 72.

¹²⁵ *Id.*, « Présentation des *Temps modernes* », *Les Temps modernes*, n° 1, octobre 1945, repris dans *Situations II*, *op. cit.*, p. 7-30, ici p. 14.

composent¹²⁶ ». Dans cette perspective, les écrivains ont plus que d'autres à répondre de leurs raisons d'agir : en vertu, d'une part, de l'impact social de leur activité de publication, mais aussi, d'autre part, parce que « nul n'est obligé de se choisir écrivain. [...] [J]e suis auteur d'abord par mon libre projet d'écrire¹²⁷ ». Cette liberté de l'écrivain, nuance Sartre, s'exerce certes « à partir de la représentation que les autres ont de lui », en sorte que l'auteur, sitôt qu'il est perçu comme tel, est quelqu'un qui « doit répondre à une certaine demande et que l'on pourvoit de gré ou de force d'une certaine fonction sociale¹²⁸ » – demande que l'essai sartrien s'emploie précisément à reformuler ou infléchir. Reste, comme écrit Sartre, que la « liberté est [...] à l'origine », et ne laisse pas de trouver dans la pratique littéraire une forme d'épure :

Lorsqu'il s'agit d'une poterie ou d'une charpente et que nous les fabriquons selon les normes traditionnelles avec des outils dont l'usage est codifié, c'est le fameux « on » de Heidegger qui travaille par nos mains. En ce cas, le résultat peut nous paraître suffisamment étranger pour conserver à nos yeux une objectivité. Mais si nous produisons nous-mêmes les règles de production, les mesures et les critères, et si notre élan créateur vient du plus profond de notre cœur, alors nous ne trouvons jamais que nous dans notre œuvre : c'est nous qui avons inventé les lois d'après lesquelles nous la jugeons, c'est notre histoire, notre amour, notre gaieté que nous y reconnaissons [...]¹²⁹.

À la différence de la fabrication artisanale, la création littéraire rappelle l'homme à sa condition de sujet libre et agissant, elle implique un rapport à l'avenir qui intensifie et donne libre champ à la dynamique instauratrice du projet :

L'écrivain ne prévoit ni ne conjecture : il *projette*. Il arrive souvent qu'il s'attende, qu'il attende, comme on dit, l'inspiration. Mais on ne s'attend pas comme on attend les autres ; s'il hésite, il sait que l'avenir n'est pas fait, que c'est lui-même qui va le faire, et s'il ignore encore ce qu'il adviendra de son héros, cela veut simplement dire qu'il n'y a pas pensé, qu'il n'a rien décidé ; alors le futur est une page blanche, au lieu que le futur du lecteur ce sont deux cents pages surchargées de mots qui le séparent de la fin. Ainsi l'écrivain ne rencontre partout que *son* savoir, *sa* volonté, *ses* projets, bref, de lui-même [...]¹³⁰.

Nous retrouvons, ici, la souveraineté du *disegno* renaissant, marque de noblesse par laquelle l'artiste ou l'architecte se distinguait déjà de l'artisan, ici mise à profit d'une démarche où l'auteur, possédant désormais l'initiative des règles de production, s'affecte et se produit comme sujet en s'objectivant à travers son œuvre (Sartre est ici proche de la description marxienne du travail émancipé dans les *Manuscrits de 1844*). « Le futur est une page blanche » : c'est dire, aux yeux de Sartre, que la littérature exacerbe « l'exercice de la liberté », le « mouvement par lequel, à

¹²⁶ *Ibid.*, p. 27.

¹²⁷ *Id.*, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 125.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ibid.*, p. 91.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 92.

chaque instant, l'homme se libère de l'histoire », au point d'être assimilée à une « fonction abstraite et [à un] pouvoir a priori de la nature humaine¹³¹ ».

Sartre, pour autant, ne s'applique pas à une telle définition de la littérature sans en faire aussi l'objet d'une généalogie historique, où se découvrent les étapes – passées mais aussi espérées pour l'avenir – d'une aliénation et d'une désaliénation de l'essence de la littérature dans la pratique des écrivains. C'est que « les différentes formes de l'oppression, en cachant aux hommes qu'ils étaient libres, ont masqué aux auteurs tout ou partie de cette essence¹³². » Avec cette « dialectique de l'idée de littérature », qui mène à la « conscience explicite de son autonomie » à l'égard des pouvoirs temporels ou des idéologies et à sa reconnaissance comme « fin inconditionnée », Sartre projette dans le temps de l'histoire les phases logiques qui marquaient le déploiement de la conscience dans *L'Être et le néant* : « concrète et aliénée », pur miroir du monde chrétien produit par les clercs, la littérature du Moyen Âge est ainsi dans un état de « réflexivité non réfléchie » que vient néantiser un double moment de négativité : celui du XVIII^e siècle d'abord, renvoyant à l'abstraction des Lumières, dont les auteurs, niant leur condition sociale, prétendent s'adresser à tous, toujours et en tout lieu ; celui du XIX^e siècle finissant et du début du XX^e siècle, ensuite, moment de négativité absolue reversant une haine de la bourgeoisie, de ses valeurs et de sa violence, dans le culte de l'art pour l'art et la « Terreur » avant-gardiste décrite par Paulhan. Suicide d'une littérature devenue sans public, ce chant du cygne trouve une forme d'acmé dans le « terrorisme de la politesse » de Mallarmé, Sartre créditant le poète, comme on l'a vu plus haut, d'avoir accompli cette mise à mort de façon éminemment responsable. La place est donc nette, depuis lors, pour le moment affirmatif du projet et l'accession de la littérature à l'« universel concret », moment convenant à cette littérature engagée dont le philosophe formule les réquisits, et anticipe utopiquement l'avènement dans une société sans classes.

En 1966, c'est dans la revue de Jean-Paul Sartre que Pierre Bourdieu publie son premier article sur la genèse du champ littéraire et l'autonomie relative des écrivains : « Champ intellectuel et projet créateur¹³³ ». De fait, ce texte de 1966 s'inscrit dans un sillage sartrien, non sans marquer d'importants pas de côté. Reconduisant la généalogie proposée dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, Bourdieu en suspend d'emblée l'orientation téléologique et les postulats philosophiques. Plutôt que de décrire et d'encourager, à travers l'histoire de la littérature, l'accès de la liberté humaine à

¹³¹ *Ibid.*, p. 150.

¹³² *Ibid.*, p. 189.

¹³³ Pierre Bourdieu, « Champ intellectuel et projet créateur », *Les Temps modernes*, n° 246, 1966, p. 865-906.

sa pleine conscience et à son plein régime, il s'agit, pour le sociologue, de rapporter l'idée de projet créateur à ses conditions de possibilité et à sa relativité historiques : car « [o]n oublie trop en effet que l'artiste n'a pas toujours manifesté à l'égard de toute contrainte extérieure l'impatience qui nous paraît définir le projet créateur¹³⁴. » Conditionnée par la formation d'un champ intellectuel relativement autonome au XIX^e siècle, cette vision de l'activité littéraire, frappée du sceau de l'originalité et de la liberté créatrice, intervient elle-même dans un espace soumis à différentes formes de contraintes sociales :

Il est peu d'acteurs sociaux qui, autant que les artistes, et plus généralement, les intellectuels, dépendent dans ce qu'ils sont et dans l'image qu'ils ont d'eux-mêmes de l'image que les autres ont d'eux et de ce qu'ils sont. « Il y a, écrit J.-P. Sartre, des qualités qui nous viennent uniquement par les jugements d'autrui ». Il en est ainsi de la qualité d'écrivain, qualité socialement définie et inséparable, en chaque société et à chaque époque, d'une certaine demande sociale, avec laquelle l'écrivain doit compter ; il en est ainsi aussi, plus manifestement encore, de la renommée de l'écrivain, c'est-à-dire de la représentation que la société se fait de la valeur et de la vérité de l'œuvre d'un écrivain ou d'un artiste. Ce personnage que la société lui renvoie, l'artiste peut l'épouser ou le répudier, il ne peut l'ignorer : par l'intermédiaire de cette représentation sociale, qui a l'opacité et la nécessité d'une donnée de fait, la société intervient, au cœur même du projet créateur, investit l'artiste de ses exigences ou de ses refus, de ses attentes ou de son indifférence. Quoi qu'il veuille ou qu'il fasse, l'artiste doit affronter la définition sociale de son œuvre, c'est-à-dire, concrètement, les succès ou les échecs qu'elle a connus, les interprétations qui en ont été données, la représentation sociale, souvent stéréotypée et réductrice, que s'en fait le public des amateurs¹³⁵.

La formule sartrienne, énoncée à propos de la condition juive dans *Qu'est-ce que la littérature ?* par distinction d'avec l'activité littéraire où « la liberté est [...] à l'origine », Bourdieu la reprend donc à son compte, mais pour l'attribuer avant tous autres aux écrivains et intellectuels, retournant en quelque sorte la théorie sartrienne du stigmatisme social contre la théorie sartrienne du projet. Quoi qu'il en soit de cette citation détournée, la conception bourdieusienne du projet créateur, en 1960, est peut-être moins éloignée de celle de Sartre que le sociologue ne le sous-entend ici polémiqument. Car si l'on a mesuré l'importance que reconnaît Sartre au regard d'autrui et à la demande sociale dans l'exercice de l'activité d'écrivain, Bourdieu, de son côté, n'hésite pas à définir le projet créateur comme « le lieu où s'entremêlent et parfois se contrarient la *nécessité intrinsèque de l'œuvre* qui demande à être poursuivie, améliorée, achevée, et les *contraintes sociales* qui orientent l'œuvre du dehors¹³⁶ ». Et de reprendre à Valéry sa distinction entre des œuvres qui sont comme « créées par leur public », déterminées par les attentes extérieures, et

¹³⁴ *Ibid.*, p. 868.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 873-874.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 874.

d'autres qui au contraire « tendent à créer leur public [...], entièrement soumises aux exigences du créateur¹³⁷ ».

Ces dernières, bien sûr, n'échappent pas elles-mêmes à la sociologie, qui permet de rendre compte du « sens public » qu'elles reçoivent dans l'espace social du simple fait d'être publiées. Quelle qu'elle soit, l'œuvre « tient non seulement sa valeur – que l'on peut mesurer à la reconnaissance accordée par les pairs ou par le grand public, par les contemporains ou par la postérité – mais aussi *sa signification et sa vérité* de ceux qui la reçoivent autant que de celui qui la produit¹³⁸ ». En témoigne la relation critique, comme celle de Barthes et de Robbe-Grillet, le projet créateur de celui-ci devant beaucoup, dans ses inflexions mêmes et son explicitation auctoriale, au travail d'objectivation mené par celui-là¹³⁹. En témoigne, aussi bien, le couple du créateur et du professeur, que Bourdieu associe à celui du prophète et du prêtre étudié par Max Weber dans le domaine religieux, couple qui oppose une puissance solitaire d'effraction et de renouvellement des valeurs à une autorité instituée, conditionnant la consécration et la perpétuation des prophéties victorieuses. Il n'empêche que le projet créateur, en tant que « rencontre et ajustement entre des déterminismes et une détermination », est bien le siège d'un travail actif de symbolisation, médiatisé par le prisme du champ intellectuel :

En fait, toute influence et toute contrainte exercées par une instance extérieure au champ intellectuel est toujours *réfractée* par la structure du champ intellectuel [...]. Ainsi, les déterminismes ne deviennent détermination spécifiquement intellectuelle qu'en se réinterprétant, selon la logique spécifique du champ intellectuel, dans un projet créateur. Les événements économiques et sociaux ne peuvent affecter une partie quelconque de ce champ, individu ou institution, que selon une logique spécifique, parce que, en même temps qu'il se restitue sous leur influence, le champ intellectuel leur fait subir une conversion de sens et de valeur en les transmuant en objets de réflexion ou d'imagination¹⁴⁰.

On connaît les critiques que Bourdieu apportera lui-même à cette première esquisse d'une théorie du champ, insistant sur son caractère trop uniment interactionniste, et soulignant la

¹³⁷ *Ibid.* Voir Paul Valéry, « L'enseignement de la poésie au Collège de France », Paris, Société Générale d'Imprimerie et d'édition, 1937, repris dans *Introduction à la poésie*, Paris, Gallimard, 1938, repris dans *Variété, V*, Paris, Gallimard, 1944, repris dans *Œuvres*, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2 tomes, 1957-1962, t. I, p. 1438-1443, ici p. 1442.

¹³⁸ Pierre Bourdieu, « Champ intellectuel et projet créateur », art. cit., p. 876.

¹³⁹ « L'évolution concomitante du discours du créateur [Robbe-Grillet] sur son œuvre, du “mythe public” de son œuvre et peut-être même de la structure interne de l'œuvre conduit à se demander si les prétentions initiales à l'objectivité et la conversion ultérieure à la subjectivité pure ne sont pas séparées par une prise de conscience et un aveu à soi-même de la vérité objective de l'œuvre et du projet créateur, prise de conscience et aveu que le discours des critiques et même la vulgate publique de ce discours ont préparés et favorisés : on n'a pas assez remarqué en effet que, aujourd'hui au moins, le discours du critique sur l'œuvre se présente au créateur lui-même non pas tant comme un jugement critique porté sur la valeur de l'œuvre que comme une objectivation du projet créateur tel qu'il peut être dégagé de l'œuvre même et se distingue par là, essentiellement, de l'œuvre comme expression pré-réflexive du projet créateur et même du discours théorique que le créateur peut tenir sur son œuvre. » *Ibid.*, p. 879-880.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 905-906.

nécessité de comprendre la position de l'auteur non seulement en fonction des autres agents avec lesquels il entre en relation, mais en rapport aussi à l'ensemble structuré des positions acquises ou possibles, occupées ou vacantes ménagées par le champ. Dans cette nouvelle entente de l'espace positionnel, la notion de projet est ainsi abandonnée, « contreven[ant] largement à la théorie du sens pratique et de l'habitus, pour laquelle l'ajustement spontané aux conditions du jeu la rendait à la fois superflue et trompeuse¹⁴¹ ». Dans *Les Règles de l'art*, toutefois, l'« intention subjective de l'auteur » (désormais substituée à l'ancien « projet créateur ») demeure un objet d'enquête privilégié pour le sociologue. Et si elle s'offre à une compréhension « très différente de celle que détient, en pratique, celui qui occupe réellement le point considéré¹⁴² », cette connaissance sociologique permet néanmoins de faire droit à un certain exercice de la liberté à l'œuvre dans l'activité littéraire :

[...] l'analyse sociologique permet de décrire et de comprendre le travail spécifique que l'écrivain a dû accomplir, à la fois contre ces déterminations et grâce à elles, pour se produire comme créateur, c'est-à-dire comme *sujet* de sa propre création. Elle permet même de rendre compte de la différence (ordinairement décrite en termes de *valeur*) entre les œuvres qui sont le pur produit d'un milieu et d'un marché et celles qui doivent produire leur marché et qui peuvent même contribuer à transformer leur milieu, grâce au travail d'affranchissement dont elles sont le produit et qui s'est accompli, pour une part, à travers l'objectivation de ce milieu¹⁴³.

En 1992, Bourdieu n'a donc pas abandonné son idée de 1966 empruntée à Valéry, et son propos n'est pas sans manifester une certaine inflexion sartrienne, comme jadis dans *Les Temps modernes* : l'œuvre comme geste d'*affranchissement*, effort de production de soi par l'objectivation d'un milieu et d'une situation sociale, voilà qui serait proche des conceptions défendues par Sartre dans *Questions de méthode*, n'était la différence irréductible des postulats ontologiques et des appareils théoriques du philosophe et du sociologue – sans parler des logiques de champ qui les opposent.

Loin d'être sensible à ces quelques éléments de proximité avec la philosophie sartrienne, Bourdieu s'est au contraire appliqué à creuser l'écart. Alors qu'en 1960, l'auteur de « Champ intellectuel et projet créateur » formulait sa critique à demi-mots, tel n'est plus le cas dans *Les Règles de l'art*. Ici, l'anthropologie sartrienne forme désormais un repoussoir déclaré de la théorie du champ et de l'habitus, ce dont Bourdieu s'explique dans deux sous-sections de son ouvrage :

¹⁴¹ Jean-Louis Fabiani, *Pierre Bourdieu. Un structuralisme héroïque*, Paris, Seuil, « La couleur des idées », 2016, p. 29.

¹⁴² Cette compréhension sociologique consiste à « ressaisir la situation de l'auteur dans l'espace des positions constitutives du champ littéraire : c'est cette position qui, sur la base de l'homologie structurale entre les deux espaces, est au principe des "choix" que cet auteur opère dans un espace de prises de position artistiques (en matière de contenu et de forme) définies, elles aussi, par les différences qui les unissent et les séparent. » Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art, op. cit.*, p. 150.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 177-178.

« Le “projet originel”, mythe fondateur » et « L’intellectuel total et l’illusion de la toute-puissance de la pensée ». Aux yeux du sociologue, le concept de « projet originel » est rien de moins qu’une « notion autodestructive » et un « monstre conceptuel » :

Avec ce mythe fondateur de la croyance dans le « créateur » incréé (qui est à la notion d’habitus ce que la Genèse est à la théorie de l’évolution), Sartre inscrit à l’origine de chaque existence humaine une sorte d’acte libre et conscient d’autodétermination, un projet originel sans origine qui enferme tous les actes ultérieurs dans le choix inaugural d’une liberté pure, les arrachant définitivement, par cette dénégation transcendantale, aux prises de la science¹⁴⁴.

À Sartre, Bourdieu reproche ainsi de prêter au sujet un pouvoir d’autocréation usurpé, doublé d’une fausse hyper-conscience sociologique, « mettant au principe de toute l’existence, avec le “projet originel”, la conscience explicite des déterminations impliquées dans une position sociale¹⁴⁵ ». Source d’illusion rétrospective, cette vision pêche parce qu’elle projette dans le sujet analysé la conscience de l’analyste, télescopage dont le concept même de projet serait le produit dommageable (tout comme son pendant aliéné qu’est la « mauvaise foi¹⁴⁶ »). Bourdieu, on le voit, fait peu droit aux transformations et aux méandres de la philosophie sartrienne, qu’il ramène pour l’essentiel à quelques citations extraites de *l’Être et le Néant*. C’est que Sartre, ici, est moins un interlocuteur qu’un symptôme. Compromise dans un fétichisme du créateur charismatique, sa doctrine retient le sociologue parce qu’elle « porte à l’état explicite » – de façon parfaitement aliénée – une « philosophie tacite » diffuse dans le champ littéraire. Appliquant à Sartre son principe d’homologie structurale entre prise de position dans le champ et prise de position intellectuelle (ou esthétique), Bourdieu voit dans l’ambition *divine* du projet existentialiste une « ambition de la domination sans partage sur le champ intellectuel¹⁴⁷ », celle que l’« intellectuel total » sartrien exercerait en investissant toutes disciplines, genres et médiums, et en tâchant de maintenir les privilèges hérités de la philosophie contre l’essor des sciences sociales. À l’impossible synthèse existentielle de l’en-soi et du pour-soi, correspondrait alors celle, sociologique, de la « plénitude satisfaite du bourgeois et [de] l’inquiétude critique de

¹⁴⁴ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l’art, op. cit.*, p. 310-311.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 309.

¹⁴⁶ Dans son cours au Collège de France, Bourdieu formule ainsi l’erreur au principe du concept de mauvaise foi, illustré dans *l’Être et le néant* par le fameux exemple du garçon de café : « Elle réside dans le fait qu[e Sartre] télescope, dans une sorte de conscience imaginaire du garçon de café, la vision du garçon de café qui est engagé et ne se pose pas de questions, qui a un habitus de garçon de café et ne peut pas se penser autrement que comme garçon de café, qui n’imite personne mais fait ce qu’il a toujours vu faire par d’autres garçons de café-théâtre, et une conscience de sujet observant, qui constitue le garçon de café comme sujet libre des significations qu’il pose et qui, du même coup, fait surgir ce fantasme de la liberté, à chaque instant révoquée par la mauvaise foi, de sortir du rôle de garçon de café. » Voir Pierre Bourdieu, cours du 29 octobre 1982, *Sociologie générale, vol. I. Cours au Collège de France (1981-1983)*, éd. Patrick Champagne, Julien Duval, Franck Poupeau et Marie-Christine Rivière, Paris, Raisons d’agir/Seuil, 2015, p. p. 263-297, ici p. 268.

¹⁴⁷ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l’art, op. cit.*, p. 313.

l'intellectuel¹⁴⁸ », caractéristique de la situation de ce « paria privilégié » qu'est l'intellectuel à l'égard de la société et des pouvoirs. Au-delà de la charge polémique portée contre le philosophe et son ambition hégémonique, Bourdieu reconnaît dans la catégorie sartrienne du projet la forme exacerbée de l'*illusio* requise et produite par la logique des champs littéraire et intellectuel, *illusio* dont il s'agit à la fois de démystifier la nature et de reconnaître la fonction régulatrice. Car

[...] on ne peut fonder une véritable science de l'œuvre d'art qu'à condition de s'arracher à l'*illusio* et de suspendre la relation de complicité et de connivence qui lie tout homme cultivé au jeu culturel pour constituer ce jeu en objet, mais sans oublier pour autant que cette *illusio* fait partie de la réalité même qu'il s'agit de comprendre et que l'on doit la faire entrer dans le modèle destiné à en rendre raison, ainsi que tout ce qui concourt à la produire et à l'entretenir, comme les discours critiques qui contribuent à la production de la valeur de l'œuvre d'art qu'ils paraissent enregistrer¹⁴⁹.

Ainsi l'*illusio* est-elle à la fois cette illusion avec laquelle il faudrait rompre et la clé de voûte conditionnant l'existence du champ littéraire et l'entrée dans son jeu¹⁵⁰. À cet égard, notons que Mallarmé représente pour l'auteur des *Règles de l'art* une exception à la règle incarnée par Sartre, à son insu et ses dépens. Suivant la formule oxymorique avancée par Bourdieu, cette exception est celle d'un « fétichisme décisore¹⁵¹ », qui place Mallarmé à la fois au dedans et au dehors du jeu littéraire. Car à la conscience rare des mécanismes sociaux de croyance présidant à la production de la valeur artistique, le poète associe le refus d'en décomposer tout à fait les rouages, refus de procéder, comme il l'écrit dans *La Musique et les lettres*, au « démontage impie de la fiction¹⁵² ». Là où le concept sartrien de projet originel trahit une adhésion aveugle et sans reste à l'*illusio* du champ, l'idéal mallarméen du Livre participerait ainsi de ce reliquat de croyance

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 349.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 378.

¹⁵⁰ Dans *Raisons pratiques*, Bourdieu mobilise l'étymologie du mot soulignée par Huizinga dans *Homo ludens* (de *in ludo*, « dans le jeu », y être ou y entrer) : « L'*illusio*, c'est le fait d'être pris au jeu, d'être pris par le jeu, de croire que le jeu en vaut la chandelle, ou, pour dire les choses simplement, que ça vaut la peine de jouer ». Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris, Seuil, « Point essais », 1994, p. 151. Sur la question de l'*illusio* chez Bourdieu, voir *Contextes*, n° 9, 2011 : « Nouveaux regards sur l'*illusio* » (dir. Denis Saint-Amand et David Vrydaghs), <https://journals.openedition.org/contextes/4783>, consulté le 27 juillet 2018. On se rapportera également avec profit à la notice du lexique *Socius* due à Pascal Durand, <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/41-illusio>, consulté le 27 juillet 2018.

¹⁵¹ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art, op. cit.*, p. 452.

¹⁵² Rappelons tout le passage de *La musique et les lettres* à l'origine de cette analyse : « Nous savons, captifs d'une formule absolue, que, certes, n'est que ce qui est. Incontinent écarter cependant, sous un prétexte, le leurre, accuserait notre inconséquence, niant le plaisir que nous voulons prendre : car cet *au-delà* en est l'agent, et le moteur dirais-je si je ne répugnais à opérer, en public, le démontage impie de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire, pour étaler la pièce principale ou rien. Mais, je vénère comment, par une supercherie, on projette, à quelque élévation défendue et de foudre ! le conscient manque chez nous de ce qui là-haut éclate. / À quoi sert cela — / À un jeu. » Stéphane Mallarmé, *La Musique et les lettres* [1894], repris dans *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 67. Pour Bourdieu, Mallarmé s'arrête ici devant le seuil de la désacralisation, il « choisit de n'énoncer ce néant principiel que sur le monde de la dénégation, c'est-à-dire dans des formes telles qu'il ne le livre pas, puisqu'il n'a à peu près aucune chance d'être réellement entendu » (*Les Règles de l'art, op. cit.*, p. 455), faisant par là d'une telle participation critique au jeu littéraire un privilège d'initiés.

concedé par le poète au jeu littéraire, à ses fictions et à ses valeurs partagées. Car c'est là la condition pour en jouir, en être et peut-être aussi tout simplement *être*, fût-ce sur le mode précaire du « comme si¹⁵³ ».

QUESTIONS DE MÉTHODE

Au moment de frayer un passage entre les deux coupes historiques proposées dans cette étude, il était nécessaire de faire droit aux figures modernes du livre idéal et du projet créateur qui se font jour depuis le tournant du XIX^e siècle. La démarche adoptée dans cette thèse, toutefois, repose sur un certain *parti pris des formes*, de leurs raisons, de leur circulation et de leurs effets pratiques dans l'activité littéraire : toutes opérations qui composent avec les conceptions du projet évoquées plus haut, mais qui ne leur sont pas réductibles (et, cela va sans dire, réciproquement). À ce point de l'analyse, il convient de réfléchir à nouveau aux raisons d'une telle approche du projet comme forme, forme que j'ai proposé de nommer *prospectus* pour des raisons exposées au premier chapitre.

¹⁵³ Comme y a insisté Pascal Durand, la figure du Livre se profile en effet dans l'extrait de *La Musique et les lettres* cité par Bourdieu. Selon le critique, Mallarmé accommode aux codes de la conférence universitaire un discours qu'il livrait en première personne dès les années 1860. Tendant à investir sa pratique sous le régime d'une « *illutio* sans illusion », le poète se place dans la continuité du *futur passé* de sa jeunesse poétique, il reconduit ce faisant « l'idéal d'une Poésie vécue, au moins, comme expérience d'une ascension toute fictive au dessus de soi, sous le régime général d'un “comme si” [...] ». Voir Pascal Durand, « Vers une *illutio* sans illusion ? Réflexivité formelle et réflexivité critique chez Mallarmé », *Contextes*, n° 9, 2011, num. cit., <https://journals.openedition.org/contextes/4800#tocto1n5>, consulté le 27 juillet 2018.

« Germe subjectif d'un objet en devenir »

Quand bien même le projet constitue par définition une forme d'interface entre un *sujet* projetant et *objet* projeté, on a vu que les représentations du fait littéraire avaient souvent consisté à privilégier l'un de ces pôles, considérant le projet *plutôt* du côté de l'œuvre ou *plutôt* du côté de l'auteur. S'il est possible de regretter qu'elles soient trop souvent traitées de façon séparée dans les études littéraires, ces différentes pondérations n'ont évidemment rien de contestable en elles-mêmes, elles font partie de la trame de l'histoire littéraire. Pour adopter le vocabulaire de Nathalie Heinich évoqué plus haut, elles renvoient à deux modes distincts d'imputation de la valeur : l'*opéralisme* d'un côté, le *personnalisme* de l'autre. Or, on l'a vu dans le cas du Livre de Mallarmé, envisager le projet selon son discours force à tenir *ensemble* le côté de l'auteur et le côté de l'œuvre, comme les deux faces d'une même pièce que le prospectus met au jour du seul fait d'être énoncé. Ceci, bien sûr, ne tend en rien à réconcilier ou à confondre opéralisme et personnalisme, mais permet en revanche d'observer comment chacun de ces points de vue ne s'énonce jamais sans dire, montrer ou faire quelque chose du pôle qu'il néglige, ou minore. Ceci, aussi, permet de faire droit aux changements d'éclairage dont les projets peuvent être l'objet, dès lors qu'ils circulent et s'offrent à l'interprétation : ainsi Sartre gagnant le Livre mallarméen, tout *impersonnifié* qu'il a dû en être la nature, à sa théorie du projet existentiel. Enfin, il est peut-être une zone grise où cette polarisation vient à se troubler ou à s'équilibrer. Le fragment n° 22 de l'*Athenæum* en donne une idée particulièrement nette :

Un projet est le germe subjectif d'un objet en devenir. Un projet parfait devrait être à la fois pleinement subjectif et pleinement objectif, un individu impartageable et vivant. Par son origine, pleinement subjectif original, impossible ailleurs que dans cet esprit ; par son caractère, pleinement objectif, d'une nécessité physique et morale. Le sens des projets – ces fragments d'avenir, pourrait-on dire – ne diffère du sens des fragments tirés du passé que par la direction, ici régressive et là progressive. L'essentiel est la faculté de tout ensemble idéaliser et réaliser immédiatement des objets, les compléter et en partie les accomplir en soi¹⁵⁴.

En situant l'observateur au point de contact entre le sujet et l'objet – ce(s) livre(s) particulier(s) qu'il s'agit d'écrire ou de publier –, le prospectus pourrait trouver une définition adéquate en ce « germe subjectif d'un objet en devenir » matérialisé par la forme fragmentaire. À condition d'en dissocier l'idéal qui se dit ici dans l'accomplissement respectif et l'exact recouvrement des dimensions subjectives et objectives du projet – idéal dont on a plus haut trouvé la trace dans l'idéalisme renaissant du dessin, ou encore dans cette *existence* mentale du Livre revendiquée par Mallarmé dans sa lettre à Verlaine de 1885.

¹⁵⁴ *Athenæum*, § 22, dans Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe, *L'Absolu littéraire*, op. cit., p. 101.

Cette conception du projet, à l'évidence, n'est pas celle que nous avons trouvée chez Sartre et Bourdieu à propos de la création littéraire. Malgré tout ce qui les oppose, l'un comme l'autre tient en effet le projet comme un principe unifiant, une intention de fond à laquelle rapporter la série discrète des œuvres publiées. Le projet, dès lors, est moins ce que l'auteur dit de ses intentions que ce qui, diffus dans l'ensemble de son œuvre, la vectorise et la fonde en originalité. Qu'il y ait là, dans ce « mystère en pleine lumière », un « absolu non substantiel » au principe de l'identité subjective selon Sartre, ou une construction sociale de la valeur et de la vérité de l'œuvre due à l'*illusio* et au *nomos* du champ, voilà qui change peu à notre affaire. Mais restons-en ici au sociologue : si le « projet créateur » est présenté en 1966 comme un objet d'enquête à part entière dans l'article pionnier des *Les Temps modernes*, on sait que Bourdieu a finalement abandonné ce terme, tant celui-ci risquait de donner une fausse idée du rapport des agents sociaux à leur avenir. Valorisant les dispositions acquises et le savoir pratique, le concept d'*habitus* oppose à la logique rationnelle et planificatrice du projet une relation à l'avenir qui, selon le sociologue, procède au premier chef d'une adaptation spontanée et pré-réflexive à l'espace des possibles. Non pas que les agents ne soient jamais en situation de préméditer leurs prises de position dans le champ de façon consciente et réfléchie, mais cette situation semble trop rare, trop contrainte et conditionnée elle-même pour en faire le paradigme d'une sociologie de l'action¹⁵⁵. Et si Bourdieu mobilise (de façon d'ailleurs fort restreinte) la notion de *stratégie*, c'est pour en faire un processus essentiellement inconscient, pris dans l'*illusio* du champ et partant étranger, au moins par défaut, au cynisme ou à la recherche de profit spécifique :

[...] le principe des stratégies philosophiques (ou littéraires, etc.) n'est pas le calcul cynique, la recherche consciente de la maximisation du profit spécifique, mais une relation inconsciente entre un habitus et un champ. Les stratégies dont je parle sont des actions objectivement orientées par rapport à des fins qui peuvent n'être pas des fins subjectivement poursuivies¹⁵⁶.

Dans le sens que lui confère la sociologie bourdieusienne, la stratégie ne saurait ainsi être comprise que rétrospectivement par un observateur extérieur, « à partir des trajectoires observées,

¹⁵⁵ Bourdieu y revient dans ses *Méditations pascaliennes* : « L'anticipation pratique d'un à venir inscrit dans le présent immédiat, protention, pré-occupation, est la forme la plus commune de l'expérience du temps, expérience paradoxale, comme celle de l'évidence du monde familier, puisque le temps ne s'y donne pas à éprouver et qu'il y passe en quelque sorte inaperçu (lorsqu'on a été très absorbé par une occupation, on dit parfois : « je n'ai pas vu le temps passer »). » Plus rare et circonstancié à cet égard est « le projet, ou la préméditation [qui] pose la fin en tant que telle, c'est-à-dire comme une fin choisie entre toutes les autres et affectée de la même modalité, celle du futur contingent, qui peut arriver ou ne pas arriver. » Une telle conduite, selon Bourdieu, est rendue possible par des conditions économiques et sociales, des dispositions acquises qui tous n'ont pas également partagées. J'y reviens un peu plus loin. Voir Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, « Points essais », [« Liber », 1997] 2003, p. 303-304.

¹⁵⁶ Pierre Bourdieu, *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, « Documents », 1980, p. 119. Cité par Marie-Pier Luneau dans la notice « stratégie » du lexique *Socius*, où elle insiste sur la rareté du terme dans *Les Règles de l'art*, et plus généralement sur l'aspect marginal de cette notion chez Bourdieu. <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/53-strategie>, consulté le 28 juillet 2018.

et non dans la perspective de désirs ou de calculs avoués¹⁵⁷ », comme le souligne Alain Viala à propos des premières stratégies d'écrivain qu'il reconnaît au XVII^e siècle.

Ces « désirs ou calculs avoués », on l'aura compris, sont au contraire le cœur même de la présente recherche. Cela étant, il ne s'agit pas véritablement de contester la façon dont la sociologie bourdieusienne envisage la dynamique des trajectoires et stratégies d'écrivains. Il s'agit plutôt de changer d'objet et de focale, en n'étudiant ni la *finalité objective* des conduites auctoriale ni même leur *finalité subjective* (ce qui supposerait d'entrer dans le secret de leur conscience) en tant que telles, mais plutôt leur *finalité déclarée*. Ce type de *déclaration* n'ouvre certes aucune voie royale vers les deux premières finalités objective et subjective, mais se décline en une gamme de formes et de gestes dignes d'être considérés pour eux-mêmes. Et si la chose va de soi pour les arts poétiques et les manifestes, grands genres intentionnels et prescriptifs objets de bibliographies considérables, elle vaut aussi pour le discours du livre à venir qui m'intéresse, discours prototypiquement assumé en première personne, qu'oriente et justifie une finalité opératoire (poïétique).

Il faut souligner qu'un tel changement de focale justifie l'empan chronologique donné à cette recherche. Car là où le « projet créateur » de Sartre ou du Bourdieu des années 1960 est tributaire de l'avènement d'un champ littéraire et d'une figure auctoriale relativement autonomes, le projet-forme permet de circuler entre les époques. Le chapitre précédent l'a suffisamment montré : les auteurs n'ont pas attendu que l'on indexe leur œuvre à l'unicité d'un projet original et individuel pour investir leur activité d'écriture sous l'aspect du projet et publier leurs intentions. Leurs conduites, on l'a vu, appartiennent à un *autre* régime des « lettres », à un *autre* temps du crédit, à un *autre* arrangement entre ordre du don et ordre de la vente que ceux dont j'ai esquissé la description dans ces dernières pages. Mais je gage que la confrontation de ces temps fera apparaître des contrastes et des continuités éclairantes : non seulement parce que les *desseins* du XVI^e siècle offrent un lieu privilégié pour observer l'affirmation progressive de la fonction-auteur, annoncent ou anticipent certains traits du régime moderne d'historicité, mais aussi bien, et surtout, parce que ces formes encapsulent des futurs-passés qui, à leur manière et à leur mesure, *font partie* de notre présent, de ce qui nous est donné à lire et à transmettre, et que, réciproquement, ces textes anciens et l'avenir dont ils délibèrent ne peuvent manquer de prendre sens au contact de notre façon contemporaine d'appréhender le temps.

¹⁵⁷ Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 184.

Activité littéraire et politiques du livre à venir

Tel que je l'envisage depuis le début de cette thèse, le prospectus relève d'une poétique et d'une pragmatique sociales du volontaire, attentive aux lieux et modalités d'inscription et de partage du souci de l'avenir dans l'espace des lettres. Cette forme, dont le premier chapitre a déjà tâché de relever les traits, régimes et sites prototypiques, prend sens et valeur dans le cadre d'une littérature conçue comme *activité*, au sens que Jérôme Meizoz, s'inscrivant dans le sillon pragmatiste de la théorie littéraire contemporaine¹⁵⁸, cherche aujourd'hui à donner à ce terme. Plutôt que d'envisager la chose littéraire comme un « thesaurus de “textes” », Meizoz propose de s'y rapporter comme à une « constellation d'“activités” adossées à des situations, des acteurs, des formes et des supports », espérant ainsi « déployer sa dimension énonciative et discursive¹⁵⁹ ». Pour expérimentale et peu déterminée que soit pour l'heure cette proposition, une telle notion d'activité a le mérite de saisir les formes *en mouvement*, inscrivant leur production et leur diffusion dans l'agitation bruisante de tout ce qui anime l'espace des lettres. On a déjà commencé de mesurer combien le prospectus, dans la diversité de ses manifestations et de ses usages, était susceptible de circuler entre texte et paratexte, capable d'endosser des fonctions extrêmement circonstanciées tenant à la genèse et à la publication du livre à venir, aussi bien que de s'inscrire dans le temps long des œuvres. Tout en reconnaissant à la théorie bourdieusienne sa pertinence générale, il s'agit ainsi de considérer cette veine anticipatrice du discours auctorial, en se demandant moins ce qu'elle *recouvre* en fait d'*illusio* et « d'actions objectivement orientées » que ce qu'elle *fait*, *agence*, *jouste*, *déplace* et encore *devient*, en dérivant dans le temps. Cette démarche conduit à faire droit au système de raisons mobilisés par les auteurs de projets, à la façon dont ils justifient leur action en contexte, mais ne suppose pas pour autant l'adoption d'une méthode compréhensive et « a-critique » comme celle que recommande Nathalie Heinich¹⁶⁰. Car non seulement l'ambition typologique de cette dernière (classant des modes d'attribution de la valeur, des types d'auto-représentations autoriales etc.), pour instructive qu'elle soit, a peu à voir avec cette idée d'activité dont je viens de faire état. Mais aussi parce que la neutralité axiologique

¹⁵⁸ Meizoz cite notamment les travaux récents de Florent Coste, voir *Explore. Investigations littéraires*, Paris, Questions théoriques, « Forbidden Beach », 2017.

¹⁵⁹ Jérôme Meizoz, « Littérature et art contemporain : la dimension d'“activité” ». Notes programmatiques », *Contextes*, « Varia », mis en ligne le 23 mai 2018, <http://journals.openedition.org/contextes/6470>, consulté le 28 juillet 2018.

¹⁶⁰ Voir notamment Nathalie Heinich, « Façon d'“être”écrivain. L'identité professionnelle en régime de singularité », *Revue française de sociologie*, vol. 36, n° 3, juillet-septembre 1995, p. 499-524 (on se reportera à la bibliographie pour de plus amples références au travail de la sociologue).

défendue par la sociologue convient mal à la façon dont je voudrais me saisir de la dimension éthique et politique des prospectus, dont on a vu la prégnance au précédent chapitre.

Il semble en effet que le discours de projet gagne à être placé sous le signe d'une politique du livre à venir, celle-ci étant entendue comme une spécification de la notion de « politique de la littérature » dont Benoît Denis¹⁶¹, et plus récemment Jean-François Hamel¹⁶² ont fait la théorie, en s'inscrivant dans le giron de l'histoire culturelle. Telles qu'elles sont caractérisées par ces deux chercheurs, les politiques de la littérature sont relatives à l'ensemble des représentations et des pratiques qui promeuvent des définitions concurrentes de l'activité littéraire, ainsi que des conceptions variées de ses pouvoirs, de ses modes d'inscription, de présence et d'intervention dans l'espace social. Tout en s'articulant à ce qu'Hamel nomme des « grammaires politiques », ces politiques littéraires sont irréductibles à l'engagement personnel de l'écrivain en tant qu'intellectuel, ainsi qu'à la présence thématique de la politique dans les œuvres. Elles ont pour site privilégié l'épître auctorial, le discours d'escorte péri-textuel, en bref tout ce qu'Emmanuel Souchier porte à la rubrique de l'énonciation éditoriale et Marie-Ève Thérienty, de la poétique du support¹⁶³.

Les prospectus, dans la mesure où ils introduisent la virtualité d'un livre en puissance dans le contextuel actuel de leur publication, constituent un bon laboratoire pour l'étude des politiques de la littérature. C'est que l'engagement public sur l'œuvre à venir qu'ils véhiculent les conduit à requalifier le type de lien noué par l'auteur avec le public, et le cas échéant avec les figures individuées d'un dédicataire ami ou mécène, d'un éditeur, etc. Annonce publicitaire, sondage ou préemption (d'un titre, d'un sujet), don ou promesse de don, entretien d'une attente ou d'un mystère, demande de reconnaissance, de financement, de documentation ou d'avis, ou encore défi au pouvoir, etc. : ce sont là autant de façons (parmi celles déjà observées) de mettre en jeu, autant qu'en cause, les *attentes* éthiques et politiques du partage littéraire. Cette puissance, dont on verra bientôt d'autres expressions, paraît procéder au premier chef d'un dédoublement de l'adresse, d'une brèche temporelle entre partage présent et partage à venir que ces projets, tout

¹⁶¹ Benoît Denis, « Engagement et contre-engagement. Des politiques de la littérature », dans Jean Kaempfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XV^e-XXI^e siècles)*, Lausanne, Antipodes, « Littérature, culture, société », 2006.

¹⁶² Jean-François Hamel, « Qu'est-ce qu'une politique de la littérature ? Éléments pour une histoire culturelle de l'engagement », dans Laurence Côté-Fournier, Élise Guay, Jean-François Hamel, *Politiques de la littérature. Une traversée du XX^e siècle français*, Montréal, « Cahier Figura », 2014, en ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain. <http://oic.uqam.ca/fr/publications/politiques-de-la-litterature-une-traversee-du-xxe-siecle-francais>, consulté le 28 juillet 2018.

¹⁶³ Voir Emmanuel Souchier, « Formes et pouvoir de l'énonciation éditoriale », *Communication & langages*, 2007, n° 154, p. 23-38 ; Marie-Ève Thérienty, « Pour une poétique historique du support », *Romantisme*, 2009/1, n° 143, p. 109-145.

à la fois, creusent et s'emploient à combler ou à faire signifier, chacun à sa manière. Peu importe que les attentes en question puissent être minimales, privatives, politiquement désengagées ou indifférentes, car c'est justement là un des gains du prospectus, que de nous situer au point de nouage ou de déliaison entre l'avenir du sujet et l'avenir du commun, au point d'articulation, aussi, entre le temps du sujet et le régime d'historicité dominant de son époque.

S'agit-il là encore, ou là déjà, d'une politique ? Au sens énoncé plus haut (celui d'Hamel et Denis) certainement, quand bien même il semble que l'on ait plus spécifiquement affaire ici à ce qu'Étienne Balibar nomme *civilité*, mot qui ne renvoie pas à l'exercice plénier de la politique, mais à ses conditions de possibilité, à l'espace de jeu et de négociation entre les différentes identifications du sujet, en dehors de quoi l'exercice de la politique risque de verser dans des formes de violences extrêmes¹⁶⁴. À la différence de l'énonciation collective et normative du manifeste, genre politique par excellence, l'énonciation individuelle du prospectus tend en effet à ménager plus de place au réglage des conflits identitaires. Sa fonction performative ne « baptise » pas un groupe, une école ou un mouvement mais *seulement un livre, seulement possible*, sans même nécessairement le pourvoir d'un titre. « Être sollicitudinaire » selon le mot de Souriau, le livre à venir médiatise, complique ou suspend la question de l'adhésion à un programme ou de l'adhérence à une identité collective, choses dont on sait que le manifeste fait sa première affaire. En publiant l'intention opératoire d'un sujet, en permettant à celle-ci de se convertir en objet d'attente et de cristallisation symbolique auprès des lecteurs, le prospectus active un type de puissance d'agir qui conditionne l'action collective, mais ne s'y engage pas nécessairement. Il relève donc, à cet égard, d'un certain exercice de la *civilité*.

Précisons ceci et concluons en revenant à la question du temps. Dans *Les Temps modernes*, Jacques Rancière a soutenu que les « grands récits » de la modernité entretenaient et en même temps masquaient une « tension non résolue entre deux manières de raconter le temps : comme totalisation des moments dans un enchaînement tendu vers une fin immanente ou comme distribution et redistribution des formes de vie¹⁶⁵ ». Si la première de ces manières apparaît avec l'avènement des pensées causalistes et progressistes de l'histoire, qui prêtent au temps historique

¹⁶⁴ Voir Étienne Balibar, *La Crainte des masses. Politique et philosophie avant et après Marx*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 1997, p. 39-53. Cette notion a été mise à profit par Hélène Merlin-Kajman dans ses travaux sur la langue et sur l'enseignement, ainsi qu'au sein du mouvement Transitions. Voir notamment *La Langue est-elle Fasciste ? Langue, pouvoir, enseignement*, Paris, Seuil, « La couleur des idées », 2003, notamment p. 190, et *ead.*, « “La littérature n'est pas un ensemble de textes mais un type de partage” ». Entretien avec Hélène Merlin-Kajman », propos recueillis par Victor Toubert, *Trans. Revue de littérature générale et comparée*, n° 22, 2017 : « Hériter, partager la littérature » (dir. Ivan Salinas Escobar), § 27, <https://journals.openedition.org/trans/1689>, consulté le 20 octobre 2017. Je reviens sur cette notion ci-dessous, ch. III, 1, « Projet, identité narrative, civilité (Perec et Levé) ».

¹⁶⁵ Jacques Rancière, *Les Temps modernes*, *op. cit.*, p. 41.

la rationalité et la finalité qu'Aristote réservait à la seule fiction, la seconde se rencontre déjà dans le récit platonicien de la formation de la cité énoncé dans la *République*. Il en va là d'une « distribution bien ordonnée des temps et des espaces, des activités et des capacités¹⁶⁶ » fondée sur une « condition première » imputée aux sujets. Face à pareille « distribution hiérarchique des temporalités et des formes de vie », Rancière met en valeur une capacité d'effraction propre à un « pouvoir du moment, qui engendre un autre temps¹⁶⁷ » :

La ligne du temps se laisse diviser de l'intérieur. À la fragmentation des choses qui arrivent « les unes après les autres » s'oppose une autre fragmentation qui crée des différences et des ruptures au sein du continuum supposé homogène. Chaque moment de ce continuum est à la fois le point par où passe la reproduction de la hiérarchie des temps et le point d'un écart, d'une rupture. Pour le récit officiel, de telles ruptures sont homogènes au processus : les hommes de la répétition passive sont aussi les hommes de l'ébullition éphémère. Mais le moment n'est pas ce temps de l'éphémère qu'on oppose complaisamment aux enchaînements du long terme et à la science des causes. C'est aussi le pouvoir d'engendrer une autre temporalité en redistribuant les poids sur la balance des destinées promises aux humains en fonction du temps qu'ils habitent¹⁶⁸.

Ce pouvoir engage l'émancipation individuelle autant que l'émancipation collective, tant « celles-ci se nourrissent l'une l'autre et reposent sur un même pouvoir du moment qui crée un enchaînement temporel déviant¹⁶⁹ ». Rancière voit celui-ci à l'œuvre dans « les déviations infimes qui changent la journée de travail » d'un ouvrier, autant que dans l'érection des barricades lors de journées révolutionnaires ou dans les différents « mouvements des places » du XXI^e siècle. Il le voit aussi dans le nouveau régime littéraire de la fiction qui se fait jour selon lui au XIX^e siècle, déposant le modèle rationaliste et téléologique de la poétique aristotélicienne.

Nous sommes ici à la fois au plus loin et au plus près de la sociologie bourdieusienne, à laquelle il est utile de revenir. En soulignant cette inégale répartition du possible dans la découpe de l'espace social, Rancière avalise en effet le constat des *Méditations Pascalienues*, où le sociologue rappelle l'« évidence de la relation entre le temps et le pouvoir » et décrit la précarité temporelle des sous-prolétaires, ces « hommes sans avenir [...] dépossédés de l'illusion vitale d'avoir une fonction ou une mission, d'avoir à être ou à faire quelque chose¹⁷⁰ ». Reste que Bourdieu, dans la perspective critique qui est la sienne, insiste bien davantage que le philosophe sur l'inertie de ce partage des temps. Si l'expérience du temps, aux yeux du sociologue, est le fait et l'effet des pratiques sociales, celle-là est du même coup suspendue aux mêmes contraintes que celles-ci :

Ainsi, c'est dans et par la pratique, à travers l'anticipation pratique qu'elle implique, que les agents sociaux se temporalisent. Mais ils ne peuvent « faire » le temps que dans la mesure où ils sont dotés d'habitus ajustés au champ, c'est-à-dire du sens du jeu (ou du placement) comme

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 21.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 36.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 35-36.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 36.

¹⁷⁰ Pierre Bourdieu, *Méditations pascalienues*, *op. cit.*, p. 320.

capacité d'anticiper sur le mode pratique des à venir qui se donnent dans la structure même du jeu, ou, autrement dit, dans la mesure où ils ont été ainsi constitués qu'ils sont disposés à appréhender dans la structure présente des potentialités objectives qui s'imposent à eux comme des choses à faire. Le temps est bien, comme le voulait Kant, le produit d'un acte de construction, qui incombe cependant non à la conscience pensante mais aux dispositions et à la pratique¹⁷¹.

Tout se passe donc comme s'il n'était pas de subjectivation temporelle et de projection dans l'avenir qui ne participe de l'*illusio* routinière d'un champ et ne requière à ce titre des dispositions acquises. Comment dès lors penser l'émancipation, si les agents voient « leurs espérances et leurs aspirations [...] très inégalement réparties [...], en vertu de la loi qui veut que, par l'intermédiaire des dispositions de l'*habitus* (elles-mêmes ajustées, la plupart du temps, aux positions), les espérances tendent universellement à s'accorder à peu près aux chances objectives¹⁷² » ? Un tel principe de « causalité du probable » oppose selon lui un démenti aux théories de l'agent rationnel ou de l'anticipation rationnelle. Mais en dépit de cette inégale répartition du possible et de l'impossible, Bourdieu décrit lui aussi certaines occasions d'exception ou d'effraction, propres à inquiéter la perpétuation indéfinie de l'ordre opposant ceux qui « manquent de temps » – tant ils sont pris dans et requis par le jeu social – à ceux qui « manquent d'avenir » – car la pauvreté ou l'exclusion les voue à un « temps mort, temps pour rien, vidé de tout sens¹⁷³ ». Si je m'attarde ainsi sur le propos de Bourdieu, c'est que ces possibilités de jeu, cette marge de manœuvre qu'il envisage tiennent précisément au domaine du symbolique, et plus précisément encore au type de formes prospectives qui m'intéresse :

Capable de manipuler les attentes et les espérances, notamment par une évocation performative plus ou moins inspirée et exaltante de l'avenir – prophétie, pronostic ou prévision –, le pouvoir symbolique peut introduire un certain jeu dans la correspondance entre les espérances et les chances et ouvrir un espace de liberté par la position, plus ou moins volontariste, de possibles plus ou moins improbables, utopie, projet, programme ou plan, que la logique pure des probabilités conduirait à tenir pour pratiquement exclus¹⁷⁴.

Certes, cet « espace de liberté » réclame que les conditions de son effectivité soient déjà « inscrites dans les structures mêmes qu'il vise à conserver ou transformer », mais là encore toute liberté n'est pas exclue, car

[...] en portant des expériences diffuses à l'existence pleine de la « publication » comme officialisation, ce pouvoir d'expression, de manifestation, intervient en ce lieu incertain de l'existence sociale où la pratique se convertit en signes, en symboles, en discours, et il introduit une marge de liberté entre les chances objectives, ou les dispositions implicites qui leur sont tacitement ajustées, et les aspirations explicites, les représentations, les manifestations¹⁷⁵.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 308.

¹⁷² *Ibid.*, p. 312.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 320.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 336-337.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 337.

Pareille puissance de déplacement, d'introduction d'un écart entre chances et espérances que reconnaît Bourdieu aux formes prospectives est particulièrement suggestive (et vient s'ajouter à ce que nous avons déjà lu plus haut à propos de la littérature dans *Les Règles de l'art*). Car elle suppose, d'une certaine façon, qu'à côté de l'inégalité des conditions temporelles, préexiste également aux sujets la disponibilité de formes symboliques *temporalisantes* dont la circulation, l'investissement, l'appropriation, à certains *moments*, permettent d'inaugurer d'autres rapports au temps. Sans doute cette possibilité, pour ce qui est des prospectus, est-elle rendue moins *évidente* de ce que cette forme adopte le point de vue d'un sujet et d'un objet particuliers. Plus sujette à caution, peut-être aussi, de ce que le prospectus, comme le manifeste, participe d'un fonctionnement plus ou moins régulier de l'espace des lettres. Mais ce dernier trait est aussi bien ce qui rend ces formes opératoires, comme on a pu s'en rendre compte au précédent chapitre, en suivant le développement du *dessein* dans la France du second XVI^e siècle. Si le *Dessein* historiographique publié par Du Haillan en 1570 paraît bien mobiliser des dispositions héritées, un capital social et relationnel mis à profit d'une sollicitation de charge, on a vu que la *Promesse* de 1571, en introduisant la question de l'accès aux sources, opérait un pas de côté que La Popelinière allait plus tard reconduire et exacerber, sous la forme d'un défi lancé au pouvoir et à sa politique du secret. Tout différemment, le *Project du livre intitulé De la precellence du langage françois*, mis en lumière en 1579 par Henri Estienne, voit sa forme prospective justifiée par l'empressement à répondre à la commande royale contrariée par le désir d'honorer une promesse « faite à quelques amis touchant un voyage¹⁷⁶ ». Tout en étant pris dans la temporalité du mécénat, le *Project* fait ainsi droit à un autre temps et à d'autres formes de liens, lesquels, *excuse* à l'inachèvement de l'entreprise, font apparaître l'auteur en son particulier, introduisant un trouble dans l'éthos conventionnel du dévouement au public – chose dont Ronsard jouait également dans ses promesses relatives à la *Franciade*. Pour ce qui est de l'époque moderne évoquée à grands traits dans ces « passages », on a vu un Mallarmé faire du projet du Livre toujours suspendu et reconduit la marque d'une sécession à l'égard d'une période d'interrègne historique. Et tandis que le poète présentait ce projet comme un idéal en rupture avec l'économie moderne de la librairie, à laquelle il concédait tout de même le cours discontinu de ses publications, Bourdieu et Durand feront à l'inverse du Livre lui-même une concession à l'*illusio* du champ littéraire (où le livre idéal fonctionne comme un mythe et une valeur princeps), venant de la part d'un auteur pourtant au bord de procéder au « démontage impie de la fiction ».

¹⁷⁶ Rappelons la citation déjà donnée en note au second chapitre : « Et à fin de ne rien dissimuler, je confesse que ce qui m'a fait discourir plus succinctement [...] ç'a esté que je n'avois destiné que l'espace de quinze jours à ce traité, à fin de pouvoir m'aquitter de la promesse que j'en avois faite au Roy, & cependant ne pas faillir à une autre, faite à quelques amis touchant un voyage », Henri Estienne, « Au Roy », *Project du livre intitulé De la precellence du langage françois*, *op. cit.*, section non paginée.

En définitive, il est bien difficile de mesurer la part d'émancipation ou de reproduction, de liberté ou de déterminisme engagée par ces discours publics du livre à venir. Il n'est pas sûr, d'ailleurs, que ce soit exactement la bonne question à leur poser, et moins encore que ce jugement nous appartienne. Il suffira de faire droit à la précarité et aux incertitudes qui les traversent et les animent quels que soient leur éventuel tapage ; il suffira de sonder cette capacité qu'ils prêtent à leurs auteurs de *se donner du temps* mais aussi de *donner du temps*, au gré de leur circulation dans l'espace public. Car si cette forme du projet livresque est un possible facteur de liberté, touchant au « lieu incertain de l'existence sociale où la pratique se convertit en signes, en symboles, en discours », elle est surtout, à des titres et des degrés divers, un espace où l'énonciation de l'avenir volontaire détisse le mixte d'autonomie et de dépendance dont elle procède, et constitue celui-ci comme l'objet d'un certain travail, et d'un certain partage.

Chapitre III – XX^e siècle (-XXI^e siècle)

INTRODUCTION DU CHAPITRE

Le 8 décembre 1979, dans le cadre de son cours intitulé *La Préparation du roman*, Barthes affirmait ceci : « quand j'écris, je vais toujours béant à la chose future », ajoutant un peu plus loin que « gérer le passé devient extrêmement difficile et contradictoire à partir du moment où l'on n'aime l'écrire qu'en béant à l'œuvre future¹. » Ce propos, c'est peu dire, est bien éloigné de sa référence à Montaigne qui, au début de ses *Essais*, regrette cette façon qu'on « les hommes d'aller toujours béant apres les choses futures », peinant toutefois à joindre sa voix aux moralistes qui qualifient d'erreur une « chose à quoy nature mesme nous achemine, pour le service de la continuation de son ouvrage, nous imprimant, comme assez d'autres, cette imagination fausse, plus jalouse de nostre action que de nostre science² ». Loin d'être un problème, un défaut partagé par tous les hommes que l'écriture permet de nommer, de corriger ou de contenir, *béer aux choses futures* est donc entendu en bonne part sous la plume de l'essayiste du XX^e siècle. C'est même une espèce de trait, sinon tout à fait distinctif, du moins caractéristique d'un investissement très intense dans le « métier d'écrire³ ». En 1977, lors de la décade de Cerisy consacrée à son œuvre, Barthes affirmait déjà : « Je ne me pose jamais la question du livre fait, mais toujours la question du livre à faire. Je ne me sens jamais mon propre héritier, mais uniquement une sorte de

¹ Roland Barthes, *La Préparation du roman. Cours au Collège de France, 1978-1979 et 1979-1980*, éd. Nathalie Léger, Paris, Seuil, « Les cours et les séminaires au Collège de France de Roland Barthes », 2015 (désormais abrégé PR), p. 281.

² Montaigne poursuit : « Nous ne sommes jamais chez nous, nous sommes toujours au delà. La crainte, le désir, l'esperance nous eslancent vers l'advenir, et nous desrobent le sentiment et la consideration de ce qui est, pour amuser à ce qui sera, voire quand nous ne serons plus. » voir Michel de Montaigne, « Nos affections s'emporent au delà de nous », *Les Essais, op. cit.*, I, 3, p. 15.

³ J'emprunte cette expression au livre d'Éric Marty, *Roland Barthes. Le Métier d'écrire*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2006.

programmeur⁴ ». C'est sans doute avaliser un lieu commun sur le futurisme des Trente Glorieuses, sur la valeur éminemment positive, favorable, que constitue l'avenir dans le régime moderne d'historicité. Mais c'est aussi bien, en l'occurrence, se présenter sous un jour anachronique, à la fois par rapport à l'époque et par rapport à soi. Car, comme on aura l'occasion d'y revenir en détail⁵, le programmeur qui va béant à l'œuvre future est aussi celui qui, à la différence de son modèle proustien, peine à trouver la formule de la grande œuvre qu'il désire, et vit depuis la mort de sa mère dans ce qu'il nomme, dans une lettre à Philippe Sollers, un « marasme de projet ». Rien de *seulement* conjoncturel à cela, s'il est vrai, comme Barthes y insiste dans les dernières séances de son cours en février 1980, que la littérature entre elle-même dans un temps problématique, rendue inactuelle et « passéiste » par l'essor d'une société de consommation au mieux indifférente, au pire hostile à elle. Et Barthes, à la conclusion de la dernière séance, de placer l'œuvre qu'il désire sous le signe d'une « simplicité » dégagée des marqueurs ironiques de la modernité, et d'une « filiation » renouée avec « une certaine *aristocratie* de l'écriture⁶ ». Peu importe, au fond, de savoir si le professeur du Collège de France se transforme en cette fin des années 1970 en un « Saint Polycarpe » antimoderne⁷. Il suffit, pour l'instant, d'observer cette turbulence dans l'appréhension du temps, cette étrange confusion entre futurisme et passéisme qui se joue là, dont la résultante est cette espèce de blocage et d'empêchement du sujet dans le présent, dont témoignent les essais diaristiques de Barthes en ces mêmes années, ainsi que la forme *simulée* qu'il donne à sa « préparation du roman ».

De telles tensions affectant l'articulation du présent, du passé et du futur s'expriment ici de façon particulièrement exacerbée, et manipulent un thème passéiste qui sera davantage celui des décennies suivantes que des années 1970. Mais ces tensions ne laissent pas de parcourir la période que je vais considérer dans les pages qui viennent. Comme l'écrit Hartog en des mots simples, mais autorisés par ses recherches : « le XX^e siècle a finalement allié futurisme et présentisme. S'il a d'abord été plus futuriste que présentiste, il a fini plus présentiste que futuriste⁸. » En effet, si les manifestes avant-gardistes du début du siècle valorisent le présent comme déjà habité ou gagné par un futur en marche⁹, les années 1970 découvrent un présentisme

⁴ Roland Barthes, « Discussion », dans Frédéric Berthet, « Idées sur le roman », dans Antoine Compagnon (dir.), *Prétexte : Roland Barthes*, Paris, U. G. É., « 10/18 », 1978, p. 347-369, ici p. 366.

⁵ Voir ci-dessous, III, 3, « Conversions/délibérations ».

⁶ *Id.*, séances des 16 et 23 février 1980, *PR*, p. 503-556.

⁷ C'est la thèse polémique d'Antoine Compagnon dans *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, *op. cit.*

⁸ François Hartog, *Régimes d'historicité*, *op. cit.*, p. 149.

⁹ Voir Éric Michaud, « le présent du futurisme. Les vertiges de l'autodestruction », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, 2003/1, n° 21, p. 21-42.

qui ressemble davantage au nôtre. À preuve, selon Hartog, « le délitement de l'idée révolutionnaire, la crise économique de 1974, l'inexorable montée du chômage de masse, l'essoufflement de l'État providence, construit autour de la solidarité et sur l'idée que demain sera meilleur qu'aujourd'hui, et les réponses, plus ou moins désespérées ou cyniques, qui toutes, en tout cas, misèrent sur le présent, et lui seul¹⁰ ». Pour s'en donner l'idée, on peut, avec Ludivine Bantigny, lire *Les Choses* de Georges Perec, cette « histoire des années 1960 » qui décrit, en adoptant le point de vue d'un jeune couple parisien, la façon dont « le culte de l'efficacité, de la modernité, de la complexité, le goût de la spéculation prospective », adopté avec réserve, le cède progressivement, sous le coup de la guerre d'Algérie, au sentiment d'une « époque triste et violente », menacée par un « avenir sombre¹¹ ». On peut aussi lire le premier éditorial de la revue *Cause commune*, fondée en 1972 par Jean Duvignaud, Pascal Lainé, Paul Virilio et Georges Perec, texte où se dit le sentiment d'une rupture avec les deux décennies passées :

Une génération a passé depuis qu'en 1956, Edgar Morin fondait *Arguments*. Les problèmes sont aujourd'hui différents et différentes les exigences posées par notre expérience collective : la société française se désagrège, notre culture se dissout, les institutions se vident : nous n'avons même plus à nous dire nihilistes puisque nous vivons dans le nihilisme. Seules, en vérité, demeurent l'inquiétude de la création imaginaire et la revendication du savoir¹².

« L'inquiétude de la création imaginaire » : si les arts et l'écriture offrent à l'avenir désirable une espèce de refuge, cet avenir – au moins dans le cadre d'une revue d'avant-garde comme *Cause commune* – ne semble plus devoir aller sans une certaine précarité, sans une certaine irrésolution. Un tel constat, fût-il d'époque, ne saurait être trop vite généralisé, mais les prospectus que l'on va étudier dans les pages qui viennent paraissent confirmer cette montée de l'inquiétude dans le rapport des écrivains à leur avenir.

Pour conduire cette enquête, je serai amené à circuler dans un corpus assez large, mais à la différence du précédent chapitre sur l'Ancien Régime, je privilégierai plus particulièrement trois auteurs : Roland Barthes, Georges Perec et Jacques Roubaud, écrivains suffisamment proches et éloignés pour concilier la cohérence des analyses et l'ambition d'opérer une traversée (partielle, il s'entend) dans le champ littéraire et intellectuel des années 1960-1990. Barthes, Perec, Roubaud :

¹⁰ François Hartog, *Régimes d'historicité*, op. cit., p. 125.

¹¹ Georges Perec, *Les Choses*, Paris, Denoël, 1965, cité par Ludivine Bantigny dans *Historicité du XX^e siècle*, art. cit., p. 13.

¹² « Éditorial », *Cause commune*, n° 1, mai 1972, p. 1. Et, dans l'article de Jean Duvignaud, qui renouvelle ce constat nihiliste et proclame la fin des utopies, au profit d'une forme nouvelle de présentisme : « Reconnaissons que nous sommes entrés dans l'âge du présent – et que ce présent est illimité dans son propre mouvement ». Jean Duvignaud, « La subversion », dans *Cause Commune*, n° 1, num. cit., p. 9.

l'essayiste, le romancier, le poète ; le second admirateur¹³ et élève du premier à l'EPHE en 1964-1966, les deux derniers, amis et collègues à l'Oulipo, adeptes de l'écriture à contraintes, le troisième très hostile au premier, qui n'en serait peut-être pas douté, si ce troisième, partisan de *Change* dans la querelle des avant-gardes, n'avais violemment brocardé Julia Kristeva et *Tel Quel* à travers elle, revue chaudement défendue par le premier, qui a publié dans la revue et collection de Sollers la plupart de ses textes à partir de 1964, le premier et le troisième, tout de même, rapprochés, à la fin des années 1970, par leur imaginaire de la *vita nova*, et par un penchant partagé pour la mise au secret de leurs genèses en cours.

Après un bref prologue qui fait pendant à celui du second chapitre, la présente étude ira en trois étapes, assez différentes par leur volume et leur nature, mais dessinant tout de même un itinéraire suivi dans la question. Dans un premier temps, le plus long en volume, je m'attache successivement à chacun des trois auteurs précités, afin d'étudier la façon dont ceux-ci, au gré de leur parcours, mobilisent le discours de projet pour mettre en forme leur(s) œuvre(s) à venir (œuvre d'ensemble, et œuvres particulières). Forme variable d'un auteur à l'autre, bien sûr, mais surtout mouvante, évoluant au gré de chaque parcours, des situations d'énonciation, des supports investis. Ce faisant, il s'agira à la fois d'appréhender les différentes motivations, modalités et effets propres à la mise en partage de ces prospectus auctoriaux, mais aussi de faire effort pour articuler ces pratiques à des styles de genèse, à des théories et à des imaginaires du livre, à des états du champ intellectuel, enfin, quand cela sera utile, à l'histoire sociale et politique de l'époque.

Dans un second temps, il s'agira de changer à la fois de perspective et d'élargir le corpus, en considérant les situations, très nombreuses, où l'initiative portée par le discours de projet est précédée d'une demande, qui fait d'elle, cette initiative, une réponse plutôt qu'une proposition spontanée. Il en va d'une exigence plus largement diffuse dans l'ensemble de l'espace littéraire¹⁴ et d'autant mieux intégrée par les auteurs qu'elle fait partie de ce qui fonde leur auctorialité en singularité et en originalité. Mais ce sont bien les formes *explicites* de cette demande qui me retiendront, ainsi qu'elles s'observent surtout dans le cadre médiatique (journalistique et revuistique) des interviews, des entretiens et autres formes d'enquêtes auprès des écrivains. En

¹³ Barthes a lu le manuscrit des *Choses* et encouragé Perec dans l'écriture de son roman, mais a toujours refusé d'écrire sur son œuvre, malgré les demandes faites par celui-ci en ce sens. Voir la correspondance des deux auteurs, publiée dans Roland Barthes, *Album. Inédits, correspondance et varia*, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2015, p. 315-321, et l'étude de Mireille Ribière, « Georges Perec, Roland Barthes. L'élève et le maître », dans Éric Beaumatin et Mireille Ribière (dir.), *De Perec etc., derechef*, mélanges offerts à Bernard Magné, Paris, Joseph K., « Essais », 2005, p. 338-353.

¹⁴ Elle est aussi, on l'a vu en introduction, de plus en plus prégnante dans l'ensemble de l'espace social moderne. Voir « Introduction », « Un art et une société par "projets" ».

envisageant cette question (« alors, quels sont vos projets ? ») depuis l'apparition du genre de l'interview, à la fin du XIX^e siècle, jusqu'aux années 2000 (au gré d'un parcours très partiel et exploratoire), il s'agira d'interroger les transformations du discours auctorial sur l'avenir, ses variations d'un auteur à l'autre, d'un support à l'autre, de la grande presse aux revues littéraires. Il s'agira, aussi, de mesurer les différentes formes de « textualisation » ou de « littérisation » plus ou moins marquées, plus ou moins appelées par le contexte de publication. Celles-ci participent, à n'en pas douter, de ces « nouveaux prolongements de l'œuvre, sous forme de l'inclusion progressive de ses paratextes¹⁵ », repérés par Jérôme Meizoz à propos de l'activité littéraire récente. S'engage là une façon de s'adapter et de tirer parti de cette exposition médiatique croissante à laquelle sont soumis les écrivains, du régime de la commande dont ils souvent tributaires, de la diversification des modes de publications. Dans le même temps, ces prospectus médiatiques manifestent aussi, de façon accrue au cours du siècle, cette projection inquiète dans l'avenir que j'évoquais plus haut et que la littérisation dont ils sont parfois le siège, paradoxalement, réprime et trahit tout ensemble.

Enfin, le troisième temps de ce chapitre s'attachera à une forme comble du discours de projet, celle qui, solennellement, décide de toute une œuvre et de toute une vie, en s'inscrivant dans l'héritage du récit de conversion. Ce sera l'occasion de recentrer mon propos sur deux œuvres : d'abord (et plus longuement) celle de Barthes qui, à la fin des années 1970, a produit l'annonce dramatisée d'une *vita nova*, adossée à un « grand projet » de roman dont la délibération irrésolue traverse les textes et les cours de la période. Celle, ensuite, de Jacques Roubaud, dont la grande prose du '*grand incendie de Londres*' rencontre elle aussi une telle exigence de *vita nova*, monnayant le récit de tentatives échouées en sa direction dans une nouvelle forme, qui entretient un rapport nourri, mais beaucoup plus problématique à elle.

¹⁵ « Je m'explique en réfléchissant à l'impact du paradigme de l'art contemporain sur les pratiques littéraires actuelles. Depuis Marcel Duchamp, le site spécifique de l'œuvre se trouve déplacé, si bien que celle-ci tend à se prolonger vers ses marges. Dans la foulée, les activités jugées jusqu'alors périphériques à l'« œuvre » (entretiens, performances, interventions dans l'espace public, discours de remise de prix, etc.), voire perçues comme purement promotionnelles (publicité, dédicaces, présence médiatique, etc.) se voient de plus en plus explicitement intégrées au geste artistique ». Jérôme Meizoz, « Littérature et art contemporain : la dimension d'« activité » », art. cit., § 5.

PROLOGUE – LA MONTAGNE ET LA SOURIS (2)

Dans un long fragment de son autoportrait de 1975, Roland Barthes se montre attentif aux annonces répétées de livres à venir égrainées au long de son œuvre publiée. Son propos présente ceci de déconcertant qu'il paraît hésiter tout du long entre des conceptions a priori contradictoires. Après avoir placé ces projets sous le signe d'une manie personnelle et d'une figure rhétorique (la prolepse¹⁶) caractéristiques de son idiolecte d'auteur, l'essayiste en répertorie quelques exemples, dont il fait le commentaire suivant :

Ces annonces, visant la plupart du temps un livre sommatif, démesuré, parodique du grand monument de savoir, ne peuvent être que de simples actes de discours (ce sont bien des prolepses) ; elles appartiennent à la catégorie du dilatoire. Mais le dilatoire, dénégation du réel (du réalisable), n'en est pas moins vivant : ces projets vivent, ils ne sont jamais abandonnés ; suspendus, ils peuvent reprendre vie à tout instant ; ou tout au moins, telle la trace persistante d'une obsession, ils s'accomplissent, partiellement, indirectement, *comme gestes*, à travers des thèmes, des fragments, des articles : l'Histoire de l'écriture (postulée en 1953) engendre vingt ans plus tard l'idée d'un séminaire sur une histoire du discours français ; la Linguistique de la valeur oriente, de son lointain, ce livre-ci. *La Montagne accouche d'une souris* ? Il faut retourner positivement ce proverbe dédaigneux : la montagne n'est pas de trop pour faire une souris¹⁷.

On a vu, au chapitre précédent, la puissance de *discrédit* dont ce « proverbe dédaigneux » pouvait de fait être vecteur dans l'espace littéraire de l'Ancien Régime. Tandis qu'à la suite de Phèdre et d'Horace, La Fontaine concentrait sa charge sur la personne du *promissor*, raillait le caractère outré de ses annonces et lui déniait sa capacité à honorer sa parole, Barthes produit ici une nouvelle version de la fable, dégagée de la morale traditionnelle du serment et de la promesse – quand bien même sa seule évocation conduit à maintenir, au moins virtuellement, ce système de raisons dans le paysage éthique du texte. Diffuse dans tout le passage, l'ironie vise certes la personne de l'énonciateur, ses fantasmes sans lendemain, mais elle inquiète tout autant l'idée de *grand œuvre* elle-même, laquelle, au contraire de ce qui se passait chez les trois auteurs précédents, apparaît désormais susceptible de *parodie*. En dépit de ce regard clinique et auto-ironique porté sur ses projets allégués par le passé, Barthes n'en défend pas moins la place et le rôle : « simples actes de discours », ces annonces sont productives, effectives à leur manière. Car au tapage de leur première formulation, succède un devenir indirect qui, sans conduire exactement à l'objet projeté, atteste le travail de l'œuvre, met au jour ce qu'il y a en elle de vivant et de possible. Nous sommes proches, ici, d'un Blaise Cendrars commentant la mise en avant, au seuil de ses ouvrages, de

¹⁶ Pour une discussion de cet emploi, voir le ch. I, 3 : « Le prospectus narratif : aux marges de la prolepse ».

¹⁷ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op. cit.* (ici abrégé RB), repris dans *Œuvres complètes*, *op. cit.* (ici abrégé OC), t. IV, p. 745.

trente-trois livres à venir, figurant à ses yeux le « grouillement intérieur¹⁸ » animant son écriture. Pas plus que Barthes, Cendrars ne prétend honorer toutes ces annonces dont plusieurs, dit-il, relèvent de « larves » et d'« avortons » qu'il « n'écrir[a] probablement jamais¹⁹ ». De l'écrivain suisse, l'essayiste parisien se distingue toutefois à raison du soupçon qu'il jette sur sa propre pratique, et de son effort conjoint pour interpréter celle-ci dans le langage théorique de la modernité. Là où Cendrars, sans s'y risquer plus avant, suggérait les profits à tirer du « beau joujou de la psychanalyse » dans l'étude des projets inaboutis de Balzac, le vocabulaire de la science freudienne est parfaitement intégré, incorporé dans le discours de Barthes. En outre, par leur air de spectres hésitant entre irréel et potentiel, par la logique du suspens, du délai et de la « trace » à laquelle ils obéissent, les projets barthésiens portent l'empreinte de la philosophie de Derrida, dont l'auteur est proche depuis la fin des années 1960. S'ils tiennent de la prolepse et peuvent être mis au compte de ce que l'autoportraitiste nomme ailleurs son écriture « classique », s'y projette donc aussi la très moderne *différance*, comme encore, plus loin, la figure du livre à venir théorisée par Blanchot dans son commentaire de Mallarmé. Ceci au point que Barthes, après avoir encore associé sa pratique prospective au « Prospectus » de Fourier, à une tactique consistant à « remet[tre] à plus tard ce qui l'ennuie [afin d']écrire *tout de suite* ce qu'il lui plaît d'écrire », ainsi qu'à une « compulsion de programme » dont il retrouve l'emprise dans les pratiques bureaucratiques de son temps, conclut son fragment en ces mots :

Renversons maintenant tout ceci : ces manœuvres dilatoires, ces redans du projet, c'est peut-être l'écriture elle-même. D'abord, l'œuvre n'est jamais que le méta-livre (le commentaire prévisionnel) d'une œuvre à venir, qui, *ne se faisant pas*, devient cette œuvre-ci : Proust, Fourier n'ont écrit que des « Prospectus ». Ensuite, l'œuvre n'est jamais monumentale : c'est une *proposition* que chacun viendra saturer comme il voudra, comme il pourra : je vous passe une matière sémantique à courir, comme le furet. Enfin, l'œuvre est une *répétition* (de théâtre), et cette répétition, comme dans un film de Rivette, est verbeuse, infinie, entrecoupée de commentaires, d'excursus, tressée d'autre chose. En un mot, l'œuvre est un échelonnement, son être est le *degré* : un escalier qui ne s'arrête pas.

J'aurai plus tard à mettre en perspective ce texte dans l'œuvre de Barthes²⁰. Insistons simplement, pour l'heure, sur cette forme de *renversement* ici à l'œuvre et sur le type de crédit qu'elle appelle de la part des lecteurs. Une telle clause ne relève pas seulement d'un tour rhétorique (et théorique) mobilisé par l'auteur dans la démarche de justification et d'autocritique mêlées qui est ici la sienne. S'y trahit plus profondément une instabilité, une versatilité de la valeur accordée à l'idée, au fantasme et au discours de l'œuvre à venir, oscillant entre la mise à

¹⁸ Blaise Cendrars, « Le roman que je n'écrirai jamais », art. cit., p. 304.

¹⁹ *Ibid.*, p. 303, cité à l'ouverture de l'introduction générale de cette thèse.

²⁰ Voir ci-dessous, ch. III, 1, « «Ces idées sont de différentes époques» : les futurs réfléchis de Roland Barthes ».

distance d'un imaginaire aliéné d'écrivain et une « utopie interne²¹ » du sujet, entre une figure du discours et une manifestation du Texte, entre un fait de mégalomanie et une simple suggestion adressée aux lecteurs. Pareille versatilité, qui s'énonce ici de façon réflexive, en première personne, et s'exerce entre les bornes rapprochées d'un seul fragment, témoigne des mutations du crédit dont j'ai fait état dans mes « passages ». Aux médiations individuées présidant au partage cérémoniel du livre ou de sa promesse, se substitue ici un partage plus immédiat, anonyme et partant incertain, confrontant un auteur fortement singularisé et scénographié à la collectivité anonyme d'un lectorat. Dans ces conditions, le crédit requis par le prospectus demeure un enjeu central pour le métadiscours auctorial, qui s'emploie bel et bien à *répondre* des annonces égrainées au cours de l'œuvre, à rendre compte de leur avenir passé ou possible. Mais le site de la croyance paraît s'être déplacé. Soustraites aux impératifs du serment, les annonces barthésiennes – telles que l'autoportraitiste, en tout cas, leur donne ici sens et valeur – demandent moins qu'on crédite leur *objet* que le *mouvement* qu'elles impriment à l'œuvre, l'« échelonnement » infini qu'elles figurent. Pour reprendre une expression de Claude Leroy dans son commentaire des projets cendrarsiens, on peut bien parler, ici, d'une manière de « pacte d'infiniment » proposé par l'essayiste à son lecteur qui pourrait bien être, déjà, celui d'un Mallarmé. À défaut de subsister sous l'aspect réciproque et cérémoniel qui le caractérisait sous l'Ancien Régime, le don se maintient à l'horizon du partage littéraire, mais tout se passe comme si ses formes devaient être délibérées, instaurées à nouveaux frais, dans, par et pour le texte en présence. Ceci quand bien même Barthes, avec cette invite aux lecteurs à s'approprier et faire « courir » les propositions de l'œuvre en marche – sans se tenir *obligé* de les mener lui-même à terme –, s'inscrit dans un intertexte dense, qui remonte au moins à Montaigne, tout en consonnant aussi avec le vocabulaire contemporain de l'art conceptuel. Dans *Les Promesses de l'œuvre*, Jean-Michel Rey a bien décrit cet étrange régime de confiance promu ou demandé par la communication littéraire moderne :

Dans la mesure où elle n'est pas destinée, l'œuvre est susceptible de former – et donc de transformer – ceux qui s'en emparent, ceux qui en font usage. *Elle ne promet rien : rien d'autre qu'elle-même à venir, rien qu'elle-même à naître toujours*. Elle rend ainsi plus singulière la promesse. Elle est à même de susciter une « confiance » qui ne semble pas avoir d'équivalent ailleurs. Elle ne connaît pas de dernier mot. Elle est portée, parfois, par *un très étrange accroissement de puissance* : ce qui est sans doute l'autre face de sa précarité²².

Le fragment « Plus tard » et son autobiographie prospective en témoignent, il n'est pas sûr que l'œuvre ne « promet[te] rien, rien d'autre qu'elle-même à naître toujours », et sans doute Rey tend-il à essentialiser ou hypostasier une modernité littéraire réduite à son expression la plus

²¹ Roland Barthes, *RB, OC, IV*, p. 745.

²² Jean-Michel Rey, *Les Promesses de l'œuvre, op. cit.*, p. 229-230.

radicale et ramassée (autour d'Artaud, Nietzsche et Blanchot notamment). Reste que le critique met ici des mots justes sur la façon dont cette modernité se parle, se représente à elle-même et s'avance au-devant de ses lecteurs, impliquant les annonces transitives d'œuvres singulières dans un mouvement plus général et comme indéterminé, où l'« accroissement de puissance » le dispute à la « précarité ».

1 – PROPOSITIONS

Dans les pages qui viennent, le fragment barthésien que je viens d'évoquer ne sera pas traité comme un interprétant des prospectus du second XX^e siècle, car il compte précisément parmi ce qu'il s'agit d'interpréter : une pièce du discours auctorial, un geste en situation intervenant dans la présentation prospective de soi et de l'œuvre en marche. Ce texte de *Roland Barthes par Roland Barthes*, pour autant, exprime de façon condensée et oxymorique plusieurs tensions qui animent le discours de projet des écrivains et essayistes modernes. Ces tensions, je voudrais à présent tâcher de les déplier et de les arpenter. De son partage confidentiel à sa divulgation publique, de l'œuvre à ses marges péri- et épitextuelles ou, pour le dire dans les mots de Dominique Maingueneau, de l'*espace canonique* à l'*espace associé*, le discours du livre à venir fait en effet l'objet de manifestations contrastées, souvent impures, hésitant, voire scellant des noces aberrantes (dirait Deleuze) entre *absolu littéraire* et *universel reportage*.

Particulièrement propices pour l'exploration de ces questions, les textes de Georges Perec, Jacques Roubaud et Roland Barthes seront aussi abordés dans l'idée qu'il est possible d'esquisser une certaine histoire virtuelle de ces œuvres, histoire qui serait moins celle des textes que de leurs anticipations (textuelles) et de la façon dont celles-ci, bien souvent, contribuent à tresser les temps et les régimes de durées. L'œuvre en marche, ici, se négocie à la faveur d'une articulation entre le livre particulier, « référentiel » si l'on peut dire malgré son évanescence, l'imaginaire d'une œuvre d'ensemble, et une certaine idée du livre : figure régulatrice dont la fin ou le dépassement se diagnostique et se prophétise diversement en ces temps de la modernité.

Sans prétendre rendre compte de toute la généralité de telles questions, je procéderai par touches assez myopes, le plus possible au ras des textes et des publications, arpentant les différentes régions de l'espace littéraire ici en jeu. À ce titre, si le romancier, le poète et l'essayiste au programme se rejoignent dans une mise en défaut, une impossibilité ou une ironisation des figures du livre idéal et du grand œuvre, on verra que les chemins empruntés sont irréductibles. Alors que Perec, après avoir un temps cherché à les fédérer dans un vaste projet autobiographique, étoile ses livres à venir sous forme de listes où se figure un désir d'épuiser l'ensemble des possibles littéraires, Roubaud, quant à lui, annonce en 1979 un grand projet totalisant qui l'occupe depuis longtemps, projet dont l'ambition démesurée signe un échec dont le prospectus porte déjà la trace, et dont *'le grand incendie de Londres'* racontera plus tard l'histoire. Entre sa participation aux entreprises collectives du structuralisme et du poststructuralisme, et l'affirmation croissante, très tôt déclarée, d'un imaginaire d'écrivain, Barthes, pour sa part, est successivement et simultanément engagé dans différents régimes d'anticipation qui, plus d'une fois, parlent ensemble. Ce feuilletage, ce chevauchement des durées ne sont pas l'exception mais la règle. Chez Perec, chez Roubaud, chez Barthes et quelques autres que l'on rencontrera dans ces pages, il en va à chaque fois d'une façon singulière de lier les différents temps et les différents espaces du sujet : entre le premier et le second métier, entre la science et la littérature, entre le régime de l'initiative et celui de la commande ou des travaux collectifs, entre les futurs passés de l'œuvre et ses futurs présents, enfin entre les projets d'écriture et les autres, ce qu'ils en disent ou en font.

Écrire sur/ses programmes (1) : Georges Perec

S'il est vrai, comme l'affirme la génétique textuelle, que la création littéraire engage foncièrement les deux grandes méthodes que sont « l'écriture à processus » d'un côté et « l'écriture à programme » de l'autre, alors il semble peu contestable que Perec doive être compté parmi les tenants de cette seconde voie²³. De la multiplication, de l'échelonnement et de la

²³ Danielle Constantin l'affirme dans « Perec et Proust : le travail de la mémoire », dans Claude Filteau et Michel Beniamino (dir.), *Mémoire et culture*, Limoges, Pulim, « Francophonie », 2006, p. 133-143. Comme elle le précise, ce couple conceptuel est proposé par Almuth Grésillon dans *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, PUF, 1994, p. 102, à la suite de Louis Hay dans « La troisième dimension de la littérature », *Texte*, n^{os} 5-6, 1986-1987, p. 313-328. Dans le vocabulaire de Pierre-Marc de Biasi, auquel je

reconfiguration de ses projets d'écriture, Perec fait en effet le cœur de sa méthode de travail, affirmant par exemple lors d'un entretien avec Patrice Fardeau en 1979 :

[...] je travaille sur programme, c'est-à-dire que j'ai toujours une quinzaine de livres en train, des projets qui sont quelques fois complètement formés, parfois en train de se faire. Les livres se travaillent sur des périodes extrêmement longues²⁴.

Se fait ainsi jour autour de l'œuvre en marche une sorte de nuage virtuel, formé de tous les livres en cours ou à venir, des projets sûrs, possibles ou abandonnés, précis ou vagues (foisonnement dont on a déjà trouvé l'expression chez Cendrars et Barthes). Loin d'être tout à fait évanescence, cette virtualité se manifeste dans l'atelier de l'écrivain sous les espèces bien matérielles d'avant-textes. Listes d'œuvres à faire, plans, programmes, résumés prospectifs : Philippe Lejeune a bien décrit cette profusion du discours scénarique dans les papiers laissés par Perec à sa mort en 1982. Esquissant, pour le domaine de l'autobiographie qui l'intéresse, une typologie de ces projets menés à bien, laissés ou restés en plan, Lejeune remarque que « la seule situation qu'on n'observe pas est la greffe ou la fusion de projets : le mouvement est plutôt de prolifération et de dissémination²⁵ » – constat dont on verra qu'il peut être élargi à l'ensemble de l'œuvre. Surtout, Perec n'a pas seulement écrit *sur programme*, il a aussi écrit *ses programmes* et *sur ses programmes*, il a éprouvé autrement dit le besoin d'en faire l'annonce, et ce besoin était lui-même conscient et réfléchi : « Le projet – *L'Arbre*, *Lieux*, *W* – doit être annoncé », lit-on dans un avant-texte non daté de *L'Âge* à côté des notations « métalivre », « rôle du projet²⁶ ». Une telle annonce fera l'objet de la lettre du 7 juillet 1969 à Maurice Nadeau, grand texte programmatique qui inaugure une série poursuivie tout au long de l'œuvre. Un peu plus loin dans l'entretien cité plus haut, à propos d'*Espèces d'espaces* où apparaissent de même trois de ses projets en cours (*Chambres où j'ai dormi*, *Lieux*, *La Vie mode d'emploi*), Perec rend compte de cette pratique récurrente :

Tous les cinq ou six ans, je fais un texte comme ça, qui est une sorte de résumé de tout ce que j'ai en train, même si ce sont des choses très lointaines. Ça a commencé par une lettre à mon

me suis référé depuis le premier chapitre, on distinguera plutôt la « structuration rédactionnelle » d'un côté, et la « programmation scénarique » de l'autre, voir *La Génétique des textes*, Paris, Nathan Université, « 128 », 2000, p. 32-33.

²⁴ Georges Perec, « En dialogue avec l'époque », entretien avec Patrice Fardeau, *France Nouvelle*, n° 1744, 16-22 avril 1979, repris dans *Entretiens et conférences*, Nantes, Joseph K, 2003, 2 tomes (désormais *E&C*), t. II, p. 57.

²⁵ Lejeune distingue entre « – projets entamés, non modifiés, et réalisés : *Je me souviens* ; / – projets entamés, modifiés, et réalisés : *W ou le souvenir d'enfance* ; / – projets entamés, et laissés en suspens : *L'Arbre*, *Lieux où j'ai dormi* ; / – projets entamés, non modifiés, et abandonnés : *Lieux* ; / – projets entamés, modifiés, et abandonnés : *Les lieux de la trentaine (L'Âge)* ; / – non-projets réalisés : *La Boutique obscure* (une pratique commencée sans idée de livre, récupérée en cours de route...). » Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, Paris, POL, 1991, p. 18-19.

²⁶ Pour ces citations et sur cet avant-texte de *L'Âge*, projet né en 1966 et abandonné deux ans plus tard, voir Philippe Lejeune, *ibid.*, p. 23-26.

éditeur, qui était alors Maurice Nadeau ; je lui expliquais tout ce que j'étais en train de faire. J'ai refait un peu la même chose dans *Espèces d'espaces*²⁷.

Si ces textes sont le plus souvent lus comme des sources d'informations permettant de documenter la genèse des œuvres concernées, certains critiques ont été sensibles à l'insistance de ce discours prospectif, dont les manifestations sont en réalité beaucoup plus nombreuses que ne le suggère Perec – surtout si on les étend, comme ici, aux discours qui ne résument pas tout ce qui est en train, mais se concentrent sur un projet particulier. C'est le cas de Philippe Lejeune affirmant, dans la monographie qu'il lui consacre, que Perec « fait du “projet” ou du “programme” une sorte de micro-genre littéraire », et rappelant la présence « au centre de *La Vie mode d'emploi* [d']un projet inabouti²⁸ ». C'est encore le cas d'Éric Beaumatin qui, dans les actes du premier colloque de Cerisy dédié à l'écrivain en juillet 1984, propose d'étudier le « genre » et le corpus perecquiens de *l'autobibliographie*. À partir d'une définition très large de ce terme (« traitement écrit d'un ensemble de publications »), tendanciellement étendu à l'ensemble de l'épitéxte auctorial, Beaumatin en distingue les versants rétrospectifs et prospectifs et esquisse un premier inventaire²⁹. Accommodant à son propos la célèbre notion forgée par Lejeune³⁰, le critique voit ici à l'œuvre un « pacte autobiographique », par lequel Perec en vient à « isoler et expliciter les moments d'un mouvement d'ensemble, dire où en est l'œuvre en cours et la construire en le disant³¹. »

Il est opportun de souligner ce qu'une telle insistance des programmes et projets dans la fabrique aussi bien que dans la trame de l'œuvre perecquienne doit à une conception *technique* de l'écriture, au plus loin de l'imaginaire romantique du créateur inspiré ou du spontanéisme défendu par un Aragon dans *Je n'ai jamais appris à écrire*³². Initié à l'histoire et au système de la discipline ancienne par Roland Barthes à l'EPHE, Perec s'inscrit en effet dans un mouvement de retour et de renouvellement d'une idéologie rhétorique dans le champ littéraire du second XX^e siècle. Au-delà de la rhétorique proprement dite, dont il joue de façon potache dans le péritexte de *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?*³³ et qui accompagne toute son œuvre comme une basse continue, cet imaginaire technique s'épanouit dans le cadre de l'écriture à contraintes que cultive l'écrivain aux côtés de l'Oulipo (où il a été coopté en 1967). Celle-ci, comme y insiste Christelle

²⁷ Georges Perec, « En dialogue avec l'époque », entr. cit., *E&C*, t. II, p. 65

²⁸ Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'oblique*, op. cit., p. 16.

²⁹ Voir Éric Beaumatin, « L'autobibliographie ; notes préliminaires à l'étude d'un corpus et d'un genre », *Cahiers Georges Perec* n° 1, Paris, POL, 1985, p. 281-287.

³⁰ *Id.*, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1975.

³¹ Éric Beaumatin, « L'autobibliographie », art. cit., p. 286.

³² Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les incipit*, Genève, Skira, « Les Sentiers de la création », 1969.

³³ Georges Perec, *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?*, Paris, Denoël, « Lettres nouvelles », 1966, repris dans Georges Perec, *Œuvres*, éd. Christelle Reggiani, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2 tomes, 2017 (désormais abrégé *Œ*), t. I, p. 113-166.

Reggiani, repose sur une « prise de conscience de l'œuvre comme forme » ou « structure³⁴ » qui ramène à la *Poétique* d'Aristote, et, plus près de Perec, à cette affirmation de Valéry suivant laquelle « [l]es belles œuvres sont filles de leur forme, *qui naît avant elle*³⁵ ». Dans le même ordre d'idées, je serai amené à discuter des rapports de Perec avec le courant de l'art conceptuel, connu pour avoir cherché à déplacer le siège de l'œuvre de l'objet produit à sa proposition et à l'énoncé de ses protocoles de production.

Sans en être, bien sûr, une condition nécessaire, un tel imaginaire technique de la création favorise et informe la production de discours scénarique. Le *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*³⁶ en témoigne de façon exemplaire, lequel détaille, à la manière d'un dossier d'architecture, l'ensemble des règles et protocoles rédactionnels à suivre dans la rédaction du grand « romans » de 1978. Or, de même qu'à l'échelle d'un exercice oulipien ou d'un ouvrage comme *La Vie mode d'emploi*, la mise en œuvre des contraintes ne va pas sans l'intervention d'un *clinamen* qui en perturbe l'exercice, et le rend par là irréductible à une pure « mécanographie³⁷ », de même et à plus forte raison le programmatisme perecquien, resitué dans ce temps feuilleté des multiples ouvrages simultanément sur le métier, compose-t-il entre mise en ordre et dispersion, anticipation et dérive, conduisant à ces abandons, pauses et autres modifications de trajectoire évoquées par Lejeune à propos de l'écriture de soi : car « [l]e propre des plans, et des programmes, écrit Perec, c'est de ne jamais les respecter³⁸ ». Si l'implication du sujet dans l'écriture contrainte est bien connue de la critique, on verra ainsi qu'elle est plus manifeste encore dans le discours auctorial qui prend ces contraintes pour objet, et plus largement dans l'ensemble des prospectus présidant à cette naissance et annonce anticipées de la forme des œuvres.

Du corpus autobiographique en partie inédit qu'il considère, Beaumatin affirme le « caractère interne à l'œuvre », à condition d'en écarter « certaines motivations extratextuelles (obtention d'une subvention...) »³⁹. Tant est vrai, selon lui, que « l'autobiographie vise à l'inscription *de* l'œuvre par son inscription *dans* l'œuvre et inversement⁴⁰ ». Pareille insistance sur la littérarité de ces textes en dit peut-être moins long sur ces derniers que sur le devenir *classique* de

³⁴ Christelle Reggiani, *Rhétoriques de la contrainte. Georges Perec-l'Oulipo*, Saint-Pierre-du-Mont, Éditions interuniversitaires, « Dix-neuf-vingt », 1999, p. 8.

³⁵ Paul Valéry, « Choses tuées », *Tel quel*, Paris, Gallimard, 1941, repris dans *Œuvres, op. cit.*, t. II, p. 477.

³⁶ Georges Perec, *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, éd. Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs, Paris/Cadeilhan, CNRS éditions/Zulma, « Collection Manuscrits », 1993.

³⁷ Christelle Reggiani, *Rhétoriques de la contrainte, op. cit.*, p. 9.

³⁸ Georges Perec, « Entretien Georges Perec / Bernard Pous », propos recueillis le 20 mars 1981 à Paris, trans. Mireille Ribière et Dominique Bertelli, *E&C*, t. II, p. 185.

³⁹ *Ibid.*, p. 284.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 285.

leur auteur⁴¹, et la propension critique à gagner rétroactivement au domaine *canonique* de l'œuvre l'ensemble des brouillons, lettres, et déclarations publiques de l'écrivain. Il demeure que les projets et programmes perecquiens – qu'ils ressortissent du domaine confidentiel de la correspondance, du domaine intime⁴² des brouillons, ou de celui, public, de tel livre publié ou de tel entretien ou interview – partagent certaines caractéristiques formelles qui incitent à les placer le long d'un même continuum : modalité optative et autoprescriptions, recours à la liste, surtout, dont on sait le goût de l'auteur pour le mouvement de totalisation contrariée qui la caractérise. Plutôt, cependant, que de préjuger en bloc du statut littéraire ou « opéral » de ces textes, il s'agira d'en apprécier les manifestations *conditionnelles*, d'en échelonner les lieux, les formes et les degrés de publicité, ce qui supposera, au reste, de faire grand cas des éventuelles « motivations extratextuelles » négligées par Beaumatin.

Cette approche des prospectus perecquiens⁴³ ira en trois temps. Siègne d'une affirmation et d'une présentation de soi comme écrivain, animé par une demande de crédit diversement adressée, d'une part, le discours du livre à venir joue d'autre part un rôle actif dans les mises en forme anticipées de l'œuvre en marche. Comme on le verra, ces mises en forme évoluent, non seulement dans leur propos mais encore dans la façon dont elles organisent l'ensemble de l'œuvre passée et à venir, Perec rompant, au fur et à mesure de son parcours, avec le modèle du Livre idéal pour affirmer de plus en plus la dimension plurielle et sérielle de son œuvre (dont les citations ci-dessus ont déjà donné l'idée). Sans perdre de vue cette question, je me concentrerai enfin sur les formes essayistiques du discours de projet, telles qu'on les observe emblématiquement dans *Espèces d'espaces*, dans le souhait de faire droit à leurs implications esthétiques, éthiques et politiques. Tout en tâchant de situer le programmatisme perecquien à l'égard du paradigme de l'art contemporain auquel il est souvent associé, il s'agira de se demander comment ces projets et leur partage s'inscrivent dans le présentisme rampant des années 1970, et quelle perspective ils offrent sur l'écriture de soi et l'entreprise mémorielle dont ils exposent par avance les plans, sous le regard du public.

⁴¹ Cette accession de Perec à l'état de classique a été récemment consacrée par l'entrée de l'auteur à la collection de la Pléiade, ce sur quoi insiste Christelle Reggiani dans l'introduction qu'elle a donnée à cette édition. Voir Christelle Reggiani, « Introduction. Un peintre de la vie moderne », dans Georges Perec, *Œ*, t. I, p. IX-XXVII.

⁴² Je reprends ici la répartition genettienne déjà exposée au chapitre I entre épitexte confidentiel (correspondance) et épitexte intime (journal, avant-textes). Voir Gérard Genette, *Senils*, *op. cit.*, p. 341-342.

⁴³ Ces analyses ont été esquissées dans Adrien Chassain, « Perec et la rhétorique du projet », Christelle Reggiani (dir.), *Relire Perec. Actes du colloque de Cerisy*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « La Licorne », 2016, p. 27-40.

Assurément, la circulation confidentielle du discours de projet n'a rien que de banal : on touche là à un lieu commun de la correspondance des écrivains dont les lettres de Balzac à Madame Hanska, ou celles de Flaubert à Louise Colet peuvent fournir le paradigme tant les projets livresques, comme l'indique Cendrars, y « pullulent⁴⁴ ». Bien que nous soyons là éloignés de l'expression prototypiquement publique du prospectus, il faut tout de même s'attarder un moment sur ces franges plus clandestines du corpus, qui relèvent elles aussi d'un geste d'adresse et de partage dont on doit prendre la mesure. C'est l'occasion, d'une part, de mettre au jour la continuité formelle qui lie ces franges aux prospectus publics, car commencent dès ici l'invention et la présentation de soi comme écrivain, ainsi que l'investissement *par l'écriture* du projet d'écrire. D'autre part, c'est le moyen de faire droit au transfert dans le domaine confidentiel d'un discours de proposition et de demande qui, sous l'Ancien Régime, était encadré ou institué par la relation mécénique et l'ensemble des rituels dédicatoires, et faisait à ce titre l'objet de démarches publiques, en sus ou à la place des échanges confidentiels. Nos « passages » l'ont indiqué : les appels à souscription avaient certes dès le début du XVIII^e siècle pris le relais des *dessins* ou *projets* des XVI^e et XVII^e siècles, et le type de sollicitation publique qui les caractérise continue de trouver des exemples aujourd'hui. Reste qu'il en va là de phénomènes relativement marginaux, dédiés au financement de livres d'art ou d'ouvrages coûteux, ou relevant au contraire de démarches d'autoédition, proches de ce que Jacques Dubois a nommé la « littérature sauvage ». Pour l'essentiel, le discours prospectif de *demande* – sollicitation documentaire, financière, candidatures aux bourses, résidences etc. – passe ainsi par la voie confidentielle de la correspondance et de la « littérature grise » des administrations. Après avoir rapidement envisagé les projets émaillant la correspondance du jeune Perec avec son ami Jacques Lederer, je m'attacherai à deux grands textes programmatiques adressés par l'écrivain à ceux qui auront été ses principaux éditeurs : Maurice Nadeau et Paul Otchakovsky-Laurens.

« On a jamais vu ça » [sic] : le projet, une forme pour commencer

En 1952, lorsque Lederer fait la rencontre de Perec au collègue Geoffroy Saint-Hilaire d'Étampes, celui-là raconte que celui-ci, alors en classe de seconde, se serait d'emblée présenté à lui comme un véritable *écrivain*. Sept ans plus tard, six ans avant la publication des *Choses*, c'est également comme tel que s'introduit Perec à une réunion d'*Arguments* où l'a invité son professeur

⁴⁴ Blaise Cendrars, « Le roman que je n'écrirai jamais », *Trop c'est trop*, *op. cit.*, p. 303.

Jean Duvignaud : « je suis défini, en janvier 1959, par ma situation militaire, que je le veuille ou non ; par le fait que je suis en train d'écrire un livre ; par le fait aussi que, à l'heure actuelle, j'aime une femme⁴⁵ [...] ». À en croire Jacques Lederer dans son témoignage sur la période des années 1950, cette façon de se dire écrivain s'était tôt traduite en identité *perçue*, au point que « Perec était devenu un écrivain reconnu bien avant d'avoir été publié⁴⁶ ». À côté des essais littéraires proprement dits, le discours de projet constitue un lieu d'exercice privilégié pour l'imagination et la mise en scène anticipée d'une identité d'auteur, lorsque n'est pas encore franchi le seuil décisif de la publication qui conditionne, selon Nathalie Heinich, la jonction des « trois moments de l'identité : l'autoperception (se percevoir comme écrivain), la représentation (s'exposer comme tel) et la désignation (être reconnu tel par autrui)⁴⁷ ».

« Écrire qu'on voudrait écrire, c'est déjà écrire » : cette phrase de Marcel Bénabou tirée de *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres* pourrait servir d'épigraphe à de nombreuses lettres adressées par Perec à Lederer à la fin des années 1950. Souvent avec humour, celles-ci donnent voix à une projection anticipée de l'épistolier dans le costume de l'écrivain, indissociable d'une projection anticipée de l'œuvre. Au bas de son article déjà cité, Lederer publie ainsi la fin d'une longue lettre de 1957 où Perec, au motif qu'il a « encore une demi-heure à tuer », improvise en quelques lignes l'argument d'une pièce de théâtre avant de conclure par ces mots :

Titre : *Les Amis Parfaits*.
Pourquoi pas.
J'en ai marre je m'arrête⁴⁸.

Difficile à dire si l'interruption est simplement phatique ou si elle concerne aussi le projet lui-même⁴⁹, reste que les projets perecquiens de l'époque auront souvent cette brève existence qui conduit d'un *pourquoi pas* à un *j'en ai marre*, d'un « je désirai hier écrire [...] » à un « pi ça m'a semblé kon⁵⁰ ». À ces projets fugaces, qui manifestent une profusion imaginative en même temps qu'ils accusent une forme de dispersion, de dépense versatile et velléitaire, s'opposent les projets

⁴⁵ Georges Perec, « 1959 : une réunion d'*Arguments* », propos tenus lors d'une réunion du groupe *Arguments*, le 10 janvier 1959 à Paris, transcription de Brigitte Remer et Éric Beaumatin, *E&C*, t. I, p. 288.

⁴⁶ Jacques Lederer, « Premières lectures, premiers romans », *Cahiers Georges Perec*, n° 4, 1990 : « Mélanges », p. 47-51, ici p. 47.

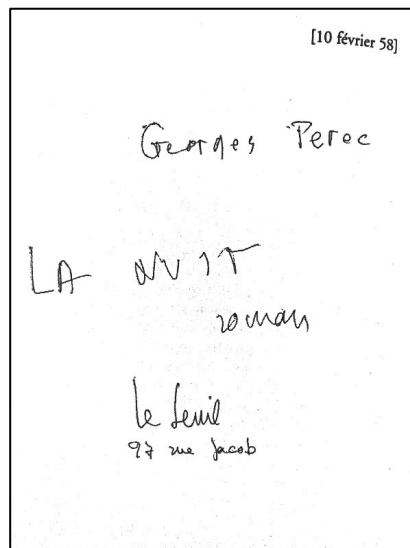
⁴⁷ Nathalie Heinich, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, « Armillaire », 2000, p. 70.

⁴⁸ Jacques Lederer, « Premières lectures, premiers romans », art. cit., p. 50.

⁴⁹ La pièce sera écrite dans le courant de l'année.

⁵⁰ « Je désirai hier écrire des *Prolégomènes à l'étude descriptive d'une géographie sensorielle du Je – Cinesthético-Kinestético-Phi* (et foque !) – Pis, ça m'a semblé kon », lettre n° 53, 26 mars 1958, dans Georges Perec et Jacques Lederer, « *Cher, très cher, admirable et charmant ami* » : correspondance Georges Perec-Jacques Lederer, 1956-1961, Paris, Flammarion, 1997, p. 167. Voir aussi la lettre n° 8 du même volume, datant vraisemblablement d'août 1957 : « Je recommence pour de bon *Les Amis parfaits*, pièce satirique cette fois-ci – j'abandonne *La Suie* définitivement, *La paix* aussi. Et *Manderre* est mort de sa belle mort quelque part entre Belgrade et Sarajavo. [...] Je vais aussi commencer *Les Enfants de Guinette*, un roman – un vrai – 4 ou 5 ans pour le faire », *ibid.*, p. 41

auxquels Perec s'attache, sur lesquels il fantasme et mise son entrée en littérature. Après deux essais romanesques qui avaient suscité des encouragements sans trouver le chemin de la publication (*Les Errants* en 1956, *L'Attentat de Sarajevo* en 1957), c'est le cas de *La Nuit* (bientôt renommé *Gaspard pas mort*, puis *Le Condottière*), projet qui occupe beaucoup Perec en 1958 alors qu'il est à Pau pour son service militaire. Dans sa correspondance avec Lederer, le jeune parachutiste évoque l'avancée de l'écriture, les joies et les doutes que celle-ci occasionnent en lui. Soumettant à son amis essais, plans et résumés, il anticipe aussi la forme du produit final, il se projette au futur antérieur, *ayant écrit ce livre*. Le 10 février par exemple, Perec griffonne à gros traits sur sa feuille la première de couverture du livre à l'enseigne des éditions du Seuil, où son précédent manuscrit, proposé par Jean Paris, avait été refusé par François Wahl. L'espace confidentiel de la correspondance devient alors l'endroit où vient se projeter l'image la plus publique et exposée qui soit du livre à venir :



Le 14 mars, il fictionne, au futur de l'indicatif, le succès fulgurant que son roman rencontrerait dans le « Tout-Paris », l'enthousiasme enfin déclaré de Nadeau, des éditeurs du Seuil et des critiques :

Le livre choc qui fera sensation dans le Tout-Paris lors de sa parution, fera pâlir madame Schœller, et se pâmer les dames du Fémina, cependant que Nadeau, après avoir lu le bouquin quinze jours de suite sans sortir de chez lui, loupe en main, me fera venir et me dira, essoufflé, épuisé : « Perec, ce livre est bon ». Après quoi Paris (Jean), bondira d'enthousiasme, en touchera à Wahl, qui sortira à 250 000 [exemplaires], avec en-tête en manchette :

« Plus fort que Céline »

« On a jamais vu ça » (sic)

« Enfin un écrivain-choc », Robert Kemp

Quelques-unes des critiques :

« Enfin un livre qui sort de l'ordinaire – les personnages vivent et leur angoisse nous est communiquée avec un rare bonheur par l'auteur qui s'affirme comme l'un des maîtres de sa génération. » R. Couplet. *Le Monde*.

« Je ne peux dire qu'une chose : lisez ce livre. » *France Dimanche*.

« ... Ce livre, écrit par un camarade para ! » *Le Bled*.

« ... Romancier, Perec l'est devenu par désespoir – des images le hantaient, qu'il tente de dissiper, et sa création, ambivalent témoignage d'une conscience déchirée, reste valable par sa spontanéité, et par l'effort qu'il s'est imposé d'arracher à un néant stérile... » J. Lederer, *F. O.*
etc.

Le Prix des critiques – Palm Beach – Synopsis à 200 000 balles la page – Tournée de conférences aux EU – iachte – Sports d'hiver – psychanalyse avec les meilleurs spécialistes – etc.
[...] j'arrête, épuisé par mon lyrisme⁵¹.

Ainsi le livre à venir se trouve-t-il fantasmé dans sa forme matérielle, ses conditions d'édition et de diffusion, sa réception critique et ses conséquences (économiques, symboliques, psychanalytiques !) pour l'auteur. Mise à distance, ironisée, une telle anticipation relève bien sûr d'un divertissement potache, qui écorne au passage Lederer pour son esprit de sérieux et son style khâgneux. Mais ce petit morceau de bravoure n'en participe pas moins à la formation conjointe d'un éthos d'écrivain et d'un imaginaire de la publication : par les voies du pastiche, Perec figure son ambition de reconnaissance, il s'invente comme écrivain et fait de la projection du livre à venir matière à fiction, occasion ludique d'exercer sa plume et de manifester de façon conjointe son désir et son plaisir d'écrire.

À considérer ces deux extraits de la correspondance perecquienne, on mesure cette faculté qu'a le discours prospectif de circuler entre le projet et le fantasme⁵², le monde possible des attentes et les mondes possibles de la fiction, la fiction de l'œuvre à venir prise en charge par l'anticipation volontaire (le résumé des *Amis parfaits*) et la fiction de l'avenir de l'œuvre énoncée comme un rêve éveillé (le succès de *La Nuit*) – territoires dont les frontières deviennent ici poreuses. Dans « La création littéraire et le rêve éveillé⁵³ », Freud est sensible à un phénomène de cet ordre, lorsqu'il reconnaît à la littérature⁵⁴ un pouvoir particulier de figuration et de communication des fantasmes diurnes du sujet. Alors que ces fantasmes sont la plupart du temps honteux et dissimulés par l'adulte, qui préférerait « avouer ses fautes que d'[en] faire part⁵⁵ », alors qu'ils sont en butte à l'indifférence et même au dégoût lorsqu'ils en viennent à s'avouer, l'*ars poetica* est cette « technique » qui non seulement donne carrière à leur expression (plus ou moins indirecte et sublimée) mais rend surtout celle-ci partageable, capable de convertir en plaisir la « répulsion » des lecteurs devant les fantasmes d'autrui, et de désinhiber le rapport

⁵¹ Georges Perec, Lettre du 14 mars 1958 à Jacques Lederer, « *Cher, très cher, admirable et charmant ami* », *op. cit.*, p. 138-139.

⁵² Comme déjà précisé dans une note du ch. II, j'entends ici le fantasme au sens que lui donne la psychanalyse, c'est-à-dire un « scénario imaginaire où le sujet est présent et qui figure [...] l'accomplissement d'un désir [...] ». Voir Jean Laplanche et Jean-Baptiste Pontalis, « Fantasme », *not. cit.*

⁵³ Sigmund Freud, « La création littéraire et le rêve éveillé » [1908], *Essais de psychanalyse appliquée*, trad. all. Marie Bonaparte et Mme Édouard Marty, Paris, Gallimard, « Idées », 1971 [1933], p. 69-81, ici p.

⁵⁴ Freud pense à la fiction romanesque en premier lieu, mais plus largement à ce qu'il nomme l'*ars poetica* et qui désigne avant tout une technique du discours, et n'exclut pas le domaine de la diction.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 72.

qu'entretennent ceux-ci à leur propre imaginaire fantasmatique⁵⁶. À suivre le fil de la correspondance publiée par Lederer, on observe que les investissements fantasmatiques du jeune écrivain se renversent facilement en leur envers mélancolique et désœuvré, signe, comme le rappelait aussi Freud, que l'activité fantasmatique s'exerce sur fond de manque, d'inachèvement, et que son investissement excessif compte parmi les conditions de la névrose et de la psychose⁵⁷. Il n'en reste pas moins que les projets du jeune Perec, par les jeux d'écriture, l'investissement formel auxquels ils se prêtent, paraissent bien avoir cette double vertu de figuration et de partage que reconnaît Freud à l'art poétique. Versant dans la fiction et le romanesque, le projet s'expose comme un rêve diurne, façon pour Perec de lui donner forme, de le tenir à distance, et d'en faire par là un objet communicable, propre à être lancé comme un petit don ou défi d'écriture dans le jeu de la correspondance.

Le projet à l'éditeur, sous le régime de la demande

Dans une conférence à l'université australienne d'Adelaïde, le 1^{er} octobre 1981, Perec se souvient du rôle décisif qu'a joué, aux tout premiers temps de sa vie d'écrivain, son professeur de philosophie Jean Duvignaud en lui donnant non seulement le « goût d'écrire », mais aussi le « droit », la capacité et la légitimité de le faire. C'est que, précise Perec, « la notion de permission est une chose très importante dans l'écriture⁵⁸ ». Ce geste de « permission », ou d'autorisation, trouve dans la relation de l'écrivain à son éditeur un site privilégié. Jean-Michel Rey y a insisté dans *Les Promesses de l'œuvre*, à propos de la correspondance entre Antonin Artaud et Jacques Rivière, significativement recueillie à l'ouverture du premier tome des œuvres complètes du poète. « Faites-moi crédit⁵⁹ » : dite par quelqu'un qui, outre les quelques « lambeaux [...] regagn[és] sur le néant complet⁶⁰ » que sont les poèmes adressés au directeur de la *Nouvelle revue française*, n'a rien en projet, « nulle œuvre en suspens⁶¹ » devant lui, cette demande engage la possibilité même de l'œuvre à venir : « Il ne s'agit pour moi de rien de moins que de savoir si j'ai ou non le droit de

⁵⁶ « [L]e créateur d'art atténue le caractère du rêve diurne égoïste au moyen de changements et de voiles et il nous séduit par un bénéfice de plaisir purement formel, c'est-à-dire par un bénéfice de plaisir esthétique qu'il nous offre dans la représentation de ses fantasmes ». *Ibid.*, p. 80-81.

⁵⁷ Pour ce qui est de la littérature, le théoricien de la psychanalyse n'évoque pas sans défiance les romans populaires où il observe le retour lancinant d'un fantasme d'invulnérabilité et de souveraineté du moi.

⁵⁸ Georges Perec, « À propos des Choses », conférence prononcée à l'université d'Adelaïde, le 1^{er} octobre 1981, transcription Mireille Ribière et Dominique Bertelli, *E&C*, t. II, p. 265.

⁵⁹ Antonin Artaud, lettre du 29 janvier 1924 à Jacques Rivière, *Œuvres complètes. Tome I*, Paris, Gallimard, 1956, p. 36.

⁶⁰ *Id.*, lettre du 5 juin 1923 à Jacques Rivière, *ibid.*, p. 31.

⁶¹ *Ibid.*

continuer à penser, en vers ou en prose⁶² ». Artaud ne promet rien de tangible à Rivière, il veut plutôt que celui-ci reconnaisse ce que ses premiers textes *promettent* d'eux-mêmes, au sens figuré et « extra-moral⁶³ » que le verbe peut recevoir. Dans les mots de Rey, le crédit est ici invoqué comme un « très étrange pari sur l'avenir », un « appel singulier à ce qui pourrait être⁶⁴ » ; il implique un « contretemps initial qui est reconnu comme tel⁶⁵ » que le critique tient pour caractéristique du temps des commencements⁶⁶. *Mutatis mutandis*, la première correspondance de Perec avec Maurice Nadeau est elle aussi le siège d'une semblable demande, comme en témoigne la lettre du 12 juin 1957⁶⁷ au directeur des *Lettres nouvelles*, où Perec avait déjà publié depuis le mois de janvier quelques notes critiques. Évoquant ses difficultés familiales et personnelles, les « insurmontables barrages » qu'il rencontre, Perec s'y dit « incapable, en six mois, de terminer un seul des écrits qu'[il] avai[t] entrepris » tout en maintenant son indéfectible « volonté d'écrire ». Face à cette période d'agraphie, le jeune homme de vingt-et-un ans, qui s'apprête à faire son service militaire, préfère suspendre pendant deux ou trois ans sa collaboration à la revue, tout en demandant à Nadeau la permission de lui envoyer ses prochains textes :

J'aimerais – sans doute est-ce là le véritable but de ma lettre – pouvoir de temps en temps vous envoyer des textes ou des fragments de ce que j'écrirais. Car, malgré mes propres échecs, malgré le climat de mépris ou d'incompréhension totale dont je suis entouré dans ma famille, je crois que je peux écrire, je sais en tout cas que c'est pour moi le seul moyen de me réconcilier avec moi et le monde, d'être heureux ou plus simplement encore de vivre⁶⁸.

Avec cette espèce de projet sans objet, énoncé dans une période inquiète et improductive, il s'agit avant tout de s'assurer d'un *lien* avec Nadeau, car c'est là le moyen, aux yeux de Perec, « de rester en contact avec la “littérature” [...] pour ne pas perdre pied ». Sans rien avoir d'un « mot mal employé » comme s'en excuse l'écrivain en herbe, la *littérature* mérite tout de même bien ses guillemets tant elle joue d'ambivalence, renvoyant à la fois à l'activité créatrice du jeune écrivain et à l'institution sociale et symbolique dont Nadeau est à ses yeux le représentant.

Dans ses relations avec ses éditeurs, Perec n'en sera pas resté, loin s'en faut, à ce genre de promesses indéterminées. Comme il le rappelle dans l'entretien déjà cité de 1979 accordé à *France*

⁶² *Ibid.*, p. 32.

⁶³ Voir sur ce point Monique Dixsaut, « De la promesse au sens extra-moral », dans Jean Birnbaum (dir.), *Qui tient promesse ?*, Paris, Gallimard, « Folio essais. Inédits », 2015, p. 35-48.

⁶⁴ Jean-Michel Rey, *Les Promesses de l'œuvre*, *op. cit.*, p. 65.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 66.

⁶⁶ « Commencer, c'est ici avoir affaire aux ombres d'une “œuvre” qui n'est *pas encore* formée, qui n'est pas à même de promettre quoi que ce soit de précis ; c'est se trouver violemment confronté à l'extrême puissance du négatif qui, en l'occurrence, accompagne obligatoirement ce qui n'est pas encore donné, formé, ce qui n'est pas tout à fait *créé* [...] », *ibid.*

⁶⁷ Georges Perec, lettre du 12 juin 1957 à Maurice Nadeau, *Cahiers Georges Perec*, n° 4, num. cit., p. 63-65.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 64.

Observateur, il leur a destiné de longs programmes de travail dont j'évoquerai les deux principales versions connues : la lettre à Maurice Nadeau du 7 juillet 1969, publiée en 1990 dans le recueil posthume *Je suis né*, et la « Tentative de description d'un programme de travail pour les années à venir », rédigée en décembre 1976 à l'intention de Paul Otchakovsky-Laurens, reproduite dans le numéro 1 des *Cahiers Georges Perec*, en 1985. Cette fois-ci, la demande de crédit qui continue d'animer ces textes prend un tour indissociablement moral et économique, puisqu'il en va désormais de projets *formés*, dont la publication future et la rémunération anticipée sont à l'horizon perlocutoire du discours.

Depuis que Maurice Nadeau a accueilli *Les Choses. Une histoire des années soixante* dans la collection des « Lettres nouvelles » qu'il dirige chez Julliard, Georges Perec est un écrivain publié et reconnu, récompensé dès ce premier roman par le prix Renaudot, au point que l'on peut bien dire, en quelque façon, que le rêve éveillé de 1958 n'est pas loin d'être devenu réalité. Mais ses ouvrages suivants, édités dans la collection de Nadeau depuis lors migrée chez Denoël (*Quel petit vélo* en 1966, *Un homme qui dort* en 1967, *La Disparition* en 1969) sont loin de reconduire les grands tirages du roman de 1965, interdisant à Perec de pouvoir vivre de sa plume, sauf à céder à une « polygraphie » à laquelle il se refuse :

Le prix Renaudot m'a permis de me loger, dans mon coin de prédilection, autour du Jardin des plantes. J'avais alors la possibilité d'entrer dans ce que j'appelle la « polygraphie ». C'est-à-dire écrire tout sur tout. Nombreux sont ceux qui font cela autour de moi, tantôt une préface de catalogue de vernissage, tantôt un livre de commande sur l'art Bantou, tantôt un ouvrage sur les jeux de société, ou bien du *rewriting*, ou bien encore des piges dans les journaux. Voilà des types d'activités dans lesquelles on se fait complètement bouffer, dans lesquelles se dessèchent les forces créatrices pures. Et puis l'idée de dépendre du fonctionnement de mon stylo m'angoissait. Donner un article dans les délais me provoquait des migraines. J'ai donc opté pour une activité automatique, répétitive, extérieure à mes préoccupations d'écriture⁶⁹.

De 1961 à 1978, de fait, Perec occupe un poste de documentaliste au CNRS dans un laboratoire de recherche en neurophysiologie, emploi qui, au prix d'un compromis sur le temps, lui permet de ne pas dépendre financièrement de la commande : moyen, pour ainsi dire, de rendre sa dépendance économique indépendante du champ littéraire, condition nécessaire pour préserver son indépendance créatrice à l'intérieur de ce champ.

Cette situation, toutefois, est loin d'être satisfaisante aux yeux de l'écrivain qui n'aura de cesse de gagner son autonomie sur le terrain d'une écriture *choisie*, réalisée *par projet* plutôt qu'à la *commande*. La lettre-programme adressée à Maurice Nadeau en 1969, peu après la parution de son roman lipogrammatique, prend sens dans ce contexte. Au moment de l'envoi, Perec y résume sa

⁶⁹ *Id.*, « Vivre et jouer avec les mots », propos recueillis par Patrice Delbourg, *circa* novembre 1978, repris dans *E&C*, t. I, p. 251.

situation en se présentant « sur le point de commencer un nouveau livre et nanti d'un programme assez chargé pour les années à venir⁷⁰ ». *Nanti*, ainsi, l'écrivain ne l'est pas tant de son œuvre passée que de son œuvre à venir, dont l'écriture certes est entre ses mains, mais dont le temps à dégager pour elle, la publication et la rétribution engagent d'autres que lui. C'est cette tension entre autonomie (créatrice) et hétéronomie (économique et éditoriale) que la présentation du projet à l'éditeur s'emploie précisément à négocier. Nadeau le confirmera dans un témoignage de 1990, lorsqu'il évoque *La Vie mode d'emploi*, ce « chef d'œuvre qu[e Perec lui] avait promis dans un plan de travail qui, dans son esprit, devait [l]'aider à vaincre la pingrerie de Denoël⁷¹ » – en vain. Et si le roman de 1978 « montrait avec éclat que la promesse était tenue », lui n'en était plus exactement le destinataire, car l'écrivain avait entre-temps dû changer d'éditeur :

Il ne se trouvait pas très à l'aise chez Denoël, dont il voulait de meilleures conditions afin d'en finir avec le CNRS et la sociologie. Je n'ai pas pu les lui obtenir, et, son contrat épuisé, j'ai dû lever ses scrupules d'avoir à me quitter. Du moment que Paul Otchakovsky lui permettait d'avoir moins à se soucier du lendemain, de pouvoir écrire des pièces ou des films, il n'avait pas le droit d'hésiter. D'autant que j'allais, une fois de plus, me retrouver sur le sable⁷².

Cette obtention d'un nouveau contrat d'édition est l'objet du second programme dont j'ai parlé plus haut, composé de quatre pages dactylographiées adressées à Otchakovsky-Laurens qui dirigeait alors une collection chez Flammarion⁷³. Ce texte, conçu pour « donner l'idée d'un travail aboutissant à un livre achevé – et publié – chaque année⁷⁴ », correspond au deuxième moment d'une prise de contact qui commence au printemps de 1976, au moment où Perec cherche un nouvel éditeur après le départ contraint de Maurice Nadeau des éditions Denoël :

Nous avons pris un verre au Rostand, en face du jardin du Luxembourg. Il avait alors évoqué ses projets, *Je me souviens* et *La Vie mode d'emploi*, et aussi « L'Arbre. Histoire d'Esther et de sa famille ». Il m'avait également parlé de son désir de ne plus se consacrer qu'à l'écriture. Par ma faute, nous en sommes restés là. Mais en décembre 1976 ou en janvier 1977, il est venu au vernissage d'une exposition de Colette Deblé où il savait qu'il me trouverait, en ayant préparé à

⁷⁰ *Id.*, Lettre à Maurice Nadeau du 7 juillet 1969, publiée dans *Je suis né*, Paris, Seuil, « La Librairie du XX^e siècle », 1990, (désormais JSN) p. 65.

⁷¹ Maurice Nadeau, « Les débuts difficiles d'un jeune homme de lettres », *Cahiers Georges Perec*, n° 4, num. cit., p. 61. Ce « plan de travail » n'est pas la lettre-programme de 1969, car à ce moment le projet de *La Vie mode d'emploi* n'est pas encore formé. Est-ce une première version du programme de décembre 1976 ?

⁷² *Ibid.*

⁷³ Comme l'indique Paulette Perec, cette recherche d'un nouvel éditeur est motivée par le déménagement du laboratoire où travaille Perec à Gif-sur-Yvette qui impose de longs déplacements, pour un salaire toujours resté faible. Denoël refusant de lui verser des mensualités sous formes d'à-valoir sur ses prochains livres, le contrat avec cet éditeur est rompu. Outre Otchakovsky-Laurens, Perec sollicite également Gallimard, sans succès. Voir Paulette Perec, « Chronique de la vie de Georges Perec. 7 mars 1936-3 mars 1982 », dans Paulette Perec (dir.), *Portrait(s) de Georges Perec*, Paris, Bibliothèque nationale de France, « Portrait(s) », 2001, p. 99. Sur le même point, voir aussi David Bellos, *Georges Perec. Une vie dans les mots* [1993], trad. ang. David Bellos et Françoise Cartano, Paris, Seuil, « Biographie », 1994, p. 594.

⁷⁴ Georges Perec, « Tentative de description d'un programme de travail pour les années à venir » (décembre 1976), tapuscrit, publié dans *Cahiers Georges Perec*, n° 1, num. cit., p. 323-326.

mon intention un programme de travail pour les prochaines années, le fameux programme que l'on retrouve dans le n° 1 des *Cahiers Georges Perec*. Il faisait très froid. J'avais été étonné et touché de son geste, comme si ma négligence n'avait pas compté. C'était en quelque sorte une seconde chance inespérée, comme toutes les secondes chances, et cette fois je n'ai pas voulu la laisser passer. Dès lors nous avons vraiment envisagé de travailler ensemble⁷⁵.

Alors qu'un contrat est en passe d'être établi avec Flammarion, Perec accepte dès le mois de mai 1977 de suivre Otchakovsky-Laurens chez Hachette, où l'éditeur inaugurerait en janvier 1978 sa célèbre collection « P.O.L. » avec *Je me souviens* (*La Vie mode d'emploi* figure dans la liste des ouvrages « du même auteur », présentée comme « à paraître dans la même collection⁷⁶ »). À l'aide de ce programme, dont la remise en mains propres aura permis de décider l'éditeur, Perec obtient donc un contrat avantageux, lui ménageant à partir d'octobre 1977 des revenus mensuels qui lui permettront bientôt de quitter son emploi au laboratoire⁷⁷. Il y revient en ces termes :

Voilà vingt ans que j'écris, treize ans que je publie, et je viens seulement de rencontrer un éditeur qui soit prêt à me verser une mensualité : cent cinquante mille francs pour trois ouvrages, soit quatre mille francs par mois pendant trois ans. Me voici donc devant une angoisse nouvelle. Que va-t-il se passer dans trois ans ? Lorsque je travaillais au CNRS, je pouvais espérer y rester jusqu'à la retraite. Maintenant, je dois pouvoir me supporter uniquement par ma plume. Cela veut dire que je dois faire autre chose que mes propres livres dans mon coin⁷⁸.

Généralisant ses propres inquiétudes sur l'avenir (nous sommes en 1978, peu avant l'obtention du prix Médicis le 27 novembre), ce cap passé, ce *crédit* obtenu ne donne pas à Perec le moyen de vivre de sa plume sans l'inciter aussi à chercher des revenus d'appoint du côté de la commande – quand bien même il ne s'agit plus de cette *desséchante* « polygraphie » mais d'activités pour lesquelles Perec dit son goût : les mots-croisés, l'écriture de scénarios pour le cinéma⁷⁹.

En resituant le contexte de ces deux sollicitations éditoriales portées par les programmes de 1969 et de 1976 (dont l'efficacité fut on l'a vu inégale), on mesure ainsi la façon dont le temps de l'œuvre en marche, tout en étant celui des « forces créatrices pures⁸⁰ », se tisse également aux fils croisés du temps de la subsistance matérielle et du temps juridique des contrats d'édition. Depuis la fin du XVIII^e siècle en effet, ces contrats contribuent à dessiner et à conditionner l'avenir des œuvres, en faisant d'elles l'objet d'obligations réciproques entre auteurs et éditeurs. De telles obligations, les termes sont extrêmement variables suivant les situations : d'un côté, une « clause de préférence » – parfois appelée « droit de suite » – est souvent exigée de l'auteur, qui

⁷⁵ Paul Otchakovsky-Laurens, « Un soir de 1977, chez Marty », dans Paulette Perec (dir.), *Portrait(s), op. cit.*, p. 147-148.

⁷⁶ Paulette Perec, « Chronique de la vie de Georges Perec », art. cit., p. 104.

⁷⁷ « À partir de 1979, après le succès de *La Vie mode d'emploi*, Georges Perec recevra en outre un salaire de la maison d'édition », *ibid.*, p. 100.

⁷⁸ Georges Perec, « Vivre et jouer avec les mots », entr. cit., *E&C*, t. I, p. 251.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 251-252.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 251.

s'engage à donner priorité à l'éditeur pour ses cinq prochains livres (sans garantie aucune qu'ils soient acceptés : ainsi Denoël refusant *Je me souviens* après le départ de Nadeau) ; d'un autre, ce dernier peut accorder une avance sur recettes, parfois mensualisée, pour le ou les livres objets du contrat, voire un salaire en bonne et due forme – toutes rétributions *à crédit* qui entraînent, pour l'auteur, des échéances à tenir et risquent d'être remises en cause au gré des tirages et des ventes. Pour triviales qu'elles soient, ces choses informent l'avenir d'un écrivain et de son œuvre ; elles incitent celui-ci à *parler* cet avenir pour en ouvrir ou redistribuer les possibles et favoriser, ce faisant, leur actualisation. En soumettant ses programmes aux éditeurs, Perec se livre à l'exposition de son œuvre future pour gagner le temps, les moyens financiers et aussi la reconnaissance symbolique que requièrent sa genèse et sa publication. Il tâche, ce faisant, d'échapper à l'alternative du second métier ou de la polygraphie des commandes⁸¹.

La comparaison avec l'Ancien Régime est ici instructive : à la dynamique rituelle du don qui liait l'auteur à son mécène et motivait l'écriture des épîtres dédicatoires, au régime du privilège d'édition lui aussi porté au périphrase des ouvrages imprimés, se substitue le régime unique du contrat éditorial dont la négociation et les termes sont désormais confidentiels. Outre la relation entre l'auteur et l'éditeur, c'est parfois la relation entre l'éditeur et sa maison d'édition qui peut encore se trouver engagée ici, car celui-là n'est pas toujours, bien loin s'en faut, le directeur et encore moins le propriétaire de celle-ci. Nadeau en témoigne exemplairement, incapable qu'il est, face à la « pingrerie » de Denoël, d'accéder aux demandes de Perec, avant d'être contraint lui-même de quitter cette maison. Pour autant, on a néanmoins pu constater que subsistait, de façon plus informelle et discrète mais non moins impérieuse, des rapports de don et de promesse entre ces acteurs fondamentaux de l'activité littéraire. Les programmes en sont des vecteurs privilégiés : pensons à la « promesse tenue » évoquée par Nadeau, ou encore au « geste » dont Otchakovsky-Laurens se trouve « étonné et touché ». Des vecteurs, mais aussi des témoins, car ces textes, publiés de façon posthume, sont à présent intégrés au périmètre de l'œuvre. Perec lui-même, du reste, n'hésite pas à leur prêter une forme de publicité indirecte en les évoquant dans son entretien de 1979 avec Patrice Fardeau, plaçant sur un même plan ces programmes confidentiels et les projets publiés au sein d'*Espèces d'espaces*. Réciproquement, le programme de 1976 renverra vers ces derniers pour les livres concernés, inscrivant alors le prospectus public dans la négociation confidentielle de l'œuvre à venir. Il est temps d'en venir à la lettre de ces textes.

⁸¹ L'écrivain n'y parviendra qu'une fois déjà bien avancée l'écriture de son grand roman, à l'automne 1977 : des à-valoir mensualisés dans un premier temps, doublés d'un salaire après le couronnement de *La Vie mode d'emploi* par le prix Médicis.

S'il est bien une demande de crédit qui motive l'écriture et l'adresse des deux programmes perecquiens de 1969 et de 1976, celle-ci est loin d'épuiser la fonction et la valeur de ces textes, tant ces derniers paraissent jouer un rôle décisif dans la maturation et la mise en forme de l'œuvre en marche. Cette double fonction endossée par le discours de projet – du côté du destinataire, du côté de l'énonciateur –, Perec la reconnaît dès l'ouverture de sa grande lettre à Nadeau : « Comme je vous l'ai dit mardi dernier, je vous écris cette lettre à la fois pour vous tenir au courant de mes projets actuels et pour, les exposant avec un peu plus de détails qu'à l'accoutumée, les clarifier et les mettre en ordre⁸² ». C'est ce geste de *clarification* et de *mise en ordre* que je voudrais examiner, à présent que nous en avons observé certains mobiles et effets dans le parcours de Perec : comment une telle opération s'exerce-t-elle ? comment se manifeste-t-elle ? comment évolue-t-elle ? Comment cheville-t-elle le temps de l'œuvre au temps du sujet ? Pour répondre à ces questions, on gagne à partir de la forme de ces programmes, lesquels, chacun à sa manière, donnent à voir une tension entre un geste de systématisation et une tendance à la dispersion ou à la mise en série des projets d'écriture : par le recours dominant à la narration dans la lettre à Nadeau, par l'usage de la liste dans le programme rédigé pour Otchakovsky-Laurens.

Le récit (1969)

S'inscrivant dans une période de l'œuvre particulièrement occupée par la question autobiographique, la lettre à Maurice Nadeau du 7 juillet 1969 peut elle-même être tenue comme une espèce de récit d'apprentissage, accommodé au registre programmatique qui prévaut alors et tend à réordonner sous le signe de l'avenir le présent et le passé de l'écriture. C'est que Perec ne s'arrête pas à présenter ses projets en cours ni même à en dégager la cohérence ou la cohésion, il en rapporte aussi la généalogie, l'évolution, les différents modes d'articulation successifs, esquissant, pour son éditeur, une brève histoire des futurs passés qui jalonnent son itinéraire d'écrivain. De tout ceci ressort, comme l'écrit Philippe Lejeune, un « vertige [qui] tient à la fois à la multiplicité des projets, et à leur continuelle réarticulation. Au désir qu'il manifeste d'établir pour son œuvre un "axe d'ensemble" qui perpétuellement redistribue les productions passées pour les faire cadrer avec le nouvel avenir qui se dessine⁸³... »

⁸² Georges Perec, Lettre à Maurice Nadeau du 7 juillet 1969, *JSN*, p. 51.

⁸³ Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'oblique*, *op. cit.*, p. 35.

Évoquant d'abord les travaux de commandes qui ont occupé l'essentiel de son temps depuis qu'est achevée l'écriture de *La Disparition* en septembre 1968, Perec en vient rapidement aux trois projets que le début de celle-ci, en décembre 1967, l'avait amené à laisser en plan, projets qu'il introduit sous la forme de petites sections isolées par le titre des œuvres en question : 1) un « travail collectif » avec Marcel Bénabou, « modestement intitulé : Premiers Travaux Relatifs à un Projet Général de Production Automatique de Littérature Française (PALF)⁸⁴ », travail que la « paresse naturelle et, en l'occurrence, conjuguée » des deux auteurs a jusque-là empêché de mener à bien, mais dont les premiers développements avaient déjà valu à Perec son entrée à l'Oulipo ; puis ce sont deux projets personnels, d'ordre autobiographique : 2) *L'Arbre. Histoire d'Esther et de sa famille*, qui doit proposer la « description, la plus précise possible, de l'arbre généalogique de mes familles paternelle, maternelle, et adoptive(s) » ; 3) enfin *L'Âge*, projet « le plus avancé, écrit Perec, celui auquel, en principe, je devais m'atteler » (en 1967). S'inspirant d'un article d'André Gorz, l'auteur ambitionnait ici « de saisir, de décrire, de saturer ces sentiments confus de passage, d'usure, de lassitude, de plénitude liés à la trentaine (le premier titre était *Les Lieux de la trentaine*)⁸⁵ ». Dans un récit quelque peu sinueux, Perec raconte alors comment il en est venu à abandonner ce troisième projet, après l'avoir enrichi d'une « contrainte formelle », et pensé l'inscrire dans un « plan beaucoup plus vaste ». Là, il aurait valu comme un nouveau « portrait de l'artiste » complétant celui d'*Un homme qui dort* au sein d'une « mise au point sur l'auteur, dont les pendants auraient été une mise au point sur l'époque, constituée par *Les Choses*, et une mise au point sur l'écriture, constituée par *La Disparition*⁸⁶ ». Pourquoi un tel abandon ? Et pourquoi faire part de ce livre à l'éditeur, si celui-ci ne figure plus parmi ceux actuellement au programme ?

J'ai fait plusieurs fois quelques efforts modestes pour reprendre, ou, l'ayant repris, pour continuer ce livre. Son cadre formel me plaisait assez et d'ailleurs me plaît toujours, mais ce que, risquant d'être cuistre, j'appellerai sa problématique ne m'intéresse plus beaucoup. Les problèmes de mon intériorité me laissent un peu froid ; plus exactement, je ne parviens plus à les considérer comme de véritables points de départ ; en fait, il me semble que je n'attends plus grand-chose du « récit », que j'avais, que j'ai besoin de voir plus grand⁸⁷.

En insistant sur les conditions de formation, de transformation et d'abandon de *L'Âge*, Perec semble soucieux d'archiver et de communiquer la mémoire de cette œuvre inadvenue, de lui conserver une forme de survie (ou de *sous-vie*) minimale. Dans le même temps, ce projet abandonné permet aussi de suggérer les inflexions et continuités de sa conception de l'écriture et de certains partis pris théoriques : à la désaffection pour le récit, répond l'intérêt persistant pour

⁸⁴ Georges Perec, Lettre à Maurice Nadeau du 7 juillet 1969, *JSN*, p. 53.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 55.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 57.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 56-57.

le « cadre formel » imaginé pour le livre, contrainte que Perec n'associe pas à l'Oulipo mais à la « topique » rhétorique, cet art des *lieux* participant du domaine de l'*inventio*, envisagé comme une « grille à travers laquelle le discours p[eut] se constituer⁸⁸ ». Héritée de Barthes, une telle idée, dit Perec, « est au centre de la représentation que je me fais de mon écriture » ; elle suscite au passage une première ventilation de l'œuvre passée – « *Les Choses* comme “Lieux de la fascination mercantile”, *Un homme qui dort* comme « Lieux de l'indifférence⁸⁹ » – bientôt redistribuée par les trois « mises au point » évoquées à l'instant. Surtout, l'évocation de *L'Âge* s'inscrit dans la dynamique ascensionnelle qui anime l'ensemble de la lettre, portée par cette ambition de « voir plus grand » affirmée par l'auteur de *La Disparition* :

Ce plan d'ensemble et ces trois mises au point subsistent, même si je n'y ajoute plus cette remise à jour qu'aurait peut-être été *L'Âge* ; en fait, il faut surtout y voir le désir de savoir un peu mieux où j'en suis et de développer mes projets selon un axe d'ensemble où la quasi-totalité de mes productions passées n'est qu'une suite d'échelons permettant d'aborder, enfin, quelque chose d'un peu plus ambitieux : Le Livre, qu'il soit *Recherche du temps perdu*, ou *Règle du jeu* (il faudrait dire ceci avec ironie, sans doute, mais, d'un autre côté, dans la mesure (pour moi évidente) où *La Disparition* m'a débloqué et fait faire quelques pas en avant, c'est maintenant ou jamais que je peux envisager sans trop de frayeur un projet de quelque envergure)⁹⁰.

Perec situe donc le présent de son énonciation à un moment charnière de sa vie d'écrivain, moment qui fonctionne aussi comme un point de pivot dans l'économie du texte. Quand bien même le programme est d'un côté introduit à l'imparfait et de l'autre au présent de l'indicatif, ce pivot n'oppose pas le monde contrefactuel des œuvres fantômes au monde potentiel des livres en projet, il distingue et relie plutôt le monde possible de 1967 au monde possible de 1969, la souplesse des modes temporels et des aspects verbaux permettant dès le commencement de la lettre de faire la part entre l'irréel, l'actuel et le potentiel ; de préciser, autrement dit, ce qui de 1967 reste « d'actualité » deux ans plus tard. D'un monde à l'autre, ce n'est pas seulement le contenu des projets qui se transforme, c'est aussi leur échelle, leur degré de composition et la manière dont ils supposent de réagencer le système entier de l'œuvre. Ainsi voit-on évoluer, à des rythmes différents qui néanmoins s'entre-affectent, la *logique tabulaire* (spatialisante) présidant à l'organisation de l'œuvre – « lieux de *x* », « mises au point sur *y* », « plan beaucoup plus vaste » –, et la *logique linéaire* (temporalisante) relative à cette progression des ouvrages publiés vers un Livre majuscule, la première de ces logiques n'étant pas moins prise dans le temps que la seconde.

Placée sous le signe d'un Livre idéal dont le modèle, on le voit, n'est pas tant le livre « architectural et prémédité » de Mallarmé, que les grandes sommes romanesque et

⁸⁸ *Ibid.*, p. 56.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 56.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 57-58.

autobiographique de Proust et de Leiris, le grand œuvre envisagé par Perec ne relève pas pour autant de cette « mire » associée au « projet trop lointain » dont *L'Âge* devait faire état⁹¹. Car si ce « projet de quelque envergure » peut se dire sans ironie, c'est que la lettre a précisément pour vocation de l'ancrer dans le monde des attentes, en le projetant, sous la forme d'un cahier des charges, dans un *agenda* d'écrivain. Il en va en effet, précise Perec, d'un « vaste ensemble autobiographique, s'articulant autour de 4 livres, et dont la réalisation [lui] prendra au moins douze ans⁹² ». Douze ans, c'est le temps qu'il faut pour réaliser le quatrième de ces projets, vaste entreprise croisant la description infra-ordinaire et l'écriture mémorielle, dans laquelle s'est lancé l'écrivain depuis janvier :

J'ai choisi, à Paris, douze lieux, des rues, des places, des carrefours, liés à des souvenirs, à des événements ou à des moments importants de mon existence. Chaque mois, je décris deux de ces lieux ; une première fois, sur place (dans un café ou dans la rue même) je décris « ce que je vois » de la manière la plus neutre possible, j'énumère les magasins, quelques détails d'architecture, quelques micro-événements (une voiture de pompiers qui passe, une dame qui attache son chien avant d'entrer dans une charcuterie, un déménagement, des affiches, des gens, etc.) ; une deuxième fois, n'importe où (chez moi, au café, au bureau) je décris le lieu de mémoire, j'évoque les souvenirs qui lui sont liés, les gens que j'y ai connus, etc. Chaque texte (qui peut tenir en quelques lignes ou s'étendre sur cinq ou six pages ou même plus), est, une fois terminé, enfermé dans une enveloppe que je cache à la cire. Au bout d'un an, j'aurai décrit chacun de mes lieux « deux fois, une fois sur le mode du souvenir, une fois sur place en description réelle. Je recommence ainsi pendant douze ans, en permutant mes couples de lieux selon une table (bicarrés latins orthogonaux d'ordre 12) qui m'a été fournie par un mathématicien hindou travaillant aux États-Unis.

J'ai commencé en janvier 1969 ; j'aurai fini en décembre 1980 ! j'ouvrirai alors les 288 enveloppes cachetées, les relirai soigneusement, les recopierai, établirai les index nécessaires. Je n'ai pas une idée très claire du résultat final, mais je pense qu'on y verra tout à la fois le vieillissement des lieux, le vieillissement de mon écriture, le vieillissement de mes souvenirs : le temps retrouvé se confond avec le temps perdu ; le temps s'accroche à ce projet, en constitue la structure et la contrainte ; le livre n'est plus restitution d'un temps passé, mais mesure du temps qui s'écoule ; le temps de l'écriture, qui était jusqu'à présent un temps pour rien, un temps mort, que l'on feignait d'ignorer ou qu'on ne restituait qu'arbitrairement (*L'Emploi du temps*), qui restait toujours à côté du livre (même chez Proust), deviendra ici l'axe essentiel.

Je n'ai pas encore de titre pour ce projet ; ce pourrait être *Loci Soli* (ou *Soli loci*) ou, plus simplement, *Lieux*⁹³.

À l'intérieur du cadre offert par ce plan « duodécennal », Perec inscrit ses trois projets restants que sont 1) *L'Arbre*, déjà évoqué dans la première partie de sa lettre ; 2) *Lieux où j'ai dormi* : « sorte de catalogue de chambres, dont l'évocation minutieuse (et celle des souvenirs s'y rapportant) esquissera une sorte d'autobiographie vespérale », projet que Perec relie, comme *Un homme qui dort*, aux premiers paragraphes de la *Recherche*, ainsi qu'à *Nuits sans nuits* de Leiris ; 3) un « roman d'aventures [...] né d'un souvenir d'enfance, ou, plus précisément, d'un phantasme que j'ai abondamment développé, vers douze-treize ans, au cours de ma première psychothérapie ». Il

⁹¹ *Ibid.*, p. 56.

⁹² *Ibid.*, p. 58.

⁹³ *Ibid.*, p. 58-60.

s'agit de *W*, qui préfigure le versant fictionnel de la future autobiographie de 1975, *W ou le souvenir d'enfance*. Ce projet, Perec s'étend moins sur son contenu qu'il n'en retrace la généalogie et n'en délibère les conditions de production : on apprend ainsi que « depuis quelque six semaines », le projet d'abord prévu pour 1975 ou 1977 est passé au premier plan de son travail, a suscité des premières ébauches dans le style de Jules Verne, lesquelles, « un premier enthousiasme passé », ont été regardées avec prudence par peur de répéter les échecs d'un « projet ancien » (*Fragments d'un Ninipotch*) abandonné au bout de six mois. Trois semaines plus tard, nouveau départ, Perec se prend à rêver d'une publication en feuilleton pour son roman, pour suivre les pas de « Balzac, Zola, Eugène Sue, Dumas, Sterne, and so on » ; il est sur le point d'écrire au *Monde*, puis se ravise à nouveau, tout en continuant, aujourd'hui, de se dire fasciné par cette forme de publication dont l'idée, néanmoins, « ne se présente plus avec la même nécessité qu'il y a trois semaines ». D'où une demande à Nadeau, la seule que formule explicitement la lettre :

Si cette idée vous souriait, pensez-vous que ce puisse être intéressant pour *La Quinzaine* ? À vrai dire, en me posant la question, je me suis demandé s'il m'était vraiment indispensable d'avoir recours à une stimulation extérieure, qui jouerait pour *W* le rôle que l'absence d'E joua pour *La Disparition* : écrire est toujours difficile (toujours aussi difficile que par le passé) et raconter une histoire, une aventure, des épisodes et des péripéties est encore plus difficile : le seul véritable problème est bien évidemment de commencer. Je pense que quand j'aurai vraiment démarré, et si alors je crois encore avoir besoin de recourir au feuilleton, je vous soumettrai le début de *W* ; mais il est probable que j'aurai alors trouvé la méthode, le rythme, le style et les points de départ qui me manquent aujourd'hui (ce n'est pas tellement que j'en manque ; en fait il y en a trop, chacun est possible mais aucun n'embraye vraiment)⁹⁴.

Les lecteurs de Perec savent qu'une telle publication en feuilleton aura bien eu lieu dans la *Quinzaine* (du 16 octobre 1969 au 16 août 1970), mais on voit que Perec, ici, n'y est pas exactement décidé. Achevant le récit circonstancié de la récente délibération de son projet, l'écrivain formule sa requête tout en suspendant *in extremis* son propre engagement, espérant que le projet *W* embrayera de lui-même, sans recourir à ce qui n'est plus considéré, en définitive, que comme une béquille pour l'écriture. Toujours est-il que d'un bout à l'autre de cette longue lettre, on voit que c'est la question de la « stimulation extérieure » qui vient encadrer et finalement gagner le discours de projet. Si, dans un premier temps, Perec détache son programme actuel des travaux de commandes « pour la plupart d'ailleurs intéressants⁹⁵ » auxquels il s'est livré depuis bientôt un an, ce programme aboutit lui-même à quelque chose comme une commande *demandée*, dont la fonction désinhibitrice et incitatrice est exposée sans fard. Tout se passe comme si les échéances régulières du feuilleton venaient prendre le relais et pointer les carences de ce geste d'autocontrainte qui pourrait définir le projet lui-même : ainsi la publication bimensuelle de *W* dans la *Quinzaine* répondrait-elle à la rédaction bimensuelle que Perec s'impose dans le projet des

⁹⁴ *Ibid.*, p. 64-65.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 51.

Lieux, l'une comme l'autre appliquant au temps de la genèse des contraintes qui jusque-là, sous leur forme oulipienne, ne s'exerçaient que sur la *forme* de l'écriture. À se rendre attentif à la dimension adressée du programme de 1969, on mesure ainsi ce qu'un tel effort de mise en ordre, ce qu'un tel geste d'autonomisation de la pratique littéraire doit à la demande de crédit ici en jeu. De ceci, témoigne bien sûr la sollicitation éditoriale que je viens d'évoquer, mais aussi certaines modalisations et clauses de prudence, comme cette idée des *Lieux* « assez monstrueuse, mais, *je pense*, exaltante⁹⁶ » : introduisant une légère distance entre l'énonciateur et son énoncé, ce curieux recours à la modalité épistémique pour caractériser l'*émotion* produite par l'idée du projet n'a de sens qu'à être rapporté non seulement à l'épistolier, mais aussi à son destinataire et plus largement à autrui, lesquels, subrepticement, viennent s'immiscer dans le jugement que Perec porte sur son œuvre à venir.

En dépit de cette mise sous contraintes extérieures et intérieures, formelles et génétiques que Perec (se) propose, un tel geste planificateur demeure en butte à l'inachèvement et à une certaine forme d'impuissance. Les bornes du texte sont à nouveau éloquentes : là où l'entame pose l'ambition de « clarifier et [...] mettre en ordre » les projets actuels, l'envoi relègue celle-ci à plus tard pour ce qui est de *W*, projet pourtant prioritaire : « Je ne sais pas du tout quand j'aurai fini *W*. Pour l'instant, ça se balade dans tous les sens, mais je pense qu'avant la fin de l'été mes idées seront un peu plus en ordre⁹⁷. » Mais le désordre, l'imprévu, l'immaîtrisable ne sont pas toujours (seulement) où l'on croit : s'ils désignent souvent, chez Perec, ce qui empêche ou perturbe les classements et autres mises en liste, ou encore ce qui en rend les prétentions intenable et les empêche de *durer*⁹⁸, ils renvoient aussi bien à ce qui les rend simplement *possibles*. C'est qu'ils touchent, comme l'écrit magnifiquement Paul Ricoeur dans sa *Philosophie de la volonté*, à « la condition que je ne peux vouloir de tout ce que je peux vouloir sous forme de projets et dont l'exécution à venir dépend de moi⁹⁹ », condition que le philosophe place sous le signe du « consentement » : car « [c]'est la même conscience qui projette dans le futur et *consent* au “tempo” de la durée et au bon plaisir de l'échéance¹⁰⁰ ». Au fil de notre lecture, on a pu constater à quel

⁹⁶ *Ibid.*, p. 58. Je souligne.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 66.

⁹⁸ « Mon problème, avec les classements, c'est qu'ils ne durent pas ; à peine ai-je fini de mettre de l'ordre que cet ordre est déjà caduc », écrira Perec dans « Penser/classer », *Le Genre humain*, n° 2, 1982, p. 111-127, repris dans *Penser/classer*, Paris, Seuil, « La librairie du XXI^e siècle », [Hachette, 1985] 2003 (désormais abrégé *P/C*), p. 161.

⁹⁹ Paul Ricoeur, *Philosophie de la volonté. I, Le Volontaire et l'Involontaire*, Paris, Points, « Essais », 2009 [Paris, Aubier, 1950], p. 78. Ricoeur s'oppose ici à l'existentialisme sartrien dont on a vu qu'il faisait du projet une catégorie transcendante de la conscience. « La temporalité future de la conscience, écrit Ricoeur, n'est pas réductible à son aptitude à faire des projets. [...] Elle appartient plutôt, avec la temporalité en général, à l'ordre de l'involontaire absolu, à l'ordre de l'inévitable [...] », *ibid.*, p. 77-78.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 78. Je souligne.

point Perec insistait en effet sur les louvoiements de sa réflexion programmatique, sur la contingence de ces opérations anticipatrices par lesquelles l'œuvre s'invente, prend forme et s'organise, se projette, enfin, dans un temps opératoire. *Lieux où j'ai dormi* ? « un projet très ancien dont j'avais perdu jusqu'au souvenir et qui m'est revenu brusquement un jour¹⁰¹ ». Le fantasme enfantin au départ de *W* ? « Je l'avais complètement oublié ; il m'est revenu, un soir, à Venise, en septembre 1967, où j'étais passablement saoul ; mais l'idée d'en tirer un roman ne m'est venue que beaucoup plus tard¹⁰². »

Il a été remarqué que l'entreprise mémorielle de Perec pouvait s'interpréter comme une sorte de « relève antiproustienne¹⁰³ », malgré le souci de l'écrivain de placer *Un homme qui dort* ou *Lieux où j'ai dormi* sous l'égide de la *Recherche*. À la promotion proustienne de l'involontaire, à l'« écriture à processus » cultivée par le romancier, Danielle Constantin oppose ainsi le volontarisme de Perec et son « écriture à programme ». Sur le fond d'une défection de la mémoire personnelle, d'un vide creusé par l'« Histoire avec sa grande hache », « la guerre, les camps¹⁰⁴ », cette écriture puise aux sources d'une mémoire artificielle, spatialisante et paradoxalement *prospective*, dont les constructions sont souvent incertaines et précaires¹⁰⁵. On ne saurait remettre en cause ces analyses, mais simplement y ajouter que le « projet du souvenir¹⁰⁶ » – pour reprendre l'expression de l'autobiographie de 1975 – n'en est pas moins tributaire, chez Perec, d'un *souvenir du projet* dont l'auteur veille soigneusement à marquer la survenue involontaire et la formation contingente. C'est cela, en somme, cette mémoire délibérative, cette histoire accidentée des projets autobiographiques que la lettre met en récit sous le regard de l'éditeur, tout autant que le contenu même de leur programme. Et s'il est vrai, à ce titre, que « l'itinéraire temporel dessiné par l'œuvre » de Perec propose « une manière d'échanger du temps contre l'espace », si la prose de l'auteur, au contraire de « l'efflorescence de la syntaxe proustienne », tend à « résol[dre] le temps en espace¹⁰⁷ », cela ne va pas sans que ces gestes de classement et de *planification*, comme ici dans la lettre à Nadeau, soient temporalisés, *accrochés* à une durée qui, pour eux, est à la fois condition

¹⁰¹ Georges Perec, Lettre à Maurice Nadeau du 7 juillet 1969, *JSN*, p. 60.

¹⁰² *Ibid.*, p. 61.

¹⁰³ Christelle Reggiani, *L'Éternel et l'Éphémère. Temporalités dans l'œuvre de Georges Perec*, Amsterdam/New York, Rodopi, « Faux titre », 2010, p. 10.

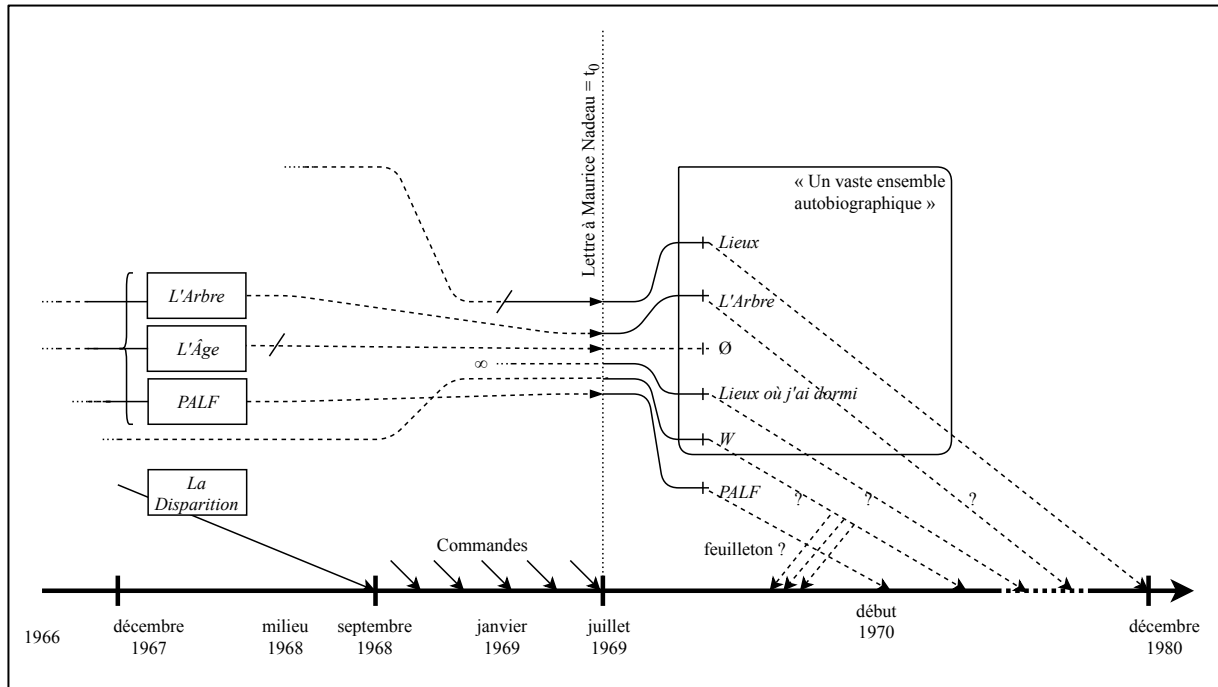
¹⁰⁴ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, « Les Lettres nouvelles », 1975, repris dans *Œ*, t. I, p. 661.

¹⁰⁵ Danielle Constantin, « Perec et Proust : le travail de la mémoire », art. cit. Christelle Reggiani a étudié les affinités qu'entretient cette « mémoire prospective » de Perec avec les *ars memoria* et la mnémotechnique architecturale de la rhétorique ancienne, documentés par l'ouvrage classique de Frances Yates (*L'Art de la mémoire, op. cit.*). Voir Christelle Reggiani, *Rhétoriques de la contrainte, op. cit.*, p. 235-236.

¹⁰⁶ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, *Œ*, t. I, p. 689.

¹⁰⁷ Christelle Reggiani, *L'Éternel et l'éphémère, op. cit.*, p. 8-9.

de possibilité et facteur de mise en échec. Pour appréhender cette espèce de temporalisation des tentatives de spatialisation du temps à laquelle se livre Perec dans sa lettre, et au risque de donner *un moment* l'avantage à l'espace, on peut proposer le schéma suivant :



Temps et espace des projets dans la lettre à Maurice Nadeau du 7 juillet 1969

Quelques petites remarques : 1) ce tableau ne vise pas à rendre compte de la généalogie objective des projets perecquiens, mais seulement de leur présentation dans la lettre ; 2) fort approximativement, les lignes pointillées retracent l'existence virtuelle du projet, tandis que les lignes pleines correspondent à la genèse effective (phases préparatoire et rédactionnelle) ; 3) lorsque la ligne est barrée, cela est pour indiquer une refonte importante du projet évoquée par l'épistolier ; 4) malheureusement, je n'ai pu faire droit à tous les regroupements et classements proposés successivement par Perec : ainsi des « lieux » ou des trois « mises au point » dont j'ai parlé plus haut.

La liste (1976)

Dans son commentaire du projet autobiographique de 1969, Philippe Lejeune observait que Perec, tout en affirmant organiser son œuvre autour d'un axe fédérateur, présentait au fond un assemblage assez hétéroclite : « Quoi de commun entre ces quatre projets sinon leur articulation temporelle, et le fait qu'ils sont tous plus ou moins aberrants par rapport aux modèles

à la fois totalisateurs et psychologisants de l'autobiographie¹⁰⁸ ? » En effet, si le mouvement de la lettre progresse bien vers la figure d'un Livre idéal, force est de constater que ce mouvement ne s'annonce aucunement être celui des quatre livres en question, ni, a fortiori, du « vaste ensemble autobiographique » qu'ils doivent composer. Selon Lejeune, Perec rompt avec les modèles invoqués de la *Recherche* et de *La Règle du jeu* qui eux représentent bel et bien un « itinéraire initiatique vers une révélation (qui s'offre dans un cas, se dérobe dans l'autre)¹⁰⁹ ». Pareille unité en défaut trouve encore en 1969 une forme de compensation (indirecte et partielle) dans cette façon, étudiée à l'instant, de narrativiser le geste programmatique, mais le mouvement de « prolifération et de dissémination¹¹⁰ » des projets repéré par Lejeune ira par la suite s'amplifiant. C'est ce que donne à lire, exemplairement, le second grand programme de travail destiné aux éditeurs que l'on connaît de Perec : la « Tentative de description d'un programme de travail pour les années à venir », dactylographiée en décembre 1976 et remise ce même hiver à Otchakovsky-Laurens.

Bien que ce programme de 1976 soit lui aussi destiné à une communication confidentielle, il est le produit d'un travail d'élaboration formelle qui le distingue du genre épistolaire et l'inscrit d'emblée au voisinage de l'œuvre publiée. Le titre y suffit, qui fonctionne à la manière d'une signature : il ne peut manquer d'évoquer « Tentative d'épuisement d'un lieu parisien¹¹¹ » publié dans la revue *Cause Commune* en 1975, ainsi que « Tentative d'inventaire des aliments liquides et solides que j'ai ingurgités au cours de l'année mil neuf cent soixante-quatorze¹¹² », paru en 1976 dans *Action poétique*. Au-delà d'un tel signe émis en direction de la production récente – lequel contribue à donner au programme une valeur esthétique qui à la fois seconde et excède sa fonction dans l'échange –, la « tentative de description » renvoie à cette poétique de la totalisation contrariée ou inachevée caractéristique de la démarche littéraire de Perec, et dont la forme liste, celle-là même adoptée par le programme, est l'expression consacrée. Car si la liste, du point de vue de sa fonction cognitive, renvoie bien à un « dispositif spatial de triage de l'information » comme le veut Jack Goody, elle forme aussi, dans les mots de Christelle Reggiani, « l'un des phénomènes les plus saillants propres à caractériser l'écriture perezquienne, lui offrant [...] le

¹⁰⁸ Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'oblique*, *op. cit.*, p. 35.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 19.

¹¹¹ Georges Perec, « Tentative d'épuisement d'un lieu parisien », *Cause commune*, n° 1 (nouvelle série), U. G. É., « 10/18, 1975 : « Le pourrissement des sociétés », p. 59-108, repris dans *Œ*, t. II, p. 817-858.

¹¹² *Id.*, « Tentative d'inventaire des aliments liquides et solides que j'ai ingurgités au cours de l'année mil neuf cent soixante-quatorze », *Action poétique*, n° 65, 1976, p. 185-189, repris dans Georges Perec, *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, « La librairie du XX^e siècle » (désormais abrégé *IO*), 1989, p. 97-106.

patron discursif capable de donner sa forme la plus simple à la tentation de l'épuisement qui en constitue le mouvement même¹¹³ ».

Rencontrant de la sorte un élément central de la poétique de l'auteur, le programme de 1976 ramène aussi au domaine de genèse, illustrant la circulation de la forme liste entre texte et avant-texte. D'un côté en effet, en tant que *tentative de description*, ce texte vient se ranger parmi les textes-listes dont Reggiani a relevé les affinités, chez Perec, avec le discours autobiographique¹¹⁴. D'un autre côté, en tant que *programme de travail*, ce texte relève d'un document scénarique et mobilise la « procédure génétique usuelle, voire préférentielle¹¹⁵ » de l'écrivain. Mais justement : la prise en charge de ces deux fonctions ne confine-t-elle pas à une sorte de contradiction ? Il en va moins, au reste, d'une question de littérarité que de valeur illocutoire : tandis que la description relève en principe d'une direction d'ajustement allant *du mot au monde*¹¹⁶, celle du programme va résolument *du monde au mot*. Tout se passe, dès lors, comme si le programme perecquien *existait* extérieurement au sujet, et que pouvait lui être appliquée une *tentative de description* analogue à celle de l'écrivain consignait rétrospectivement son régime alimentaire, ou attentif à la vie infra-ordinaire du carrefour Mabillon ou de la place Saint-Sulpice. Ceci n'est pas exactement pour nous surprendre. Nous avons déjà observé, au premier chapitre de cette étude, les rapports complexes du discours de projet au registre de la description, et constaté la versatilité illocutoire des énoncés

¹¹³ Christelle Reggiani, « Poétique de la liste. Inventaire et épuisement dans l'œuvre de Georges Perec », dans Sophie Milcent-Lawson, Michelle Lecolle et Raymond Michel, *Liste et effet liste en littérature*, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2013, p. 505-517, ici p. 506. Pour la citation de Jack Goody, mobilisée par la critique à la même page, voir *La Raison graphique. La Domestication de la pensée sauvage* [1970] ; trad. ang. Jean Basin et Alban Bensa, Paris, Minuit, « Le sens commun », [1978] 1998, p. 155. Enfin, rappelons l'évocation perecquienne souvent citée des « joies ineffables de l'énumération » dans « Penser/classer » en 1982 : « Il y a dans toute énumération deux tentations contradictoires ; la première est de tout recenser, la seconde d'oublier tout de même quelque chose ; la première voudrait clôturer définitivement la question, la seconde la laisser ouverte ; entre l'exhaustif et l'inachevé, l'énumération me semble ainsi être, avant toute pensée (et avant tout classement), la marque même de ce besoin de nommer et de réunir sans lequel le monde (« la vie ») resterait pour nous sans repères : il y a des choses différentes qui sont pourtant un peu pareilles ; on peut les assembler dans des séries à l'intérieur desquelles il sera possible de les distinguer », Georges Perec, « Penser/classer », art. cit., *P/C*, p. 164.

¹¹⁴ *Ibid.* Une telle affinité entre textes-listes, procédures génétiques et discours autobiographique se dégage aussi à la lecture de la monographie de Philippe Lejeune. Parmi les « gestes » qu'il reconnaît chez l'autobiographe, le critique mentionne l'« opérabilité » et le « sabotage » qui intéressent particulièrement notre propos : la première renvoie à la dimension *pratique* de l'écriture de soi chez Perec – « ce ne sont pas des objets à contempler, mais des instruments à faire fonctionner » ou encore « c'est fait pour être à faire » – ; le second est relatif au détournement (sans subversion ou inversion radicale de programme) que Perec applique au modèle conventionnel de l'autobiographie tel qu'il peut se formuler dans les manuels américains, ce détournement passe notamment par une régression de l'écriture à ses procédés de genèse : « Les gestes qu'il accomplit sont ceux qui sont conseillés pour la phase préparatoire : faites des listes, déballez les choses en vrac, effectuez des repérages dans votre mémoire ou sur les lieux, notez tout en style télégraphique sans faire mousser. Mais Perec reste volontairement bloqué dans cette phase que les manuels demandent de dépasser ensuite vers l'organisation, l'expressivité, la synthèse, l'ordre. » Voir *La Mémoire et l'oblique*, *op. cit.*, p. 42-43.

¹¹⁵ Voir Christelle Reggiani, « Poétique de la liste », art. cit., p. 507.

¹¹⁶ Je reprends ici les catégories de Searle présentées ch. I, 2.

descriptifs et (auto)injonctifs, dont Wittgenstein remarquait qu'ils pouvaient si facilement, suivant les usages et le regard jeté sur eux, échanger leurs valeurs¹¹⁷. Enfin, outre cette sorte d'oxymore illocutoire qui le caractérise et l'effet de valorisation esthétique et de mise à distance qu'il induit à l'égard de son objet, le titre choisi par Perec met en avant un geste de spatialisation de l'avenir, lequel s'offre moins au récit qu'à une *description*, dont l'auteur prend soin de préciser qu'elle ne suivra pas un « ordre chronologique¹¹⁸ ». Pas plus que le programme pour Nadeau, bien sûr, ce geste n'échappe au temps, il n'est après tout qu'une *tentative* contingente, un essai daté : aussi est-ce plutôt une nouvelle articulation entre temporalisation et spatialisation du projet qu'il nous faudra tâcher de circonscrire.

Au lieu de présenter comme en 1969 ses projets actuels sous l'aspect d'une généalogie, l'auteur du programme de 1976 juxtapose deux types de mises en perspective, toutes deux étrangères au régime de l'apprentissage. Dans un bref chapeau introductif qu'il reprendra et développera en 1978 dans « Notes sur ce que je cherche¹¹⁹ », Perec distingue quatre « directions principales » empruntées par son œuvre, qui « le plus souvent, d'ailleurs se confondent » :

- un courant autobiographique, dont le modèle serait « W »
- un courant romanesque, dont le modèle serait « un homme qui dort » ou « La Disparition »
- un courant « quotidien », dont le modèle serait « les Choses » ou « Espèces d'Espaces »
- un courant « oulipien » dont le modèle serait « Die Maschine » ou « Alphabets »¹²⁰

À cette typologie qui rappelle et reconfigure les trois « mises au point » de 1969 – « sur l'écriture », « sur l'époque », « sur l'auteur¹²¹ » – en même temps qu'elle permet, minimalement, d'inscrire l'œuvre à venir dans les courants dessinés ou *modélisés* par certains titres de l'œuvre passée, succède une liste en dix-neuf points inventoriant les ouvrages sur le métier. Cette séparation est significative. Elle montre, certes, un auteur soucieux d'organiser son œuvre, de lui prêter un cadre général d'intelligibilité en en énonçant et classant les grandes orientations (ou

¹¹⁷ Voir ch. I, 2. Commentant la distinction proposée par Goody entre listes rétrospective et prospective, Bernard Sève en illustre ainsi les ambiguïtés : « La distinction entre “fait” et “à faire” [...] est certainement très importante dans la pratique quotidienne des listes, mais elle pose un certain nombre de problèmes théoriques. Un inventaire après décès est assurément une liste rétrospective, mais il désigne aussi les objets inventoriés comme “à partager” entre les héritiers, et prend de ce fait une certaine dimension prospective (derrière le commissaire-priseur se profile déjà le notaire). Et quel statut donner à une liste d'engagements non remplis quand le temps de les honorer est passé ? » Le programme de 1976 (comme celui de 1969 et nombre de textes que nous lisons dans cette étude) s'inscrit de façon exemplaire dans cette dernière situation. Voir Bernard Sève, *De haut en bas. Philosophie des listes*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 2010, p. 41.

¹¹⁸ Georges Perec, « Tentative de description d'un programme de travail pour les années à venir », art. cit., p. 323.

¹¹⁹ *Id.*, « Notes sur ce que je cherche », *Le Figaro*, 8 décembre 1978, p. 28, repris dans *P/C*, p. 9-12.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ *Id.*, Lettre à Maurice Nadeau du 7 juillet 1969, *JSN*, p. 57.

« champs », comme dira l'article du *Figaro* en 1978). Mais une telle typologie n'est pour ainsi dire pas honorée, car l'inventaire qui lui succède ventile les livres à venir sans plus en tenir compte, procédant, ce faisant, à une autre mise en forme de l'œuvre. Il n'est que de voir ce qu'il en est du courant autobiographique, lequel n'occupe plus qu'un quart du travail de Perec, loin de la centralité qui était la sienne sept ans plus tôt. Qu'en reste-t-il ? *W ou le souvenir d'enfance* a été publié en 1975 et fait à présent office de « modèle » en la matière. De *L'Âge*, il n'est plus question. *L'Arbre* est toujours en bonne place (n° 2). Quant à *Lieux où j'ai dormi*, les voici figurant en position n° 4a, soit en tête des trois « séries de textes généralement brefs » placées sous la rubrique des « Choses communes » – aux côtés de *Je me souviens* (qui effectivement paraîtra en janvier 1978 avec pour sous-titre : « Les choses communes I ») et des *Notes de chevet*, « [t]entative de transcription dans le monde d'aujourd'hui des « Notes de chevet » de Sei Shônagon ». *Lieux*, enfin, la grande entreprise qui en 1969 offrait un cadre général à l'œuvre à venir et dont l'échéance, à la fois lointaine et précise, servait de point de mire aux ambitions de l'écrivain, *Lieux* donc n'est plus mentionné en tant que tel, mais on en retrouve la trace à l'entrée n° 5, sous le titre « Tentative de description de quelques lieux parisiens » :

Cf. « Espèces d'Espaces », p. 76 : ce projet qui devait s'étendre sur 12 ans est pratiquement abandonné et transformé : les « lieux » dont il était question sont abordés selon des perspectives différentes : ainsi j'ai écrit un poème (« La Clôture ») sur la rue Vilin, j'ai fait un film (« Les lieux d'une fugue ») sur le carrefour Franklin-Roosevelt, j'envisage une émission de radio sur Mabillon. Néanmoins, des textes existent déjà abondamment et il serait peut-être intéressant de les rassembler, de les trier et d'en commenter quelques-uns¹²².

Abandonné en 1975, le projet duodécennal voit donc ses restes dispersés et transposés vers différents genres (prose, poésie) et différents médiums (littérature, cinéma, performances radiophoniques), tandis que l'ensemble des avant-textes est soumis à une possible refonte dont Perec, qui parle ici au conditionnel, n'a pas encore l'idée ni vraiment l'initiative. À s'en tenir à cette notice et à ce nouveau titre, la dimension autobiographique des *Lieux* tend ainsi à s'estomper, l'écriture des souvenirs s'effaçant au profit de la seule description des « lieux réels¹²³ ». C'est dire que les projets hérités du « vaste ensemble autobiographique » de 1969 s'égayent désormais en ordre dispersé, soumis qu'ils sont à une logique sérielle qui s'impose et impose de nouveaux regroupements (*Choses communes*).

¹²² *Id.*, « Tentative de description d'un programme de travail pour les années à venir », art. cit., p. 323.

¹²³ Paulette Perec note toutefois qu'en 1978, au moment de la sortie de *Je me souviens*, « la suite prévue des *Choses communes* se présente ainsi : – Les Choses communes, 2 : Lieux où j'ai dormi ; / – Les Choses communes, 3 : Notes de chevet ; / – Les choses communes, 4 : Tentatives de description de quelques lieux parisiens et des souvenirs qui s'y rattachent ». Outre la mention des souvenirs, qui cessera par la suite, on note l'implication des anciens *Lieux* dans la série des *Choses communes*. Voir Paulette Perec, « Chronique de la vie de Georges Perec », art. cit., p. 104.

Pour autant, comme on vient de l'observer dans l'extrait précédent, le programme de 1976 est loin d'exclure le récit et le discours en première personne, loin de négliger toujours la généalogie des projets en question, comme à propos des *Fragments d'un Ninipotch* (n° 19c) : « C'est un de mes premiers romans ; je l'ai laissé tomber, mais je me suis souvent dit que je reviendrai (comme Thomas Mann avec Felix Krull) sur ce projet¹²⁴ ». Simplement, cette dimension narrative est désormais réduite et fragmentée, subordonnée au mouvement paratactique de la liste. Et si cette dernière, par son régime de discontinuité et de successivité¹²⁵, peut à raison être tenue comme la « forme la plus pure de l'inscription verbale du temps¹²⁶ », il n'en reste pas moins que ce temps de la liste n'est plus celui de la genèse (passée ou à venir) des projets. C'est un temps sériel, celui d'une exposition discontinue dont l'ordre, sans être chronologique, impulse tout de même un rythme puisqu'il doit donner l'idée d'« un travail aboutissant à un livre achevé – et publié – chaque année ». Préféré au modèle d'un futur linéaire, le temps mis en espace, cette mise en espace elle-même temporalisée (par une date, et par le régime aspectuel de la *tentative*), projettent dans le temps de la liste l'image d'un avenir *ramifié*¹²⁷, simultanément ouvert sur les dix-neuf mondes possibles que forment les projets répertoriés.

De cette nouvelle mise en forme de l'œuvre, émane plus encore qu'en 1969 un effet de *copia*, propre à ce « dispositif d'expansion¹²⁸ » qu'est la liste perecquienne selon Reggiani. Au-delà du foisonnement des projets, augmenté par les listes parfois enchâssées dans les entrées principales, y participent les ruptures de ton, l'arbitraire et l'humour de plusieurs notices ou catégories, l'extrême vague de plusieurs d'entre elles qui réfèrent moins à un livre singulier qu'à simple un genre à investir. Ainsi de l'entrée n° 9, « Des livres d'enfants », dont Perec dit seulement que « [c]e n'est pas encore un projet, mais une ambition, un désir » ; ainsi encore de la catégorie loufoque des « Projets encore vagues, mais pourtant sûrs » (n° 19), comptant une « Vie

¹²⁴ Georges Perec, « Tentative de description d'un programme de travail pour les années à venir », art. cit., p. 326.

¹²⁵ C'est là ce qui distingue la liste de l'*ensemble* qui, à la différence de la première, ne réunit pas des mots, mais « des objets, réels ou non », comme le souligne Bernard Sève. Ainsi, « un ensemble est présenté comme simultané, alors qu'une liste [...], qu'elle soit écrite ou orale, est nécessairement successive, puisque le langage, qu'il soit écrit ou oral, se déploie toujours dans le temps de la parole, de l'écriture ou de la lecture ». Voir Bernard Sève, *De haut en bas. Philosophie des listes*, *op. cit.*, p. 18.

¹²⁶ Voir Christelle Reggiani, « Poétique de la liste », art. cit., p. 509.

¹²⁷ Sur la notion de temps ramifié, empruntée à Robert Martin, voir le ch. I, 2 : « Description : sémantique des mondes possibles et anticipation pratique ».

¹²⁸ *Ibid.*, p. 516. Les modèles de Perec sont bien connus : Rabelais, Sterne, Verne, et Butor pour l'époque contemporaine. Pour un bilan historique et théorique sur la poétique de la liste, et un examen des listes perecquiennes, voir Gaspard Turin, *Poétique et usages de la liste littéraire. Le Clézio, Modiano, Perec*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 2017. On regrettera toutefois que le critique, dans sa lecture de Perec (et des listes en général), fasse trop peu droit à leurs enjeux pragmatiques, négligeant par exemple le cas des listes prospectives qui nous intéressent.

du général Éblé » que vient commenter cette seule notation arbitraire : « J'ai toujours eu envie d'écrire une vie du général Éblé¹²⁹ », protestation que l'on retrouve sous la notice n° 7, « Un roman policier. J'ai toujours eu envie d'écrire un roman policier "classique" : crime parfait, chambre close etc. » Tout ceci fait contrepoint au modèle de la liste numérotée et hiérarchisée adopté dans ces pages, lequel paraît lui-même pasticher la littérature grise des administrations et les patrons formels du discours scientifique – ce à quoi Perec s'adonne volontiers en ces années, par façon de gagner à sa pratique littéraire ce dont son second métier de documentaliste scientifique lui a donné l'usage¹³⁰. Mais tant s'en faut que le programme perecquien verse dans la gratuité ludique ou l'absurde, à la façon du classement chinois des animaux introduit par Borges dans ses *Fictions*¹³¹. Outre qu'il compte plusieurs projets sérieux, parfois bien engagés ou sur le point d'aboutir (à commencer par *La Vie mode d'emploi* n° 1 et *Je me souviens* n° 4b), le programme envisage aussi le cas des « Textes divers susceptibles d'être rassemblés en volume », auxquels les entrées n°s 13-17 sont consacrées, sous les titres « Théâtre, théâtre radiophonique (Hörspiele) » ; « Poèmes » ; « Exercices oulipiens » ; « articles » ; « mots croisés ». Liées pour beaucoup au régime de la commande, ces publications passées se trouvent ainsi projetées à nouveaux frais dans l'avenir pour y être collectées, réagencées et conquises, de la sorte, au domaine de l'œuvre. Par la valeur de consécration symbolique qu'une telle republication supposerait, on voit que Perec continue d'engager son programme dans une dynamique ascensionnelle, dans une volonté de « voir plus grand » comme disait la lettre à Nadeau¹³².

En définitive, cette profusion copieuse des projets, cet alliage d'organisation et de désordre, d'initiatives décidées et de flou velléitaire s'éclaire au regard de la destination éditoriale du texte et du statut dédoublé qu'il reçoit. Il s'agit pour Perec, comme déjà en 1969, de se montrer « nanti d'un programme assez chargé pour les années à venir¹³³ », d'attester que son œuvre future justifie les à-valoir qu'il réclame. Dans le même temps, et surtout, il s'agit de faire du programme lui-même une manière d'échantillon de l'œuvre à venir, un espace de présentation de soi, confinant à un autoportrait de l'écrivain par ses projets. Là où la lettre à Nadeau empruntait à pareille fin la modalité continuiste du récit et plaçait l'écrivain dans la perspective d'un Livre à

¹²⁹ Georges Perec, « Tentative de description d'un programme de travail pour les années à venir », art. cit., p. 326.

¹³⁰ Les productions de l'auteur en la matière ont été rassemblées de façon posthume dans *Id., Cantatrix sopranica L. Et autres écrits scientifiques*, Paris, Seuil, « La librairie du XX^e siècle », 1991.

¹³¹ Liste rendue célèbre par le commentaire de Foucault dans *Les Mots et les choses* (Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1966), et que mobilisera Perec dans « Penser/classer » (art. cit.).

¹³² En somme, la publication des commandes passées doit à ce titre permettre d'échapper au second métier aussi bien qu'aux commandes à venir, ou en tout cas de s'y livrer selon son bon plaisir, comme Perec s'en explique dans l'entretien de 1978 déjà cité.

¹³³ Georges Perec, Lettre à Maurice Nadeau du 7 juillet 1969, *JSN*, p. 65.

venir idéal, la liste rompt avec ce modèle. Le sort réservé à *La Vie mode d'emploi* en est la meilleure marque : alors même qu'il doit réaliser en quelque façon (dans l'ordre du roman) le souhait d'un grand livre somme formulé en 1969 (dans l'ordre de l'autobiographie), l'ouvrage ne fait l'objet d'aucune dramatisation particulière. Sur le point d'être accompli, « Le Livre » de naguère est devenu « gros livre¹³⁴ », résumé en quelques mots et ouvrant la série discrète des projets futurs.

Dire cela n'est rien enlever à l'importance du « romans » de 1978, point d'orgue décisif dans la carrière de l'auteur et, au-delà, « ouvrage de premier ordre dans la chronologie du roman [et] de l'édition littéraire¹³⁵ ». Seulement, une chose est l'investissement d'un livre dans le temps de la genèse, une chose l'investissement dans un livre sur le plan d'une carrière ou d'un itinéraire d'écrivain, une autre la façon de présenter ce livre et de se présenter à travers lui. Construite diégétiquement autour du grand projet accaparant, totalisant et finalement négateur de Bartlebooth, *La Vie mode d'emploi* – cela a été remarqué par Philippe Lejeune – peut être lue comme une sorte de répétition et de conjuration du projet des *Lieux*, dont elle dévoilerait la folie et l'impossibilité, en jouant et sublimant son échec. Cette manière (antiproustienne dira-t-on) de liquider l'imaginaire du grand œuvre dans l'espace du roman, le commentaire auctorial la retrouve sous un autre jour. Non pas que Perec n'ait jamais dit son attrait pour la forme longue au départ de *La Vie mode d'emploi* (également cultivée, jusque dans les derniers programmes, à propos de *L'Arbre*). Mais cet attrait ne l'a pas empêché de se tenir à distance d'un imaginaire unifié ou unitaire du grand œuvre, celui d'un Montaigne, d'un Mallarmé, d'un Proust, d'un Leiris et, on le verra bientôt – mais de façon retorse – d'un Barthes et d'un Roubaud. C'est que là ne se situe pas l'ambition déclarée de Perec, laquelle n'a pour autant rien de modeste :

Mon ambition d'écrivain serait de parcourir toute la littérature de mon temps sans jamais avoir le sentiment de revenir sur mes pas ou de remarquer dans mes propres traces, et d'écrire tout ce qui est possible à un homme d'aujourd'hui d'écrire : des livres gros et des livres courts, des romans et des poèmes, des drames, des livrets d'opéra, des romans policiers, des romans d'aventures¹³⁶ [...].

À la polygraphie honnie des commandes, les « Notes sur ce que je cherche » opposent une espèce d'*omnigraphie* littéraire, dont la mise en discours appelle ce genre de listes que nous venons de lire dans le programme à Otchakovsky-Laurens – on en verra plus loin d'autres exemples, à commencer par l'autobibliographie prospective publiée dans *Action poétique* en mai

¹³⁴ « La Vie, mode d'emploi. C'est le livre que je suis en train d'écrire ; il s'agit d'un roman-puzzle, décrivant un immeuble parisien dont la façade a été enlevée ; ce sera un gros livre – entre 600 et 800 pages – et je pense l'achever à la fin de 1977 », *Id.*, « Tentative de description d'un programme de travail pour les années à venir », art. cit., p. 323.

¹³⁵ Olivier Bessard-Banquy, *La Vie du livre contemporain. Étude sur l'édition littéraire 1975-2005*, Pessac/Tusson, Presses universitaires de Bordeaux/Du Lérot, éditeur, 2009, p. 57-60.

¹³⁶ Georges Perec, « Notes sur ce que je cherche », art. cit., *P/C*, p. 11-12.

1980¹³⁷. Tout se passe comme si l'auteur appliquait à lui-même, à son propre parcours dans la littérature, cette « polygraphie du cavalier » mobilisée dans *La Vie mode d'emploi* pour y organiser la succession des chapitres : semblable au narrateur qui arpente l'immeuble de la rue Simon-Crubellier en opérant des sauts entre pièces non contiguës, Perec évolue d'un genre à l'autre, d'un format à l'autre dans l'espoir de parcourir toutes les cases sans jamais « remarquer dans [s]es propres traces ». Face à une telle ambition d'investir toute l'extension des possibles littéraires, on pourrait se demander si ne plane pas là le risque d'une dissolution analogue à cette destruction finale de son œuvre préméditée par Bartlebooth. Dissolution, ou plutôt *disparition* tendancielle, qui serait celle d'un projet et d'un style individuels, tant ce que Perec nomme en 1978 son « projet d'ensemble¹³⁸ » paraît se fondre dans la totalité des genres et des registres, phénomène redoublé par une écriture souvent qualifiée de « blanche » par la critique, défiant l'approche stylistique¹³⁹. Laisant en suspens cette interrogation – peut-être excessive, d'ailleurs, ainsi formulée – laissons la parole à Perec, qui a tout de même ménagé une place à la question de la singularité dans son exploration du « puzzle »-littérature, singularité définie par la limite qu'impose le temps d'une vie, l'inachèvement à quoi elle contraint le sujet apparaissant alors, semble-t-il, comme la condition même de son existence *particulière* :

Vers l'âge de vingt ans, il y avait une vingtaine d'auteurs que j'aimais beaucoup et qui, ensemble, dessinaient pour moi une espèce de puzzle. [...] Et à partir de cela, je pouvais dessiner un puzzle, et quelque part dans ce puzzle, il restait un espace vide qui était – me semblait-il – à moi... il y avait un espace que je viendrais occuper. De même quand je prends mes livres, je me dis que tous mes livres sont différents les uns des autres et qu'ils ont tous quelque chose en commun. Ils dessinent, à nouveau, une espèce de puzzle dans lequel il reste un espace vide, qui est le livre que je me prépare à écrire. Et, bien entendu, cet espace vide, ce trou, ce blanc... il sera toujours là... il faudra qu'il reste. Et ce que j'espère pour les lecteurs et les gens qui écriront après moi, c'est que j'occuperai l'emplacement d'une de ces pièces de puzzle et... qu'à ma mort, je laisserai une place à quelqu'un pour qu'il écrive à son tour. Je veux dire que... bien sûr, il y a une dimension temporelle dans tout cela : je vivrai de 1936 à... – je ne sais pas –, et donc mon œuvre sera, un jour, à la fois inachevée et achevée. Inachevée parce que j'ai tout à dire... comme tout

¹³⁷ *Id.* « Questions / Réponses », *Action poétique*, n° 81, mai 1980 : « Qu'est-ce qu'ils fabriquent », repris dans *E&C*, t. II, p. 121-124.

¹³⁸ *Id.*, « En dialogue avec l'époque », entr. cit., *E&C*, t. II, p. 57.

¹³⁹ Comme le note Christelle Reggiani, « l'aimantation de l'écriture par la forme exhaustive de l'inventaire tend à dissoudre l'engagement intentionnel de son auteur dans la recherche d'une adéquation complète à l'ordre des choses. Pour le dire en bref : le désir de totalité ne peut qu'exclure le style, induisant ainsi un épuisement de l'écriture elle-même, qui se traduit pour le lecteur par le curieux sentiment d'un évidemment, d'une évanescence formelle ». C'est que, selon la critique, le travail de Perec s'applique davantage au mot (et à la disposition, au sens rhétorique) qu'à la *phrase*, siège privilégié du style d'auteur. Voir Christelle Reggiani, « De la littérature considérée comme un des beaux-arts (l'œuvre de Perec et l'art contemporain) », *Cahiers Georges Perec*, n° 10, 2010 : « Perec et l'art contemporain » (dir. Jean-Luc Joly), repris dans Christelle Reggiani, *L'Éternel et l'éphémère*, op. cit., p. 175. Sur la problématique de l'écriture blanche et plus largement la question de la langue perecquienne, voir Véronique Montémont et Christelle Reggiani (dir.), *Georges Perec, artisan de la langue*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, « Textes & langues », 2012.

écrivain. J'aimerais pouvoir dire tout ce qu'il est possible à un homme de dire, et de toutes les manières possibles¹⁴⁰.

Formes de l'œuvre, formes de vie

Comme le montrent les textes qu'il soumet aux éditeurs pour leur exposer son travail en cours, Perec vaut d'être tenu pour un écrivain à *programmes*, à condition d'insister sur la dimension plurielle et sérielle de ce programmatisme, lequel tend à suspendre ou à contourner la question d'un sens unitaire, d'un projet créateur dont il serait possible d'énoncer la formule et de décliner les mobiles :

Je n'ai jamais été à l'aise pour parler d'une manière abstraite, théorique, de mon travail ; même si ce que je produis semble venir d'un programme depuis longtemps élaboré, d'un projet de longue date, je crois plutôt trouver – et prouver – mon mouvement en marchant : de la succession de mes livres naît pour moi le sentiment, parfois réconfortant, parfois inconfortable (parce que toujours suspendu à un « livre à venir », à un inachevé désignant l'indicible vers quoi tend désespérément le désir d'écrire), qu'ils parcourent un chemin, balisent un espace, jalonnent un itinéraire tâtonnant, décrivent point par point les étapes d'une recherche dont je ne saurais dire le « pourquoi » mais seulement le « comment »¹⁴¹ [...].

L'œuvre en marche, ainsi, paraît bien répondre à un « projet de longue date » et frayer une voie singulière dans l'espace littéraire, mais ce projet et cette voie échappent à l'écrivain, relèvent d'un *indicible* que Perec place incidemment sous le signe du « livre à venir » de Maurice Blanchot (non sans pasticher, dans cette parenthèse, le lyrisme barthésien du « désir d'écrire » dont on a déjà trouvé l'exemple dans notre « prologue »). À l'écrivain, reste donc le registre du *comment*, qui semble offrir une forme de réflexivité heureuse, habitable. Ce déplacement, il faut le souligner, a lui-même un sens théorique : il participe de l'imaginaire technique de la création littéraire que j'évoquais pour commencer, celui que Perec partage avec l'Oulipo dans son recours aux contraintes, celui, également, qui marque le courant poéticien et rhétoricien de la théorie littéraire en ces années 1960 et 1970¹⁴². Comme l'a remarqué Gérard Genette dans *Seuils*, il en va là encore

¹⁴⁰ Georges Perec, « La fiction et son faire », propos recueillis par Kaye Mortley le 24 août 1981 à Paris, transcription et trad. ang. Mireille Ribière, *E&C*, t. II, p. 252-253.

¹⁴¹ *Id.*, « Notes sur ce que je cherche », art. cit., *P/C*, p. 11-12.

¹⁴² Ainsi Barthes ouvre-t-il en ces mots sa recension de *Figures III* de Genette en 1972 : « Lorsqu'il se place devant l'œuvre littéraire, le poéticien ne se demande pas : qu'est-ce que cela veut dire ? D'où est-ce que ça vient ? À quoi est-ce que ça se rattache ? Mais, plus simplement et plus difficilement : *comment est-ce que c'est fait ?* », question à laquelle Barthes reconnaît trois précédents : la *Poétique* d'Aristote, Valéry et Jakobson. Voir Roland Barthes, « Le retour du poéticien », *La Quinzaine littéraire*, 16 octobre 1972, repris dans Roland Barthes, *OC*, t. IV, p. 144-147, ici p. 144. Sur cette veine poéticienne de la théorie littéraire française, courant des années 1960 à aujourd'hui, voir la thèse que Fanny Lorent doit soutenir le 3 décembre 2018 à l'université de Liège, sous la direction de Laurent Demoulin : *La Revue et la collection « Poétique ». Histoire intellectuelle, sociale et matérielle d'une discipline moderne.*

d'une forme spécifique de l'épitéxte auctorial, le « commentaire génétique¹⁴³ », dont on trouve le premier exemple dans la *Genèse d'un poème* d'Edgar Poe (1845), et la forme prototypique dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres* de Raymond Roussel (publié de façon posthume en 1935). Nombreuses sont, dans le second XX^e siècle, les reprises et réactualisations de ce modèle. Pour s'en tenir aux titres adaptant manifestement le modèle roussélien, mentionnons (la plupart du temps depuis *Seuils*) : « Comment se sont écrits certains de mes livres » de Butor à Cerisy ; « Comment est écrit ce livre » de Barthes au seuil des *Fragments d'un discours amoureux* ; « Comment m'ont écrit certains de mes livres » de Renaud Camus, *Comment écrire certains poèmes*¹⁴⁴ projeté par Jacques Roubaud ou encore *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres*, de Marcel Bénabou¹⁴⁵. Variantes prospectives de ces commentaires génétiques à la Roussel, les prospectus perecquiens peuvent à bon droit être considérés comme autant de « Comment je vais écrire certains de mes livres ».

Mais de cette modalité du *comment* placée par Perec au centre de sa démarche créatrice et de son métadiscours auctorial, reste encore à aborder une composante cruciale. Car si l'écrivain, comme il le dit, « travaille sur programme¹⁴⁶ », ce n'est pas seulement qu'il cultive cette « écriture à programme » opposée par les généticiens à l'« écriture à processus ». Plus qu'une méthode de genèse, au-delà également des démarches éditoriales que je viens d'examiner, le programme se trouve chez l'écrivain impliqué en tant que tel dans le mouvement de l'œuvre : le *style de genèse*¹⁴⁷ tendant dès lors à empiéter sur, voire à se confondre avec le style de l'œuvre au point de rendre le statut de celle-ci problématique. Cette question doit être approfondie, car elle mène à ce que l'on peut considérer comme le pendant, pour la période étudiée dans ce chapitre, de ce qu'est le « paradigme du dessin » pour la Renaissance et l'Âge classique. Intervient ici, derechef, la relation des arts à l'activité lettrée, la façon, en l'occurrence, dont cette dernière trouve à se redéfinir au contact d'un certain « paradigme de l'art contemporain¹⁴⁸ », qui se déploie internationalement à partir des années 1960. Alors que dans le dessin, Alberti et Vasari avait promu l'*idée*, à la fois mentale et sensible, présidant à la bonne production des ouvrages, le paradigme de l'art contemporain, selon Nathalie Heinich, trouve sa propriété fondamentale dans un « débordement de l'œuvre au-delà de l'objet¹⁴⁹ » pouvant conduire, dans le cas de l'art conceptuel, à une réduction potentielle ou effective de l'œuvre à son idée génératrice, à ses protocoles opératoires.

¹⁴³ Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 337.

¹⁴⁴ On en trouve le prospectus dans Jacques Roubaud, *Description du projet*, *op. cit.*, p. 132.

¹⁴⁵ *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres*, *op. cit.* Voir Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 337-340.

¹⁴⁶ Georges Perec, « En dialogue avec l'époque », *entr. cit.*, *E&C*, t. II, p. 57.

¹⁴⁷ Sur cette notion théorisée par Anne Herschberg-Pierrot, voir ch. I, 3, « Prospectus et genèse ».

¹⁴⁸ Nathalie Heinich, *Le Paradigme de l'art contemporain. Structure d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 2014.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 92.

D'une époque à l'autre, en somme, l'*idée* continue d'être placée au principe de l'œuvre, mais de condition de celle-ci, elle en devient le site principal et le possible substitut¹⁵⁰.

Plutôt que d'aborder de front le problème abondamment discuté des rapports de la littérature aux pratiques de l'art contemporain, je poursuivrai mon enquête sur les discours du livre à venir chez Perec, dans le souci de montrer, comme au chapitre précédent, la manière dont ils en répercutent et déplacent les enjeux. Sans conteste, le programmatisme perecquien mérite d'être situé dans la proximité du paradigme de l'art contemporain, et plus largement d'un *art du projet* chevillé à la délibération et à l'expérimentation de *formes de vie*. Mais pour prendre la bonne mesure de cette proximité, on gagne à se maintenir du côté des formes et des discours, ce que je tâcherai de faire en me concentrant sur le versant *public* des prospectus réalisés par Georges Perec, dont on va voir qu'ils sont indissociables d'une poétique singulière de l'essai. En m'attachant aux enjeux du discours de projet dans *Espèces d'espaces* (1974) et quelques autres textes, j'essayerai de montrer comment le discours de projet, chez Perec, concourt à un certain exercice littéraire de cette *civilité* théorisée par Balibar, dont j'ai fait état à la fin des « Passages » : par la prise en charge et la mise en forme de la multiplicité des identités, des engagements et des désirs d'une part, de l'autre par une façon singulière de s'inscrire dans le régime présentiste d'historicité et son nouvel ordre de la mémoire qui commencent dès les années 1970 à se faire jour.

De l'idée au discours, de l'opérateur au sujet : littérature et art conceptuel

Nombreux sont les commentateurs à avoir souligné, avec Christelle Reggiani, que l'œuvre perecquienne était « largement homologue aux dispositifs de l'art contemporain¹⁵¹ ». Johnnie Gratton et Michael Sheringham, théorisant l'idée d'un « art du projet¹⁵² » traversant les arts plastiques et la littérature dans les dernières décennies du XX^e siècle, reconnaissent pareillement en Perec l'une de ses figures tutélaires :

From the late 1960s Perec conceived his work in terms of a serie of often interlocking short- and long-term projects, and he rapidly developed both the persona and the modus operandi of the postmodern exponent of the

¹⁵⁰ Selon Heinich, un tel paradigme de l'art contemporain implique tour à tour « la dématérialisation de l'œuvre dans l'informe, sa conceptualisation dans l'idée, sa multiplication dans les installations, son « éphémérisation » dans les performances, son indispensable documentation dans les œuvres à mode d'emploi, sa tendance à l'allographisation et, enfin, son incertitude ontologique et son insécurité juridique », *ibid.*, p. 91-92.

¹⁵¹ Christelle Reggiani, « De la littérature considérée comme un des beaux-arts », art. cit., p. 174. Sur cette question, on consultera avec profit le numéro de revue précité : *Cahiers Georges Perec*, n° 10, 2010 : « Perec et l'art contemporain » (dir. Jean-Luc Joly). Cette affinité native de l'œuvre de Perec avec l'art contemporain a sans conteste favorisé la fortune de l'œuvre chez les artistes et plasticiens actuels.

¹⁵² Johnnie Gratton et Michael Sheringham (dir.), *The Art of The Project*, *op. cit.*

*art of the project. He or she is someone who collects, observes, classifies, enumerates, compares, who is rigorous and disciplined while at the same time humorous and irreverent, the practitioner of what we could call inter-disciplinarity*¹⁵³.

Art d'amateur, art de l'enquête, élisant pour territoire privilégié la vie quotidienne et ses archives où l'individuel s'éprouve au contact de la vie anonyme et collective, cet art du projet se développe sur les ruines de l'imaginaire du grand œuvre, des « grands récits » promus par le « projet moderniste de l'art¹⁵⁴ ». À cela, l'artiste ou écrivain à *projet* oppose une pratique plus locale et incitatrice, au croisement de l'écriture de soi et de l'anthropologie du proche. Surtout, dans l'esprit du « débordement de l'œuvre au-delà de l'objet » évoqué par Heinich, cette pratique se signale par le primat du processus sur le produit fini, par un déplacement du siège de l'art allant de la réalisation vers les protocoles, esquisses, expérimentations et expériences qui conduisent vers lui, sans toujours y aboutir :

*As with the sketch or oil sketch in impressionist painting, as with the avant-texte in more recent literary 'genetic criticism', the artist's searchings take on an autonomous value alongside his/her findings, and our vision of the end-product becomes transformed and re-enlivened by our understanding of it as the last – or latest – stage of a project*¹⁵⁵.

C'est faire de Perec le représentant littéraire d'un mouvement de fond affectant les arts, préfiguré par l'esthétique procédurale de Marcel Duchamp au début du XX^e siècle et trouvant dans l'art conceptuel des années 1960 et 1970 une expression emblématique. C'est, aussi, associer l'écrivain à cet art en prise avec les « formes de vie », expression qui fascine nos discours critiques actuels, et sert d'étendard à l'intégration ou au transfert des conduites esthétiques dans les pratiques ordinaires du souci de soi¹⁵⁶. Pour suggestive qu'elle soit, la proposition des deux

¹⁵³ *Ibid.*, p. 10.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 2.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 8.

¹⁵⁶ Nombreux sont les théoriciens à s'être appropriés cette expression, dans le contexte d'un souci éthique croissant appliqué à la littérature. C'est notamment le cas, dans le sillage de Foucault et de ses considérations sur la « stylistique de l'existence » exposées dans *Le Souci de soi*, de Giorgio Agamben, de Nicolas Bourriaud, de Marielle Macé. Dans les pages qui viennent, et sauf mention contraire, j'entendrai l'expression au sens wittgensteinien que lui donne Florent Coste dans son récent *Explore. Investigations littéraires* : « une forme de vie n'est rien d'autre qu'une sédimentation impersonnelle et collective de pratiques régulières et immanentes au champ de l'action » (*op. cit.* p. 183-184). Immanentes, également, aux « jeux de langage », s'il est vrai comme y insiste l'auteur des *Recherches philosophiques* ([post. 1953] trad. all. Françoise Dastur, Maurice Élie, Jean-Luc Gautero *et al.*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », 2005, § 19), que « se représenter un langage veut dire se représenter une forme de vie ». Autrement dit, « [c]onsevoir un langage donné, c'est étudier comment on s'en sert au sein de la forme de vie où il opère » (Florent Coste, *Explore, op. cit.*, p. 153). Cette implication des formes de vie dans un horizon collectif les distingue d'un art de « l'invention de soi » comme celui que décrit Bourriaud, mais ne les ramène pour autant pas au statut d'un contexte ou d'un cadre extérieur déterminant : « Loin d'être un enclos constitutionnel de l'action, la forme de vie est plutôt un champ aménagé et tapissé par la régularité des pratiques, mais ce champ n'en recèle pas moins un spectre large de propositions d'actions et de sens. [...] Une forme de vie est une puissance d'agir plus qu'un code de conduite, un vivre en développement plutôt qu'une vie en phase stationnaire » (*ibid.*, p.166-167). Pour la bibliographie précitée, et très

chercheurs anglais mériterait une ample discussion que je ne mènerai pas ici : il n'est pas sûr, par exemple, que la valorisation de l'engagement éthique de l'écrivain dans son travail, ses enquêtes archivistiques ou ses arpentages urbains aillent nécessairement de pair avec une déconsidération de l'œuvre comme fin ou produit ; pas sûr, non plus, que l'on puisse réduire à ce même phénomène la remontée, à la surface de l'œuvre, de patrons génétiques. Quant à la mise en perspective historique proposée par les deux critiques, elle paraît discutable dans sa façon de rendre une telle association entre art et formes de vie caractéristique d'un temps « postmoderne », tout en la lestant d'une longue généalogie qui, remontant à Rousseau, Baudelaire, aux peintres impressionnistes, aux débuts de la photographie documentaire ou encore aux surréalistes, pêche à la fois par son aspect hétéroclite et téléologique. Au moins convient-il, à la suite de Nicolas Bourriaud, de distinguer plusieurs modes d'articulation entre formes de l'art et formes de la vie depuis le début de l'époque moderne :

Si l'on définit le projet moderne, avec Habermas, comme l'espoir d'une « réconciliation entre l'art et la vie », l'art actuel n'a décidément rien à voir avec le postmoderne. Mais la nature de cette *réconciliation* diffère aujourd'hui de celle que proposaient les avant-gardes à l'aide de la forme idéale de « l'œuvre d'art totale ». À l'utopie totale prônée par les avant-gardes succède l'utopie au quotidien, partielle, faite de voisinages et de surimpressions¹⁵⁷.

À suivre Bourriaud, on pourrait dire de l'œuvre perecquienne qu'elle atteste et représente à elle seule une manière de transition entre ces deux modèles : ainsi du grand projet des *Lieux* et de son abandon au profit d'un imaginaire pluriel et sériel de l'œuvre. Ainsi de ce projet lui-même, qui intègre en son sein une tension entre désir du Livre idéal et arpentage de lieux urbains, à la fois communs et reliés à la vie intime et amoureuse de l'auteur, dont il s'agit de cultiver la mémoire. Ainsi, enfin, comme je le suggérais plus haut, du projet aquarelliste de Bartlebooth, entreprise totalitaire et nihiliste dont *La Vie mode d'emploi* narre l'échec. Il faut en rappeler la présentation, au chapitre XXVI du roman :

Bartlebooth [...] décida un jour que sa vie tout entière serait organisée autour d'un projet unique dont la nécessité arbitraire n'aurait d'autre fin qu'elle-même. [...]

Elle se développa dans les mois, dans les années qui suivirent, s'articulant autour de trois principes directeurs :

Le premier fut d'ordre moral : il ne s'agirait pas d'un exploit ou d'un record, ni d'un pic à gravir, ni d'un fond à atteindre. Ce que ferait Bartlebooth ne serait ni spectaculaire ni héroïque ; ce serait simplement, discrètement, un projet, difficile certes, mais non irréalisable, maîtrisé d'un

inexhaustivement, voir Michel Foucault, *Histoire de la sexualité, III. Le Souci de soi*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1984 ; Giorgio Agamben, « Formes-de-vie », *Moyens sans fin. Notes sur la politique*, Paris, Payot & Rivages, « Bibliothèque Rivages », 1995, p. 19-21 ; *id.*, *Homo Sacer I. Le Pouvoir souverain et la vie nue, op cit.* ; *id.*, *Homo Sacer IV, 1. De la très haute pauvreté. Règles et formes de vie*, trad. it. Joël Gayraud, Paris, Payot & Rivages, « Bibliothèque Rivages », 2011 ; Nicolas Bourriaud, *Formes de vie. L'Art moderne et l'invention de soi*, Paris, Denoël, « Essai », 1999.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 165.

bout à l'autre et qui, en retour, gouvernerait, dans tous ses détails, la vie de celui qui s'y consacrerait.

Le second fut d'ordre logique : excluant tout recours au hasard, l'entreprise ferait fonctionner le temps et l'espace comme des coordonnées abstraites où viendraient s'inscrire avec une récurrence inéluctable des événements identiques se produisant inexorablement dans leur lieu, à leur date.

Le troisième, enfin, fut d'ordre esthétique : inutile, sa gratuité étant l'unique garantie de sa rigueur, le projet se détruirait lui-même au fur et à mesure qu'il s'accomplirait ; sa perfection serait circulaire : une succession d'événements qui, en s'enchaînant, s'annuleraient : parti de rien, Bartlebooth reviendrait au rien, à travers des transformations précises d'objets finis¹⁵⁸.

Réponse au désœuvrement du personnage à ses vingt ans, le projet de Bartlebooth désigne un envers noir du programmatisme cultivé par Georges Perec. Envers qui, par la destruction totale à l'horizon de l'entreprise, ne peut manquer de « s'apparente[r] à la folie exterminatrice des nazis¹⁵⁹ » naguère allégorisée dans les rites sportifs, eux aussi gratuits et destructeurs, de l'île de W. Il demeure que les trois principes ici déclinés – moral, logique et esthétique – disent bien quelque chose de la pratique perecquienne, moins par leur contenu explicite que par leur type d'approche de la création : 1) informant la vie éthique du sujet, 2) mobilisant pour ce faire un arsenal de protocoles qui impriment un rythme à l'existence en même temps qu'une forme à l'œuvre en chantier, 3) prêtant une valeur esthétique au processus créatif en tant que tel. Toutes choses qui consonnent avec l'*art du projet* de Gratton et Sheringham ainsi qu'avec les pratiques du paradigme de l'art contemporain¹⁶⁰. Encore faut-il y aller voir de plus près.

Soient deux interprétations de *Lieux*¹⁶¹.

1) Plaçant le projet en regard de la démarche de l'artiste contemporain Roman Opalka, Dominique Rabaté¹⁶² s'est intéressé à la façon dont la mise sous contrainte de la genèse entraînait

¹⁵⁸ Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, Paris, Hachette, « P.O.L », 1978, repris dans *Œ*, t. II, p. 140-141. Le programme s'étend sur cinquante ans et se présente comme suit : dix ans d'apprentissage de l'aquarelle auprès de Valène, vingt ans de voyages à travers les ports du monde entier pour y peindre cinq cents marines à raison d'une tous les quinze jours, vingt ans, dans son domicile en France, pour reconstituer les puzzles fabriqués à partir de celles-ci par l'artisan Wincker, et ramener ces images « retexturées » sur les lieux décrits, pour les y détruire.

¹⁵⁹ Claude Burgelin, *Georges Perec*, Paris, Seuil, « Les contemporains », 1990, p. 190.

¹⁶⁰ N'était, bien sûr, que le projet de Bartlebooth n'est ici que *représenté* dans un roman qui, s'il participe, par son formalisme, par la fragmentation et l'étoilement de sa diégèse à une certaine déconstruction moderne du genre, ne s'inscrit pas moins dans la lignée des grandes œuvres mondes du siècle précédent.

¹⁶¹ De ce projet, j'ai déjà cité la présentation par Perec dans la lettre à Nadeau de juillet 1969, voir le point précédent, et *JSN*, p. 58-60.

¹⁶² Dominique Rabaté, « Portrait de l'artiste en opérateur ? (Georges Perec, Roman Opalka) », *Les Cahiers d'Artes*, n° 1, 2004 : « Les années 1970 : de l'expérimentation à l'institutionnalisation », version adaptée de « Programming and Play : life drive and death drive in the Work of G. Perec, R. Opalka and J-B. Puech », dans Johnnie Gratton et Michael Sheringham (dir.), *The Art Of The Project*, *op. cit.*, p. 81-95.

une conversion du statut de l'artiste-écrivain, à la valeur profondément ambiguë. Soumis à la loi des « bi-carrés latins orthogonaux d'ordre 12¹⁶³ », le programme de *Lieux* détermine à l'avance le rythme, les lieux et les méthodes de l'écriture, ajournant la question de savoir comment procéder à la mise en livre des textes ainsi rédigés. Par là, le scripteur s'épargne l'embarras des commencements ; il s'en remet à cet ensemble d'instructions qu'il s'est adressées à lui-même et de *sujet*, ce faisant, devient *opérateur* :

[...] le programme se fait machine à remplir le temps autrement vide. Il désinhibe le sujet qui trouve toujours quelque chose à dire, en s'en remettant au programme. En ce sens, il effectue un transfert de volonté ou de désir vers une instance médiatisée, qui ne fait qu'obéir à l'injonction programmatique. On voit aussi pourquoi ce transfert produit, très rapidement, une lassitude car le désir initial cède la place à un remplissage quasi mécanique¹⁶⁴.

Dans le vocabulaire psychanalytique mobilisé par Rabaté, cette figure d'opérateur est soumise à une fine dialectique entre pulsions de vie et pulsions de mort. En lui adressant un ensemble d'instructions à respecter, le projet voue l'opérateur à l'épreuve de l'ennui, de la répétition aliénante des tâches d'écriture, ce à quoi ce dernier réagit en introduisant une part de désordre, un *clinamen* dans le cahier des charges, ou bien en transformant ou renonçant carrément au projet – comme fait Perec en 1975 avec *Lieux*, qu'il abandonne pour se consacrer à *La Vie mode d'emploi*. Au fond, la version bartleboothienne d'un tel programmatisme donnerait à lire le drame d'un opérateur incapable d'introduire du jeu dans la règle, incapable, en somme, de se réinstaurer comme sujet et s'aliénant ainsi, jusqu'à la mort, à l'organisation jadis décidée du mode d'emploi de sa vie.

2) Dans *Mémoires du quotidien*, Derek Schilling insiste pour sa part sur les affinités entre le projet duodécennal de Perec et l'art conceptuel du tournant des années 1960-1970, situant l'auteur de *Lieux* dans le sillage de Sol LeWitt et de ses *Paragraphes sur l'art conceptuel* : « *What the work of art looks like isn't too important. It has to look like something if it has a physical form. No matter what form it may finally take it must begin with an idea. It is the process of conception and realization with which the artist is concerned*¹⁶⁵ ». Opposé à l'interprétation (et semble-t-il aussi à la méthode) généticienne de Lejeune, qui avait insisté sur la portée autobiographique de l'entreprise, Schilling tient ainsi que *Lieux*

participe d'un mode de création que l'on ne peut ramener à l'autobiographie, fût-elle « oblique », ni même à la seule littérature. En 1969, l'œuvre existait déjà à l'état de *proposition* comme le disaient naguère les artistes conceptuels, c'est-à-dire sous forme de règles et de

¹⁶³ Georges Perec, lettre du 7 juillet 1969 à Maurice Nadeau, *JSN*, p. 59.

¹⁶⁴ Dominique Rabaté, « Portrait de l'artiste en opérateur ? », art. cit., p. 22.

¹⁶⁵ Sol LeWitt, « Paragraphs on Conceptual Art », *Artforum*, 1967, cité depuis l'ouvrage classique de Lucy R. Lippard, *Six Years. The Dematerialization of the Art Object*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1997 [1973], p. 29.

protocoles rédactionnels. Son idée génératrice importe alors autant, sinon plus, que sa réalisation dans un objet fini¹⁶⁶.

Pour le critique, Perec met donc à profit ce nouveau « mode d'existence des œuvres d'art » inventé par les artistes conceptuels, partageant la dimension critique de leur geste :

Pour mieux brouiller les catégories et les genres, l'artiste conceptuel diffuse son travail par voie postale, dans des revues et dans des happenings, ou intervient directement dans les espaces d'exposition officiels afin de mettre à nu les mécanismes institutionnels gouvernant le monde de l'art. Il invite le spectateur, promu collaborateur artistique, à parachever mentalement ou physiquement l'exécution d'œuvres qu'il présente à l'état de « proposition ». L'importance de la transmission d'idées entre créateurs hors des circuits du marché est soulignée par le recours aux matières peu nobles, en particulier aux textes imprimés – tapuscrits, miméographes, fiches et catalogues – accompagnés de documentation photographique en noir et blanc¹⁶⁷.

Enfin, délaissant la forme consacrée de l'œuvre, Perec partagerait avec les artistes conceptuels un intérêt pour la sérialité et les rituels, pour le recours à des contraintes mathématiques imposées à l'œuvre ainsi qu'au temps de sa genèse¹⁶⁸, ce dont Schilling donne plusieurs exemples dans l'art des années 1970.

S'ils insistent tous deux sur la dimension procédurale du programmatisme perecquien et mettent celui-ci en dialogue avec les pratiques de l'art contemporain, Dominique Rabaté et Derek Schilling proposent en réalité deux lectures fort différentes, le premier observant surtout la contrainte du point de vue de l'opérateur qui la performe, le second du point de vue de l'idée génératrice potentiellement autosuffisante en quoi elle consiste. Dans un cas, le programme désinhibe l'écriture et en même temps l'aliène, suscitant l'apparition d'un nouveau type de scripteur au plus loin du créateur inspiré ; dans l'autre, le programme rend cette écriture comme facultative ou inessentielle, prise dans un mouvement où priment la *proposition* conceptuelle de l'œuvre et les pratiques *in situ* à quoi elle donne lieu.

¹⁶⁶ Derek Schilling, *Mémoires du quotidien. Les Lieux de Perec*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, « Perspectives », 2006, p. 134-135. Comme on le voit, le rapport de la génétique à cette approche de l'œuvre comme idée et processus est l'objet d'interprétations contradictoires : si Schilling reproche à l'approche génétique des *Lieux* proposée par Lejeune une sorte de fétichisme des brouillons et de l'œuvre qu'ils préparent, on a vu que Sheringham et Gratton, au contraire, y voient quelque chose qui participe à l'intelligibilité de cet art du projet qu'ils théorisent (*The Art of The Project, op. cit.*, p. 8). On ne saurait leur donner tort, tant la science des brouillons, depuis les années 2000, a contribué à étendre le domaine du style aux avant-textes et aux protocoles dont ils relèvent, élargissant d'autant le périmètre de l'œuvre et réinscrivant celle-ci dans la continuité, dans le mouvement du processus de genèse. Sur ce point, et sur les rapprochements qu'une telle perspective favorise entre la littérature et les arts, voir Anne Herschberg-Pierrot, *Le Style en mouvement. Littérature et art*, Paris, Belin, « Belin Sup-Lettres », 2005. Il reste, comme je le soulignais plus haut, que cette attention portée aux « styles de genèse » n'implique pas nécessairement une déconsidération ou une marginalisation de l'œuvre comme produit, les exemples puisés chez Flaubert dans l'étude précitée le disent assez.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 148-149.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 149-150.

Or, malgré la fécondité du rapprochement proposé par Schilling, on ne saurait assimiler sans dommage le programmatisme perecquien aux propositions des conceptualistes. Perec, en effet, n'a jamais postulé pareille réductibilité de ses œuvres à leurs idées génératrices. Il ne saurait, à cet égard, être placé sur le même plan que Borges lorsque ce dernier affirme au seuil de ses *Fictions* :

Délire laborieux et appauvrissant que de composer de vastes livres, de développer en cinq cents pages une idée que l'on peut très bien exposer oralement en quelques minutes. Mieux vaut feindre que ces livres existent déjà, et en offrir un résumé, un commentaire. [...] Plus raisonnable, plus incapable, plus paresseux, j'ai préféré écrire des notes sur des livres imaginaires¹⁶⁹.

À ce geste borgésien qui, selon Patrice Maniglier, préfigure les pratiques conceptuelles¹⁷⁰, Perec oppose un ferme démenti en notant en 1981, à propos de son projet de roman *53 jours* :

Quand on écrit un livre, on se dit : « Merde, il y en a tellement qui existent ! » Il y a des millions et des millions de livres. Qu'est-ce qui fait que celui-là va avoir une chance de vivre et comment va-t-on arriver, je ne sais pas, à [...] trouver quelque chose qui va un petit peu le faire exister. Si on ne trouve pas, on n'écrit pas. [...] Mais enfin, pour moi, le départ, c'est comment vais-je arriver à cerner cet ensemble de choses très vagues qui n'existera que lorsque ce sera écrit. Car tant que ce n'est pas écrit, ça n'existe pas. Ce n'est pas parce que l'on a des idées que ça existe. Ça ne sert à rien les idées. Il faut que sur la page ce soit écrit de haut en bas et puis, une fois qu'on lit, que ça vous revienne¹⁷¹.

Ces lignes sont pour nous comme un garde-fou : Perec s'enthousiasme dans l'art du programme, mais ce serait se méprendre de penser que ses projets sont en eux-mêmes une « jouissance suffisante » comme écrit Baudelaire, quels que soient le raffinement et la fétichisation de leurs détails. Si l'idée des « Objets flottants jetés dans des canaux à raison d'un par mois pendant 7 ans¹⁷² », proposée par l'artiste Lawrence Weiner en 1970, n'a jamais eu besoin d'être réalisée pour exister en tant qu'œuvre d'art, on ne saurait en dire autant des *Lieux* de Perec. Ces « bombes du temps¹⁷³ », suivant son expression, ont certes une puissance d'aimantation en tant qu'idée (« assez monstrueuse, mais, je pense, exaltante » dit la lettre à Nadeau), et cette idée, certainement, était davantage celle d'un programme rédactionnel que celle d'un livre-objet (dont la forme et l'organisation n'ont jamais été arrêtées). Mais en dépit de cette mise en avant du

¹⁶⁹ Jorge Luis Borges, *Fictions* [1944], repris dans *id.*, *Œuvres complètes*, trad. esp. Paul Bénichou, Sylvia Bénichou-Roubaud, Jean-Pierre Bernès, Roger Caillois *et al.*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, t. I, p. 451.

¹⁷⁰ Patrice Maniglier, « Du conceptuel dans l'art et dans la philosophie en particulier », dans Mark Alizart et Christophe Kihm (dir.), *Fresh Théorie II. Black album*, Paris, Léo Scheer, 2006, p. 494-516, ici p. 501.

¹⁷¹ Georges Perec, « Entretien avec Gabriel Simony », propos recueillis en juin 1981 à Paris, *Jungle*, n° 6, janvier 1983, repris dans *E&C*, t. II, p. 218-219. Ou encore : « tout le travail préparatoire n'est rien. Je veux dire que le projet peut être sublime, grandiose, subtil, ça n'existera que lorsqu'il y aura les phrases, les mots », *id.*, « Entretien Georges Perec / Bernard Pous », entr. cit., *E&C*, t. II, p. 185. Il n'est pas indifférent que Perec dise ceci après avoir lui-même fait ses preuves en accomplissant son grand œuvre romanesque qu'est *La Vie mode d'emploi*.

¹⁷² Cité par Derek Schilling, *Mémoires du quotidien*, *op. cit.*, p. 149.

¹⁷³ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, « L'espace critique », 1974, repris dans *Œ*, t. I, p. 606.

protocole opératoire, en dépit, aussi, de la nécessité, pour les textes écrits dans ce cadre, d'être appréciées sous le jour de la pratique dont elles sont la trace¹⁷⁴, la démarche perecquienne n'a rien de la gratuité¹⁷⁵ revendiquée par Sol LeWitt, rien d'un art qui, comme le dit Maniglier, « déplace l'esthétique du sensible vers l'intelligible, [et] ramène l'intelligible vers la simple jouissance esthétique¹⁷⁶ ». Dans son ambition de saisir le vieillissement des lieux, des souvenirs et de l'écriture, Perec ne s'intéresse pas moins à l'idée de cette triple mesure du temps qu'à la *texture* et pour ainsi dire au *propos* même des transformations qu'elle doit permettre d'enregistrer. À tout prendre, ce projet duodécennal a davantage d'affinités avec celui d'Opalka mentionné par Rabaté¹⁷⁷, cette série de chiffres peints accompagnés d'autoportraits photographiques et d'enregistrements vocaux réalisés tout au long de la vie de l'artiste depuis 1965¹⁷⁸. Mais là encore, la rigueur et la répétitivité des contraintes mobilisées par Opalka n'a que peu à voir avec la latitude dont jouit Perec dans ses rédactions bimensuelles, l'implication de la mémoire intime qu'elles supposent et l'horizon livresque, fût-il indéterminé, qu'elles se donnent.

En définitive, si le programme des *Lieux* échappe à la logique conceptualiste de la *proposition*, c'est que la proposition perecquienne – s'il est permis tout de même de la qualifier ainsi – est présentée sous une forme conaturale à celle de l'œuvre à venir. Cette identité du médium fait une grande différence avec les pratiques conceptuelles. Car tandis que pour celles-ci, au regard des ressources de la peinture, de la sculpture etc. à disposition des artistes, le recours préférentiel aux supports textuels permet de rendre *sensible* l'indifférence de l'œuvre à sa manifestation *sensible*, c'est peu dire que les « textes imprimés » sont pour l'écrivain non réductibles aux « matières peu nobles » invoquées par Schilling. Une telle conaturalité médiatique entre l'œuvre et ses ébauches scénariques ou rédactionnelles prête sans doute un caractère

¹⁷⁴ Comme l'écrit très justement Lejeune dans sa monographie, les textes « montrent quelque chose en train de se faire, que le lecteur ne peut saisir que s'il accepte de s'associer au mouvement. Ce ne sont pas des objets à contempler, mais des instruments à faire fonctionner. J'ai parlé d'exercice spirituel. La lecture doit être participation à cet exercice : sinon, il ne reste sur le papier que des accumulations étranges ou lassantes, des performances qui défient le bon sens, des listes, des platitudes ». Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'oblique*, *op. cit.*, p. 42. Cette « opérabilité » que prête le critique prête au discours autobiographique de Perec, soulignons-le, tient ici d'un pacte de lecture, elle engage la bonne transmission, le bon usage du texte. C'est dire qu'on ne saurait y voir l'indifférence quant à la forme et l'autosuffisance de l'idée caractéristique des démarches conceptuelles.

¹⁷⁵ « L'art conceptuel n'est pas théorique, il n'illustre pas de théorie. C'est un art intuitif, un art qui a trait à toutes sortes de processus mentaux et qui préserve sa gratuité. » Citant cette déclaration de Sol LeWitt, Maniglier la commente en ces termes : « L'art conceptuel est gratuit en ceci qu'il s'intéresse aux idées pour elles-mêmes, et non pour leurs effets, qu'ils soient théoriques ou affectifs, qu'ils concernent le monde extérieur ou la tonalité intérieure, l'objectivité ou la subjectivité. » Patrice Maniglier, « Du conceptuel dans l'art et dans la philosophie en particulier », *art. cit.*, p. 503.

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ Dominique Rabaté, « Portrait de l'artiste en opérateur ? », *art. cit.*, p. 23-24. Sur Opalka, voir, cité par Rabaté, le dossier de la revue *Ninety*, n° 29, 1997.

¹⁷⁸ Notons que ce projet, malgré le rattachement de l'artiste à la mouvance (lâche) de l'art conceptuel, s'éloigne des déclarations précitées de LeWitt.

spécifique à la question de l'inachèvement en littérature¹⁷⁹. Pour ce qui nous intéresse, elle implique la possibilité contextuelle, pour les prospectus publics, de recevoir eux-mêmes une qualité opérable : soit de façon autonome, soit en s'intégrant au corps d'autres œuvres. Et dans ces conditions, à considérer le programme depuis le lieu où il s'énonce, en amont de l'écriture préméditée et soumise à contraintes, la situation n'est pas exactement, pas *encore* celle décrite par Rabaté dans son bel article : le projet institue peut-être la figure hétéronome de l'opérateur, mais cette institution relève d'un geste qui, par définition, échappe au domaine de la contrainte. En bref, l'énonciation du programme ne saurait être elle-même programmée : elle est le fait d'un sujet, non d'un opérateur.

Le projet à l'essai

Les projets livresques de Georges Perec débordent le cadre réservé de son atelier d'écrivain, de sa correspondance amicale et de ces programmes destinés aux éditeurs dont on a fait plus haut l'analyse. De ses livres en cours, l'oulipien a fait matière à fiction et à jeux d'écriture, comme dans *La Vie mode d'emploi* où chaque chapitre recèle de façon programmée une référence à la bibliographie rétrospective ou prospective de l'auteur¹⁸⁰. Dans l'esprit de mon enquête, c'est la présence du discours programmatique dans le corpus de diction qui me retiendra désormais. En bien des lieux de son œuvre, en effet, Perec expose ses projets de manière directe, sans passer par la fiction ou l'encryptage, et sans non plus que le contexte pragmatique appelle ou justifie directement sa démarche. Faire part de ses projets de livres à ses amis ou à ceux qui les publieront, cela s'entend, mais quel sens donner aux annonces publiques qui émaillent les articles et ouvrages ? Quel contrat de lecture un tel geste implique-t-il ? Quelle articulation suppose-t-il entre les formes de l'œuvre (présentes, futures) et celles de la vie (présentes, futures, auctoriales, lectoriales...) ? Pour entrer dans ces questions, je me concentrerai sur la production essayistique de Georges Perec dans les années 1970, pour l'essentiel inscrite dans le courant dit « sociologique » de son œuvre, et adossée au projet collectif de la revue *Cause commune*, fondée en 1972 par son ancien professeur Jean Duvignaud. Avant de proposer une brève lecture d'*Espaces d'espaces*, « texte programmatique¹⁸¹ » s'il en est, entrons en matière avec une notation prospective plus anodine égrainée au fil d'un essai, laquelle permettra d'introduire à l'éthos et à la poétique

¹⁷⁹ Voir Anne Herschberg-Pierrot, « L'esquisse et l'inachevé », *Le Style en mouvement*, *op. cit.*, p.113-140.

¹⁸⁰ Georges Perec, *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, *op. cit.*

¹⁸¹ C'est l'expression avancée par Patrice Fardeau, et avalisée par Perec, que je cite au départ de cette section de chapitre, voir Georges Perec, « En dialogue avec l'époque », *entr. cit.*, *E&C*, t. II, p. 57.

essayistiques de Perec dont la singularité, je crois, tient beaucoup à la manifestation et au réglage d'une tension entre les régimes du projet et de la commande.

À la fin de sa contribution au dossier sur « la mode » que publie la revue *Traverses* en 1976, Perec conclut son texte par une sorte de palinodie ou d'épanorthose :

Ou bien, enfin :

Au lieu de tenter de cerner cet objet improbable, j'aurais préféré commencer à raconter, sous la tutelle suave de cette dame d'honneur morte aux environs de l'an mil, l'histoire de quelques-uns des objets qui se trouvent sur ma table de travail : un tampon-buvard, un manche de poignard en pierre taillée, un soliflore de métal anglais, trois boîtes en bois tourné, un petit pyrophore tronconique dont la base est orangée, une mince plaque de grès à paysage, un plumier de carton bouilli décoré d'incrustations en écaille, une théière en forme de chat, une boîte de 144 plumes « à la ronde » Baignol et Farjon, etc.

De telles histoires auraient sans doute été traversées par la mode. Elles ne s'y seraient pas épuisées¹⁸².

Tout se passe comme si le projet voulait effacer le texte qui s'achève, s'y substituer pour affirmer contre lui un autre désir d'écriture, proche, dans son principe, du projet des *Notes de chevet* présenté dans le programme à Nadeau sous la rubrique des « Choses commune ». Renversant le modèle rhétorique de l'*excusatio*, Perec dit son insatisfaction *in extremis*, et se justifie moins d'une incompetence que d'un désintérêt à l'endroit de la question à laquelle il a accepté de se confronter. Dans l'espace même de cet article écrit sur commande, au moment donc où son écriture est contrainte *de l'extérieur*, Perec met en scène le désir d'écrire selon sa préférence et de s'inscrire librement dans une filiation littéraire elle-même évoquée sous l'aspect du désir : la « tutelle suave » de Sei Shônagon (dont l'œuvre vient tout juste d'être citée). Cette palinodie, qui est aussi une relance de l'écriture, marque une posture paradoxale sensible dans les essais de Perec : d'un côté l'auteur s'avance sous le signe d'une certaine hétéronomie – celle de la commande, celle d'une incapacité à épuiser le sujet, à se conformer aux codes de la dissertation – mais d'un autre il revendique l'autonomie de son goût, de ses choix d'écriture, autonomie qui commence sur le champ de se manifester dans l'énoncé de cette conclusion désinvolte¹⁸³. Alors qu'on lui demande de « cerner » un sujet général, Perec déclare sa prédilection pour la description, la narration, l'écriture de soi et ramène son lecteur à l'espace matériel de sa table d'écriture, dont

¹⁸² « Douze regards obliques », *Traverses*, n° 3, 1976 : « La mode », p. 44-48, repris dans *P/C*, p. 57.

¹⁸³ Notons que la même année, ce projet donne lieu à un texte publié dans les *Nouvelles littéraires*. Tout en s'inscrivant dans le sillon d'un premier essai rédigé quelque trois ans plus tôt, cette publication est elle aussi marquée du sceau de l'inachèvement, s'achevant sur la reconduction du projet : « une certaine histoire de mes goûts (leur permanence, leur évolution, leurs phases) viendra s'inscrire dans ce projet. Plus précisément, ce sera, une fois encore, une manière de marquer mon espace, une approche un peu oblique de ma pratique quotidienne, une façon de parler de mon travail, de mon histoire, de mes préoccupations, un effort pour saisir quelque chose qui appartient à mon expérience, non pas au niveau de ses réflexions lointaine, mais au cœur de son émergence ». Voir *id.*, « Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail », *Les Nouvelles littéraires*, n° 2521, 26 février 1976, p. 17, repris dans *P/C*, p. 23.

la fonction et la matérialité ont ici valeur symbolique. Cette situation de porte-à-faux, celle d'un écrivain exilé dans les terres du discours intellectuel, pourrait bien être une marque caractéristique de l'essayisme perecquien : dans ses essais, Perec multiplie en effet les commentaires méta-énonciatifs, les excuses sur sa paresse, son incapacité à remettre son texte dans les délais ou à lui donner une forme définitive¹⁸⁴. Dans le contexte de cette poétique de l'inachèvement, l'évocation du livre à venir ne fait en quelque sorte qu'exacerber un processus de virtualisation qui affecte *déjà* le texte en présence. Loin pour autant de valoir comme un refus du genre, cette attitude conduit plutôt Perec à l'investir de manière novatrice, à en faire un espace d'expérimentation formelle qui tranche avec la maîtrise exhibée dans l'espace du roman, des fictions et poèmes à contraintes¹⁸⁵. Étrangement, c'est ainsi en marquant ses distances avec le discours intellectuel tel qu'il se pratique dans les colonnes des revues d'idées auxquelles il participe, que l'écrivain rejoint la tradition de l'essai, bâtie sur le modèle montaignien d'une pensée en mouvement, épousant les variations intellectuelles et affectives du sujet.

« [U]n essai est un livre pour faire des livres ; il ne peut passer pour bon qu'en raison du nombre de fétus d'ouvrages qu'il renferme¹⁸⁶ ». De cette déclaration de Chateaubriand dans son *Essai sur les Révolutions, Espèces d'espaces* est un exemple littéral, qui constitue l'intervention perecquienne la plus aboutie en matière d'essai en même temps qu'il est aussi, parmi les textes publiés par l'écrivain, le plus mangé de projets qui soit. Ce livre, publié en 1974, peut être considéré comme l'émanation de la participation de Perec à la revue *Cause commune* dirigée par Duvignaud, où l'écrivain siège au comité de rédaction, au côté de Paul Virilio. Car c'est celui-ci qui, en 1973, sollicite Perec pour qu'il inaugure la collection « L'Espace critique » dont il a reçu la responsabilité aux éditions Galilée. Il va sans dire que l'écrivain s'est approprié la commande de façon personnelle, on va le voir, mais l'esprit de celle-ci consonnait déjà avec une partie de son

¹⁸⁴ Voir par exemple « Les gnocchis de l'automne ou réponse à quelques questions me concernant », *Cause commune*, n° 1, mai 1972, p. 19-20, repris dans *JSN*, p. 67-74, et surtout l'article « Penser/classer » : « Ce qui affleurait était tout entier du côté du flou, du flottement, du fugace, de l'inachevé, et j'ai finalement choisi de conserver délibérément à ces bribes informes leur caractère hésitant et perplexe, renonçant à feindre de les organiser en quelque chose qui aurait eu, de plein droit, l'apparence (et la séduction) d'un article, avec un début, un milieu, et une fin. » Georges Perec, « Penser/Classer », art. cit., p. 150-151.

¹⁸⁵ J'ai tâché de développer cette hypothèse dans l'article suivant : Adrien Chassain, « “Dis-moi comment tu classes, je te dirai qui tu es” : rhétorique et écriture de soi dans l'œuvre essayistique de Georges Perec », *Le Cabinet d'amateur. Revue d'études perecquiennes*, janvier 2014 <http://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/AChassain.pdf>, consulté le 14 août 2018.

¹⁸⁶ Chateaubriand, *Essais sur les révolutions* [1797], dans *Œuvres complètes* I-II, éd. Béatrice Didier, Paris, Champion, « Textes de littérature moderne et contemporaine », 2009, p. 1030.

travail et ses préoccupations politiques, tôt affirmées dans le projet revuistique de *La Ligne générale*¹⁸⁷. Tâchons rapidement d'en préciser les termes.

Lors de cette première « aventure des années 1960¹⁸⁸ », pour reprendre l'expression de Claude Burgelin, Perec souscrit à un certain hégéliano-marxisme inspiré de Georg Lukacs et mâtiné de sartrisme. Impliquée dans un mouvement progressiste et prérévolutionnaire, la littérature prétend alors à une compréhension du monde dont *L'Espèce humaine* d'Antelme ouvre la voie¹⁸⁹. Aventure des années 1970 menée dans les lendemains de mai 1968, le projet de *Cause commune* est foncièrement étranger à pareil « optimisme volontariste¹⁹⁰ ». Pour s'en rendre compte, il n'est que de lire l'éditorial du premier numéro de la revue rédigé par Jean Duvignaud en mai 1972, lequel déclare tout ensemble la fin du magistère des intellectuels, la fin des utopies politiques et l'entrée de l'époque contemporaine dans un « âge du présent¹⁹¹ ». Que faire ? Critiquer et comprendre le monde, toujours, mais « sans espoir de consolation », en tâchant d'éclairer, au ras de l'expérience, cette vie quotidienne devenue – depuis l'après-guerre et la modernisation à marche forcée qui s'en suivit¹⁹² – un objet privilégié de la critique sociale. D'un tel programme – inspiré d'Henri Lefebvre au premier chef, mais aussi de Barthes, de Baudrillard, de la critique urbanistique de Virilio et plus largement du modèle offert par l'ethnographie¹⁹³ –, Perec a produit le manifeste, placé en tête de la cinquième livraison de la revue en février 1973 : « Approches de quoi¹⁹⁴ ». L'écrivain, soucieux du contexte postcolonial, y invite à « fonder enfin notre propre anthropologie : celle qui parlera de nous, qui ira chercher en nous ce que nous avons si longtemps pillé chez les autres. Non plus l'exotique, mais l'endotique ». Dénonçant, à la

¹⁸⁷ Imaginée par Perec et plusieurs de ses amis, cette revue (qui tient son nom du film d'Eisenstein) n'a existé qu'à l'état de projet, dans les années 1959-1963. Les contributions perecquiennes réalisées dans ce cadre ont paru dans *Partisans*, *Nouvelle critique* et *Clarté*, elles ont depuis été rassemblées dans Georges Perec, *L. G. Une aventure des années soixante*, éd. Claude Burgelin, Paris, Seuil, « Librairie du XXI^e siècle », 1992 (désormais abrégé *LG*). Pour plus de détails sur le projet de cette revue, on se reportera à la riche préface de Claude Burgelin.

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ Georges Perec, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », *Partisans*, n° 8, janvier-février 1963, p. 121-134, repris dans *LG*, p. 87-114.

¹⁹⁰ Claude Burgelin, « Préface », *LG*, p. 7-23, ici p. 15.

¹⁹¹ Jean Duvignaud, « La subversion », *Cause commune*, n° 1, mai 1972, p. 2-9, ici p. 9.

¹⁹² Voir Kristin Ross, *Rouler plus vite, laver plus blanc. Modernisation de la France et décolonisation au tournant des années 1960* [1995], trad. ang., Sylvie Durastanti, Paris, Flammarion, 2006.

¹⁹³ Sur les rapports entre Perec et l'anthropologie, et plus largement sur la prégnance de ce paradigme disciplinaire chez les écrivains du second XX^e siècle, voir Éléonore Devevey, *Terrains d'entente. Anthropologues et écrivains dans la seconde moitié du XX^e siècle*, thèse de doctorat en littérature française, dir. Vincent Debaene et Laurent Demanze, Université de Genève et Université Lyon 2, soutenue le 8 décembre 2017 : « Georges Perec : anthropologie, modes d'emploi », p. 226-262.

¹⁹⁴ Georges Perec, « Approches de quoi ? », *Cause commune*, n° 5, février 1973, p. 3-4, repris dans *IO*, p. 9-13.

manière de Walter Benjamin¹⁹⁵, l'appauvrissement de l'expérience à l'ère du journal et de la communication de masse, le texte invite ses lecteurs à interroger « ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel ». Car c'est là le seul moyen de faire pièce à une « anesthésie » tant intime que sociale et collective : « Nous dormons notre vie d'un sommeil sans rêves, écrit Perec. Mais où est-elle, notre vie ? Où est notre corps ? Où est notre espace¹⁹⁶ ? » On le voit, brille par son absence la question du temps (historique), lequel ne semble plus, ici le levier et l'horizon de la « micropolitique » ici en jeu. Reste que cette absence est toute relative, je reviendrai plus loin sur cette question.

L'insistance de la première personne du singulier et les jeux sur celle du pluriel contribuaient déjà, dans le manifeste de 1973, à en orienter incidemment le projet vers l'écriture de soi et l'activité littéraire. En 1974, *Espèces d'espaces* se situe pleinement à la croisée des chemins. « [J]ournal d'un usager de l'espace¹⁹⁷ » dit le prière d'insérer, l'ouvrage répond en effet au programme d'« Approches de quoi », mais relève aussi bien de l'autoportrait, au point de former un « livre matriciel¹⁹⁸ » dans le parcours de Perec, correspondant à un moment décisif d'affirmation de soi comme écrivain¹⁹⁹. Ceci en dépit, ou peut-être à la faveur du cadre dessiné par la commande : ainsi, dans un entretien de 1981, l'écrivain évoquera la peine qu'il a eue à honorer cette dernière, dont la genèse n'avait pu *prendre* qu'à partir du moment où cette question de l'espace s'était trouvée ramenée à celle de l'écriture et de la page :

[P]endant très longtemps, pendant presque un an, je ne savais pas comment j'allais faire ce livre. Le temps pressait et puis un jour j'ai eu une idée – et j'ai eu de toute façon cette expérience, on m'a demandé de la traduire en mots. C'est donc au départ l'espace du texte. Le premier espace auquel j'allais avoir affaire, c'était précisément l'espace sur lequel j'allais parler d'espace, c'est-à-dire la page.

¹⁹⁵ Voir notamment Walter Benjamin, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov » [1936], repris dans *Œuvres*, trad. all, Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, « Folio », 2000, t. III, p. 114-151. À la différence de la voix esseulée du romancier et à l'opposé de la communication anonyme des journaux de masse qui rendent sa parole inaudible et inactuelle, le conteur benjaminien emprunte la matière de son récit à l'expérience : la sienne ou celle qui lui a été rapportée par autrui. Et ce qu'il raconte, à son tour, devient expérience en ceux qui écoutent son histoire » (p. 121). Par ses modalités d'énonciation adoptant volontier un patron oralisant, par ses multiples modalisations et son souci de l'adresse, l'essayiste perecquien est bien proche de cette figure promue par Benjamin.

¹⁹⁶ Georges Perec, « Approches de quoi ? », art. cit., *IO*, p. 11.

¹⁹⁷ *Id.*, *Espèces d'espaces*, *op. cit.*, *Œ*, t. I, p. 653.

¹⁹⁸ Christelle Reggiani, « *Espèces d'espaces*. Notice », dans Georges Perec, *Œ*, t. I, p. 1046.

¹⁹⁹ Sur le caractère nodal d'*Espèces d'espaces* dans l'itinéraire littéraire de Perec, voir la belle étude de Dominique Moncond'huy, « *Espèces d'espaces* : du vide à l'écrit. Autoportrait d'un écrivain », dans Christelle Reggiani (dir.), *Relire Perec*, *op. cit.*, p. 285-306. « Loin d'être un texte mineur ou pleinement marginal, note le critique, il s'agit plutôt d'un livre-somme, d'un livre-pivot et d'un livre qui construit un autoportrait pour donner enfin à la figure de l'écrivain toute son *autorité* » (p. 304).

Ma première approximation d'espace, c'était la page ; après la page, on va commencer des emboîtements avec un jeu de mots sur « la page » et « le page », c'est-à-dire, en argot, le lit. Puis, du lit, on va passer à la chambre, de la chambre à l'appartement, de l'appartement à la maison, de la maison à la rue. Il y a au début de mon livre un poème d'Éluard, ou plutôt la chanson enfantine retenue par Éluard, c'est exactement cette idée, qui est presque cosmologique... Je veux dire que les choses s'emboîtent les unes dans les autres et que l'espace, il faut commencer par le prendre par un bout ; l'espace ressemble à un oignon avec des sphères successives. C'est aussi une image de Dante dans la description de l'Enfer, cette image d'encerclement successifs qu'on retrouve quand on écrit son adresse²⁰⁰.

C'est au gré de cette succession d'élargissements concentriques, qui impriment au livre sa structure, que prennent place les trois prospectus insérés par Perec dans son essai, relatifs à trois projets alors sur le métier et dont seul le second verra le jour : *Lieux où j'ai dormi*, *La Vie mode d'emploi* et *Lieux*, respectivement intégrés aux chapitres « La chambre », « L'immeuble » et « La rue ». Commençons par noter que la seule présence de ces textes dans l'ouvrage de 1974 est source d'ambivalence. Si les lecteurs de Perec y recourent volontiers comme à des documents utiles renseignant sur les projets en question, ils s'y arrêtent plus rarement lorsqu'il s'agit de considérer l'économie du livre lui-même. Ainsi Dominique Moncond'huy, au moment de plaider pour une certaine centralité d'*Espèces d'espaces* dans le corpus perecquien, concentre sa démonstration sur les seuils du livre, dont les archives montrent en effet que Perec les a soigneusement travaillés²⁰¹. C'est qu'après tout, les trois prospectus pourraient bien être les signes possibles d'un statut mineur de l'œuvre, prêtant à celle-ci un air de vitrine, ou faisant figure d'éléments de remplissage venus grossir le volume de cette commande que Perec dit avoir eu « un mal de chien²⁰² » à honorer. Effectivement, les trois projets évoqués font d'*Espèces d'espaces* un ouvrage vassal et pour partie virtuel, puisqu'il se tisse au fil d'autres ouvrages non encore publiés ni même écrits. Mais on gagne aussi bien à renverser la perspective, en observant que l'essai ne dit pas sa dépendance envers ces trois livres à venir sans les annexer en retour, sans les contenir et les rentoiler dans son propre dispositif, suivant la logique du collage et du montage ici à l'œuvre de façon plus générale.

Ainsi de *Lieux où j'ai dormi*, projet qui, sous le titre « fragments d'un travail en cours », ouvre le chapitre sur « la chambre » après avoir été annoncé dans une parenthèse du chapitre précédent sur « Le lit » : « (J'écrirai un jour – voir le chapitre suivant – l'histoire, entre autres, de

²⁰⁰ Georges Perec, « Entretien Georges Perec / Éva Pawlikowska », propos recueillis le 5 avril 1981 à Varsovie, publié en décembre 1982 dans la revue polonaise *Literatura na Szwecji*, puis dans *Littératures*, n° 7, printemps 1983, repris dans *E&C*, t. II, p. 203-204.

²⁰¹ Dominique Moncond'huy, « *Espèces d'espaces* : du vide à l'écrit. Autoportrait d'un écrivain », art. cit. Le critique note toutefois que l'ouvrage « est un de ces moments clefs qui donne à Perec l'occasion de réfléchir à sa démarche, de repenser ses projets, leurs liens et leur cohérence » (p. 288).

²⁰² Georges Perec, document du « fonds Georges Perec » conservé à la bibliothèque de l'Arsenal, cote 79, 12, 9d, cité par Dominique Moncond'huy dans « *Espèces d'espaces* : du vide à l'écrit. Autoportrait d'un écrivain », art. cit., p. 289.

mes lits)²⁰³ ». Dans la continuité de ce précédent chapitre qui disait la prédilection de l'auteur pour le meuble de son lit, la position couchée, le spectacle du plafond dont les moulures et rosaces lui « tiennent souvent lieu de muse », Perec affirme la « mémoire exceptionnelle [et] même assez prodigieuse » qu'il a de ses anciennes chambres (sauf celles de la première enfance, pendant la guerre) et insère un avant-texte de son projet consacré à une chambre habitée à Rock en Cornouailles à l'été 1954. Alors qu'aucun autre texte, ou presque, n'a encore été rédigé dans ce cadre, l'écrivain dit avoir recensé l'essentiel de ces chambres à coucher, et délibère sur les différents classements possibles qu'il pourrait adopter pour son livre à venir.

Ainsi, quelques pages plus loin, du chapitre « L'immeuble » qui s'ouvre sur un « Projet de roman » introduit à la façon d'une expérience de pensée :

J'imagine un immeuble parisien dont la façade a été enlevée – une sorte d'équivalent du toi soulevé dans *Le Diable boiteux* ou de la scène de jeu de go représentée dans le *Gengj monogatari emaki* – de telle sorte que, du rez-de-chaussée aux mansardes, toutes les pièces qui se trouvent en façade soient instantanément et simultanément visibles.

Le roman – dont le titre est *La Vie, mode d'emploi [sic]* – se borne (si j'ose employer ce verbe pour un projet dont le développement final aura quelque chose comme quatre cents pages) à décrire les pièces ainsi dévoilées et les activités qui s'y déroulent, le tout selon des processus formels dans le détail desquels il ne me semble pas nécessaire d'entrer ici, mais dont les seuls énoncés me semblent avoir quelque chose d'alléchant [...]²⁰⁴.

Suit l'évocation desdites contraintes ainsi que de l'une des sources du roman, le dessin de Saul Steinberg représentant la vue d'un immeuble, dont la façade escamotée découvre quelques vingt-trois pièces. De ce dessin, Perec produit une manière d'ekphrasis, s'essayant à l'« inventaire [...] des éléments de mobilier et des actions représentées », puis rêvant à quelques départs d'intrigues possibles, tant il est vrai qu'« un examen un peu plus attentif du dessin permettrait sans peine d'en tirer les détails d'un volumineux roman ». Plutôt que de s'étendre sur le projet de *La Vie mode d'emploi* (encore en phase préparatoire à cette date), Perec n'en donne donc que l'idée et préfère commenter ses sources, sources d'autres romans possibles.

Ainsi, enfin, de l'entreprise des *Lieux*, qui occupe la cinquième et dernière section du chapitre « La rue ». Replacée dans l'économie de ce chapitre, ce prospectus peut être considéré comme l'aboutissement d'un parcours, lequel me retiendra plus que le projet lui-même dont le contenu, à quelques exceptions près, répète la présentation de 1969. Après un premier temps dédié à une série de définitions et de considérations générales sur le sujet, après un deuxième rapportant une brève anecdote sur deux personnes aveugles croisées dans la rue Linné, suit une troisième section qui offre un petit groupement de « travaux pratiques » rédigés à l'infinitif, où Perec entraîne son lecteur (et lui-même) à « [d]échiffrer un morceau de ville ». À cet exercice

²⁰³ Georges Perec, *Espèces d'espaces, op. cit.*, Œ, t. I, p. 566.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 589.

d'observation infra-ordinaire, succède – ou plutôt se substitue : le titre de la section quatre est « Ou bien » – un « brouillon de lettre » amoureuse, qui en forme le pendant dysphorique. La fréquentation des cafés, l'observation méticuleuse du décor, l'écriture elle-même s'y retrouvent, mais frappées du sceau d'un lyrisme ordinaire, d'un désœuvrement du sujet, elles sont désormais l'objet d'une conduite artificielle et simulée²⁰⁵. Considérées à cette aune, les « notes sur un travail en cours » dédiées au projet duodécennal des *Lieux* font figure de ressaisie et de synthèse. Ce projet, en effet, témoigne d'une continuité très forte avec les pages qui précèdent : la section trois actualisant par anticipation la méthode de description *in vivo* des douze lieux choisis par Perec, tandis que l'attachement de chacun de ces lieux à l'histoire personnelle de l'auteur et le projet de leur évocation mémorielle tisse des liens avec le brouillon de lettre amoureuse²⁰⁶. Et pour cause, puisque la lettre citée renvoie à la déception amoureuse qui était déjà au départ du projet en 1969.

Si j'ai mis en série ces trois prospectus et me suis contenté d'en rappeler sommairement le contenu et la situation dans l'ouvrage, c'est que ces textes appellent tous les mêmes remarques. Celles-ci occuperont les deux points suivants, qui feront office de bilan sur ce premier développement consacré aux discours perecquiens du livre à venir.

Projet, identité narrative, civilité (Perec et Levé)

Le fait de partager l'idée d'un projet, comme le fait Perec avec son lecteur dans *Espèces d'espaces*, exemplifie [...] l'éthique contestataire de l'artiste conceptuel : l'art du quotidien peut et doit être fait par tous. Tout en donnant à « Lieux » une assise très personnelle (personne ne pourra le réaliser à sa place), Perec exprime, comme bien d'autres artistes du moment, sa volonté de problématiser les méthodes de création et de diffusion des œuvres. Fondant leur activité sur une critique des effets idéologiques de la peinture, de la sculpture ou des lettres, artistes et écrivains sont alors plus nombreux qu'on ne le croit à franchir les barrières qui les séparent²⁰⁷.

²⁰⁵ « Je pense à toi, souvent / parfois je rentre dans un café, je m'assieds près de la porte, je commande un café / je dispose sur le guéridon de faux marbre mon paquet de cigarettes, une boîte d'allumettes, un bloc de papier, mon stylo-feutre / [...] Je fais semblant d'être préoccupé, de réfléchir, comme si j'avais une décision à prendre [...] je fais semblant d'écrire une lettre / je regarde attentivement une affichette, le tarif des glaces et mystères, une ferrure, un store, le cendrier jaune, hexagonal (en fait, c'est un triangle équilatéral, dans les angles coupés duquel ont été aménagées les dépressions en demi-cercles où peuvent être posées les cigarettes) [...] », *ibid.*, p. 603-604.

²⁰⁶ Comme le note Christelle Reggiani, il s'agit en effet du brouillon d'une lettre à Suzanne Lipinska, brouillon qui figure également dans les premières pages du manuscrit de *Je me souviens*. Selon la spécialiste de Perec *Je me souviens*, comme le projet des *Lieux*, « assimile [...] l'écriture du quotidien au travail du deuil amoureux », tout se passant comme si « la douleur de la séparation constitu[ait] le fondement caché du jeu "endotique" de la mémoire commune ». Voir la notice de *Je me souviens* dans Georges Perec, *Œ*, t. I, p. 1096 et 1101. Sur l'entour sentimental du projet des *Lieux*, voir Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'oblique*, *op. cit.*, p. 141-209.

²⁰⁷ Derek Schilling, *Mémoires du quotidien*, *op. cit.*, p. 150.

Ces mots de Derek Schilling touchent juste, dans la mesure où les projets perecquiens paraissent bien portés par cette utopie d'un art d'amateurs, « fait par tous » que l'on retrouvera aussi chez un Roland Barthes. Mais cette dimension *critique et contestataire* à l'égard de l'institution littéraire et des modes de production et diffusion des textes, en revanche, mérite plus ample examen. Perce ne se servira-t-il pas de son essai, dans son programme de 1976 à Otchakovsky-Laurens, comme d'une espèce de vitrine servant la négociation d'un nouveau contrat d'édition ? Ces projets ne tiennent-ils pas, à leur façon, de pratiques auto-publicitaires jouxtant d'autres formes de prépublications d'initiative auctoriale ou éditoriale ?

Pour adoucir cette tension – sinon tout à fait la résoudre –, on ne saurait trop insister sur l'inscription des projets perecquiens dans le cotexte d'*Espèces d'espaces*, et sur leur *inscription* tout court. Tel que Perce les présente, en effet, tout se passe comme si *Lieux où j'ai dormi*, *La Vie mode d'emploi* et *Lieux* étaient *en tant que livres* autant de chapitres potentiels d'*Espèces d'espaces*. Par là, par ce dispositif de mise en abyme ou de poupées russes, Perce, de manière contingente et située, implique ses différents travaux en cours dans une perspective cohérente. Intégrés dans l'essai de 1974, les trois projets ne valent pas seulement pour eux-mêmes, ils contribuent au mouvement du livre, ils participent à l'exploration des espaces de la chambre, de l'immeuble, de la rue, ils appartiennent à ce « journal d'un usager de l'espace » qui donne au livre sa description élémentaire. Avec eux, dans le même temps, l'écrivain procède à une mise en espace de son œuvre qui se distingue du régime narratif et de l'imaginaire du Livre idéal propres à la lettre à Nadeau, autant que de la sérialité du programme-liste à Otchakovsky-Laurens. Les prospectus sont ainsi pris dans deux dynamiques contraires qui parcourent l'ensemble de l'ouvrage : ils relèvent d'une part d'un geste de *démarcation* par lequel l'écrivain s'expose comme tel, dévoile son ouvrier et ses pouvoirs, donne un aperçu de ses procédés de genèse. Ils s'inscrivent d'autre part dans un mouvement d'*intégration* qui relie l'énonciateur à la collectivité des sujets ordinaires, à ce « tissu conjonctif²⁰⁸ » que s'emploieront à tisser les *Je me souviens*. Autoportrait en écrivain, les prospectus sont aussi le siège d'un autoportrait en « individu collectif²⁰⁹ », pour reprendre l'heureuse formule de Rabaté. Et c'est parce que l'écrivain reconnaît déjà en lui-même la présence diffuse du commun, qu'il peut non seulement s'ouvrir de ses projets littéraires à son lectorat, mais encore placer ceux-ci dans la continuité des pratiques prospectives de « tout le monde » – ce qui

²⁰⁸ Georges Perce, « Perce, le contraire de l'oubli », entretien avec Franck Venaille, *Monsieur Bloom*, n° 3, mars 1979, p. 72-75, repris sous le titre « Le travail de la mémoire » dans *JMS*, p. 81-94, ici p. 92.

²⁰⁹ Selon l'expression de Dominique Rabaté, qui a souligné la façon dont l'essai de 1974 « articul[e] d'une manière nouvelle individu et collectivité selon des modalités littéraires encore inédites ». Voir Dominique Rabaté, « “Comme tout le monde, je suppose”. L'individu collectif dans *Espèces d'espaces* », *Europe*, nos 993/994, janvier/février 2012 : « Georges Perce », p. 43-55, ici p. 43-44. Sur la même question, voir Dominique Moncond'huy, « Écrire l'ordinaire. Le jeu de l'intime et du collectif dans *Espèces d'espaces* », dans Véronique Montémont et Christelle Reggiani (dir.), *Georges Perce artisan de la langue*, op. cit., p. 131-141.

ne va pas sans affecter une prudence, sans insinuer une légère (auto-)ironie ou (auto-)dérision où se trahit, comme dit Rabaté, une « inquiétude sur ce que nous pouvons vraiment partager²¹⁰ ».

Encore faut-il que ces projets soient énoncés, écrits, mis en livre : toutes choses qui favorisent certainement une poétique du processus²¹¹, mais démentent cette réductibilité de l'œuvre à son idée génératrice que postule LeWitt. Notons que la chose ne vaut pas que pour Perec, mais également pour les artistes conceptuels eux-mêmes, dès lors qu'ils s'engagent dans l'activité littéraire. Je pense à Édouard Levé, artiste couramment associé à l'art conceptuel mais qui est aussi l'auteur de cinq ouvrages parus chez P.O.L entre 2002 et 2008 – le dernier, *Suicide*, paru de façon posthume car Levé s'est donné la mort peu après la remise de son manuscrit, en octobre 2007. Dans la droite ligne du conceptualisme, le premier de ces livres, intitulé *Œuvres*, « décrit des œuvres dont l'auteur a eu l'idée, mais qu'il n'a pas réalisées²¹² », comme l'énonce justement – tout démentant ce programme – le premier des quelque cinq cent trente-trois projets répertoriés. À l'évidence, ce sont là les *propositions* d'un artiste héritier du conceptualisme des années 1960 et 1970 qui nous sont données à lire :

2. Le monde est dessiné de mémoire. Des pays manquent, des frontières changent.

3. La tête de Proust est dessinée sur une page d'*A la recherche du temps perdu*. Les mots que raient le contour de son visage forment une phrase grammaticalement correcte.

4. Des mannequins en aluminium de la taille d'un homme sont lâchés de différentes hauteurs d'une grue. Métamorphosés par les plus, ils adoptent la pose à laquelle leur nouvelle morphologie les contraints.

5. Une exposition présente des pièces dissemblables par l'esprit, le style, la technique, mais dont l'origine est commune : leur auteur les a vues en rêve.

6. De petites boîtes d'entomologie contiennent le carton d'invitation à une exposition qui n'a pas eu lieu. Sous le carton est écrite la raison de l'annulation. Les boîtes sont accrochées au mur comme une collection d'insectes²¹³.

Il demeure que la publication du livre dans une maison comme P.O.L, bastion de l'édition littéraire et du sous-champ de production restreinte, ne peut manquer de *littériser* l'exposition de ces projets. Ainsi présentés, ici publiés, ceux-ci ne s'inscrivent pas dans le paradigme de l'art contemporain, ne pastichent pas la forme du catalogue d'artiste sans s'inscrire aussi, au côté des *Nouvelles en trois lignes* de Félix Fénéon et des *Fictions* de Borges, dans la longue et diverse tradition

²¹⁰ Dominique Rabaté, « “Comme tout le monde, je suppose” », art. cit., p. 49.

²¹¹ Il faut souligner que cette expression ne renvoie pas à la même chose que l'*écriture à processus* théorisée par la génétique textuelle : il en va ici d'une méthode privilégiant la genèse rédactionnelle dans l'élaboration et la mise en forme du livre, par distinction d'avec une autre soumettant l'œuvre à un travail préalable d'élaboration scénarique, il en va là d'une poétique qui met au jour, dans l'œuvre elle-même, protocole de genèse (scénarique ou rédactionnel peu importe), ou, pour ce qui m'occupe, celui d'une œuvre à venir. Sur les écritures *à programme* et *à processus*, voir mon introduction à cette section de chapitre, et la référence en note à Almuth Grésillon dans *Éléments de critique génétique*, *op. cit.*, p. 102.

²¹² Édouard Levé, *Œuvres*, Paris, P.O.L, 2002, p. 7.

²¹³ *Ibid.*, p. 7-8.

écrite de la forme brève, et de la poétique de la liste qui souvent la prend en charge. Mais les identités sociales sont tenaces, comme le note Levé dans *Autoportrait* où il regrette de passer pour un artiste aux yeux de son propre éditeur : « Bien que j'aie publié chez lui deux livres, mon éditeur continue à me présenter comme un artiste, si j'étais comptable, en plus d'être écrivain, je me demande s'il me présenterait comme un comptable²¹⁴. » Les projets d'œuvres, d'ailleurs, font retour dans cet ouvrage de 2005, rédigé alors que Levé est aux États-Unis, en train de réaliser le programme annoncé dans l'entrée n° 24 de ses *Œuvres*²¹⁵. Dans une écriture « blanche » qui ne revient jamais à la ligne, le livre juxtapose le long d'une centaine de pages une suite de pensées, de souvenirs, d'auto-descriptions physiques et morales, multipliant les coq-à-l'âne et les associations d'idées surprenantes pour jouer de leurs contrastes. Alors que dans *Œuvres*, les projets, exposés de façon impersonnelle²¹⁶, sont pleinement ordonnés à une activité d'artiste-écrivain, *Autoportrait* les énonce cette fois en première personne et les implique, comme Perec, dans la trame de la vie ordinaire :

J'ai le fantasme d'écouter en cachette ce qui se dit dans le cabinet d'un notaire pendant une semaine. Je n'ai pas le fantasme de faire la même chose dans le cabinet d'un analyste. Pour avoir à marcher, je gare ma moto à distance du lieu de rendez-vous. À l'étranger, tout est plus ou moins irréel, ce qui pourrait me donner envie d'y vivre, à condition de changer de pays lorsque ce ne sera plus « l'étranger ». Je regrette d'avoir parlé, mais pas de m'être tu. Je multiplie les petits ouvrages plutôt que d'en entreprendre un grand. Je ne porte pas de tee-shirts avec des images ou du texte. Je me sens bien si j'ai bien travaillé, mais je n'ai pas besoin de me sentir bien pour bien travailler. Je ne peux pas obtenir de satisfaction. Marcher me prépare à travailler. En marchant, je n'ai pas d'idées, je me prépare à en avoir quand je serai assis. J'ai ri seul en ayant l'idée d'un livre que j'intitulerais « Mes théories du complot.

[...]

Je lis parfois les textes à l'envers. Je n'en aurai jamais fini avec la littérature. Je n'utilise pas d'expressions idiomatiques. Je ne fais pas d'imitations en public. Je devrais inventer une gymnastique à faire sur un lit. Je souhaite être enterré dans une tombe individuelle au cimetière du Montparnasse. Je souhaite demander une aide au ministère de la Culture pour construire ma tombe future comme une œuvre d'art, portant ma date de naissance, et une date de mort par anticipation, 31 décembre 2050²¹⁷.

Ainsi va l'autoportrait, qui mêle dans une même prose les fantasmes du sujet ordinaire à ceux de l'écrivain et de l'artiste, anticipations mitoyennes qui, sans se confondre, se teintent et s'affectent réciproquement. Jusque dans la mort que l'écrivain envisage à travers un projet où l'art intervient, ironiquement, dans sa dimension la plus institutionnelle. Assurément, cette opération

²¹⁴ *Id.*, *Autoportrait*, Paris, P.O.L., 2005, p. 92.

²¹⁵ « 20. Aux États-Unis, un voyage est accompli pour photographier des villes homonymes de villes d'autres pays. L'itinéraire, qui les relie en ne passant qu'une fois dans chacune d'elles, fait le tour du pays en treize mille kilomètres. [...] Dans ces villes, sont photographiées des lieux communs, au double sens de lieux banals et de lieux où la communauté se retrouve. Les photographies sont présentées accompagnées d'un titre : *Cuba, la mairie* ; *Un bar à Berlin* ; *Supermarché à Rome* ; *Salon de coiffure à Paris* ; *Une rue à Versailles*. Descriptifs trompeurs, sans être faux. », *id.*, *Œuvres, op. cit.*, p. 13.

²¹⁶ Le plus souvent par le recours à la voix passive : voir les n°s 2, 3, 4 et 6 précités, *ibid.*, p. 7-8.

²¹⁷ *Id.*, *Autoportrait*, Paris, P.O.L., 2005, p. 36-38.

de nivèlement, cette mise en série des fantasmes et projets de tous ordres retrouve le geste perecquien d'*Espèces d'espaces*. Elle retrouve aussi la liste des « Quelques-unes des choses qu'il faudrait tout de même que je fasse avant de mourir », rédigée en 1981 pour une émission de radio²¹⁸. Notons que chez Percec comme chez Levé, une telle façon de rappeler l'activité créatrice à la diversité et au maillage des formes de vie où elle prend sens et valeur, s'accompagne d'un renoncement à l'imaginaire unifiant du grand œuvre, ce qui n'est pas toujours le cas des auteurs que l'on rencontrera par la suite – quand bien même ce modèle, s'il n'est pas abandonné de tous, semble partout en crise en ce second XX^e siècle. Levé, comme il le dit, « multiplie les petits ouvrages plutôt que d'en entreprendre un grand » et Percec, même quand il ne *fait* pas de même, *présente* ainsi les choses et maintient son œuvre à venir dans un futur ramifié.

Sans doute faut-il se garder de fétichiser une telle figuration pluraliste de l'œuvre à venir, une telle intégration des projets littéraires ou artistiques dans l'espace commun des pratiques sociales et des formes de vie qu'elles investissent. Certes, les projets qu'on a lus sous la plume de Percec et Levé sont à mille lieues de cette représentation médiatique du quotidien des écrivains brocardée par Barthes dans sa mythologie sur « L'Écrivain en vacances ». Pour les deux écrivains dont j'ai parlé, il ne s'agit de rien moins que de confirmer la « singularité mythique » du créateur inspiré en la contredisant « par le prosaïsme de son incarnation²¹⁹ », mais au contraire de remettre l'écriture *à sa place* en en découvrant la fabrique et les conditions d'exercice, en en restituant les entours, les dehors et disons l'écosystème. Reste, comme j'ai déjà commencé de le suggérer, qu'il est certainement légitime de lire ces textes avec l'œil du sociologue bourdieusien, pour y observer une logique (consciente ou non) de distinction, pour y lire la formation d'une posture auctoriale permettant de négocier une prise de position dans le champ littéraire. Légitime aussi, avec la sociologie d'inspiration wébérienne, de situer cette rhétorique prospective au voisinage de la « cité par projets²²⁰ » dont Boltanski et Chiapello ont décrit l'avènement dans les dernières décennies du XX^e siècle. Au fondement d'un « nouvel esprit du capitalisme », ce système de justifications érige en effet en valeurs princeps l'initiative personnelle, la polyvalence, l'action locale, contribuant à rendre toujours plus confuse la séparation du privé et du professionnel : toutes choses dont les

²¹⁸ Les « choses liées à mon travail d'écrivain », comme dit Percec, n'y occupent en effet que les entrées n^{os} 29 à 34 des trente-sept répertoriées, et côtoient une gamme hétéroclite de souhaits, fantasmes et autres résolutions à prendre. Voir Georges Percec, « Quelques-unes des choses qu'il faudrait tout de même que je fasse avant de mourir », version écrite d'une participation à la série radiophonique de Jacques Bens, « Les cinquante choses que je voudrais faire avant de mourir », pour l'émission *Mi-fugue, mi-raisin* de Bertrand Jérôme ; France-Culture, novembre 1981, dactylographie conservée au fonds de l'Association Georges Percec, repris dans *JSN*, p. 105-110.

²¹⁹ Roland Barthes, « L'Écrivain en vacances », *Mythologies*, Paris, Seuil, « Pierres vives », 1957, repris dans *OC*, t. I, p. 694-695.

²²⁰ Voir Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, *op. cit.*, p. 175-220.

prospectus littéraires évoqués plus haut pourraient bien procéder à leur manière, négociant un compromis entre la « cité inspirée » propre à l'activité artistique en régime de singularité vocationnelle d'un côté, et de l'autre la « cité par projets » alors en essor dans le monde du travail.

Ajoutant encore à ces différentes façons de mettre en perspective le discours de projet, chacune pertinente dans son ordre et contribuant ensemble à l'intelligence du phénomène qui m'intéresse, j'insisterai pour finir sur un dernier mode d'approche, qui me semble pour tout dire le mieux ajusté aux enjeux que nous avons rencontrés chez Perec et Levé. Il en va du concept de « civilité » qu'Étienne Balibar a développé dans les premières pages de *La Crainte des masses*, et que j'ai déjà brièvement évoqué dans mes « Passages ». Cette notion prend place au sein d'une triade de concepts distinguant « différentes figures éthiques et logiques de la politique²²¹ ». J'en reprends le résumé proposé par Pierre Sauvêtre et Cécile Lavergne, dans la présentation d'un entretien accordé par le philosophe à la revue *Tracés*. Ainsi Balibar définit-il

[...] l'émancipation, en tant qu'*autonomie de la politique*, affirmation par le peuple de son pouvoir constituant, la transformation, en tant qu'*hétéronomie de la politique*, pratique de transformation des conditions matérielles (structurelles et conjoncturelles) qui la déterminent de l'extérieur par la reproduction des rapports sociaux, et la civilité, en tant qu'*hétéronomie de l'hétéronomie de la politique*, action sur les conflits d'identification ou l'imaginaire des identités, car les conditions qui déterminent une politique sont toujours relatives aux identités à travers lesquelles les sujets agissent²²².

En décalage avec les deux figures que sont l'*émancipation* et la *transformation*, la civilité touche donc aux *conditions* de la politique, au mouvement des identifications et désidentifications subjectives sans quoi aucune action collective n'est possible. Or, une telle possibilité, précise Balibar, n'est pas garantie, elle est menacée en deux pôles extrêmes où s'abîme le jeu des identifications : d'un côté, l'identité « unique et univoque, “massive” et “exclusive” [...] *absorbant* immédiatement tout autre rôle, toute rencontre, dans sa fonction ou sa vocation », d'un autre une identité dissolue, dispersée, vouée à « *flotter librement* entre tous les rôles, entre les identifications de rencontre, de plaisir (ou de bénéfice)²²³ ». Dans ces conditions, la civilité est relative à ce qui, dans l'espace social, dans l'activité individuelle et collective, favorise un *réglage* des identités échappant à ces deux points d'effondrement :

J'appellerai *civilité* la politique en tant qu'elle règle le conflit des identifications, entre les limites impossibles (et pourtant, en un sens, bien réelles) d'une identification totale et d'une identification fluctuante. La civilité en ce sens n'est certainement pas une politique qui supprime toute violence :

²²¹ Pierre Sauvêtre et Cécile Lavergne, présentation de Étienne Balibar, « Pour une phénoménologie de la cruauté. Entretien avec Étienne Balibar », propos recueillis par Pierre Sauvêtre et Cécile Lavergne, *Tracés*, n° 19, 2010 : « Décrire la violence » (dir. Cécile Lavergne), p. 221.

²²² *Ibid.*

²²³ Étienne Balibar, *La Crainte des masses*, *op. cit.*, p. 46-47.

mais elle en écarte les extrémités, de façon à donner de l'espace (public, privé) pour la politique (l'émancipation, la transformation) [...] ²²⁴.

À forcer le trait de leur disparate, on pourrait être tenté de dire que les projets de Perec et de Levé ont quelque chose de cette identité dispersive dont le modèle, note le philosophe, tient « à une certaine utopie “post-moderne” mais aussi à une certaine exigence d'élasticité portée par le marché généralisé²²⁵ ». D'autant que Perec, de fait, ne se contente pas de valoriser la diversité des projets qu'il met en liste, il affirme aussi, comme on l'a vu, l'ambition *omnigraphique* d'explorer tous les possibles de la littérature. Dans le vocabulaire de Ricœur, on pourrait encore dire que les programmes de Perec et de Levé mettent à mal la possibilité d'une *identité narrative*, tant ils semblent aller à rebours de cette « synthèse de l'hétérogène » que permet le récit selon Ricœur, en préservant une continuité réflexive du soi (*ipse*) à travers la discontinuité des états du caractère et la mise en défaut de l'identité du même (*idem*). Et si, dans *Soi-même comme un autre*, Ricœur montre comment la promesse, en dernière instance, permet de suspendre au moins momentanément le trouble irréductible susceptible de s'installer dans l'identité narrative – particulièrement perceptible dans la littérature moderne et dans le domaine de l'essai –, que dire de ces promesses d'œuvres à venir qui n'en sont pas exactement, et qui surtout se déclinent elles-mêmes au pluriel, projetant dans le futur cette instabilité, ce « caractère problématique de l'*ipse*²²⁶ » reconnu par Ricœur dans l'ordre de la narration ?

Mais justement, la civilité de Balibar n'est pas l'identité narrative de Ricœur : avisée et même inquiète des dangers de la désobjectivation radicale, cette théorie affirme néanmoins le caractère *banal* de la multiplicité diachronique et synchronique de nos identités, sans voir là un drame appelant la nécessité d'une synthèse narrative ou d'un ressaisissement moral. Car tout individu, selon Balibar, « combine plusieurs identités, inégalement prégnantes, inégalement conflictuelles²²⁷ ». Et l'identité elle-même, « fondamentalement *transindividuelle*, ce qui veut dire qu'elle n'est ni (purement) individuelle ni (purement) collective²²⁸ », est

[...] toujours surdéterminée, remplissant plusieurs fonctions à la fois (on n'est pas « professeur » *que* pour faire cours à ses étudiants, et moins encore « étudiant » *que* pour étudier), elle est toujours en transit entre plusieurs *références* symboliques [...]. Elle est aussi en ce sens toujours *à côté*, exposée à se tromper sur elle-même et à être prise pour une autre. À se traduire successivement par des engagements différents²²⁹.

²²⁴ *Ibid.*, p. 47.

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, « L'Ordre philosophique », 1990, p. 197.

²²⁷ Étienne Balibar, *La Crainte des masses*, *op. cit.*, p. 46.

²²⁸ *Ibid.*, p. 45.

²²⁹ *Ibid.*, p. 46.

Les prospectus de Perec, comme ceux de Levé, échappent semble-t-il à la logique unifiante de l'identité narrative (à l'exception notable de la lettre à Nadeau de 1969, qui gagnerait à être analysée sous ce jour), mais ils relèvent bien d'un certain exercice de la civilité. C'est que, d'être mis en forme, adressés ou publiés, ces projets ouvrent un espace où la diversité des identités peut venir s'inscrire. S'ils ne relèvent pas (forcément) d'une opération de synthèse, ces textes accomplissent au moins un geste de mise en ordre, une *disposition* de l'œuvre à venir qui en est aussi une *mise à disposition*. Pensons aux quatre courants que Perec porte en tête de son programme de 1976, dont la liste des livres futurs vient ensuite montrer les entrelacs. Pensons à cette identité d'écrivain que Levé vient affirmer en publiant le catalogue prospectif de ses *Œuvres d'artiste* dans une collection *littéraire*. Pensons à la façon dont l'auteur d'*Espèces d'espaces* (ou de « Douze regards obliques ») se saisit de la commande pour revendiquer ses désirs d'écrivain, tout en faisant de ce rôle-ci le moyen d'investir de façon singulière le genre de l'essai. Tout en faisant, aussi, le moyen d'associer le sujet autobiographique à « l'individu collectif », au cortège anonyme de ces *usagers de l'espace* dont l'essai cherche à promouvoir la capacité politique à se réappropriier les lieux communs de la vie ordinaire.

Quand bien même nous sommes ici dans le registre du *volontaire*, tous ces gestes que je viens de rappeler sont loin d'engager la seule initiative de leur auteur : ils se moulent dans des formes de vie qui leur préexistent et qu'ils épousent, s'approprient et ce faisant déplacent ou *déforment*. Comme y insiste Balibar, le rôle des institutions est à ce titre déterminant, fonctionnant comme une « condition des conditions » dont dépend « la possibilité de symboliser les rôles de soi et d'autrui, les liaisons et les ruptures²³⁰ », et partant celle de « réduire, sans la supprimer, la multiplicité, la complexité et la conflictualité des identifications et des appartenances²³¹ ». Ainsi, pour ce qui nous occupe, des mouvements littéraires, revues, maisons d'édition, collections : l'Oulipo, *Cause commune*, *Traverses*, P.O.L, « L'espace critique », autant d'institutions qui informent à divers titres et degrés cette projection d'un moi *complexe* dans l'avenir – moi composé plutôt que composite – que nous avons observée dans les textes.

Projet, présentisme, mémoire

Donnons-en un dernier exemple, avec « Ellis Island. Description d'un projet », article que produit Perec en 1979 pour le n° 38 de la revue *Recherches* dirigée par Félix Guattari, et dont on

²³⁰ *Ibid.*, p. 45-46.

²³¹ *Ibid.*, p. 47. Balibar précise : « que ces institutions soient d'ailleurs très anciennes ou très récentes, officielles, dominantes (comme ce qu'Althusser appelait les appareils idéologiques d'État), ou bien contestataires, « anti-systémiques ».

voit que le titre s'inscrit dans la continuité de la « Tentative de description » de 1976. Il s'agit d'une contribution à un dossier intitulé « Catalogue pour des Juifs de maintenant » dont les textes, réunis par Luc Rosenzweig, sont autant de réflexions sur les formes et les enjeux de l'identité juive dans la France d'alors. Perec y présente son projet de film avec Robert Bober sur l'île new-yorkaise, alors que le tournage a eu lieu au mois de mai. Son texte sera repris et augmenté dans le commentaire rédigé pour la première partie du film (diffusé les 19 et 26 novembre 1980 sur TF1) et repris dans un livre publié la même année par l'INA et les éditions du Sorbier²³². En racontant son enquête sur ce centre de transit et de contrôle qui, de 1894 à 1924, accueillit près de seize millions d'immigrants venus tenter leur chance en Amérique, Perec trouve une façon de prendre en charge, de façon indirecte, la question « Qu'est-ce qu'être juif²³³ ? » posée par Rosenzweig dans sa présentation du numéro. C'est que cette identité, écrit Perec, lui est certes une « évidence » et une « marque », mais ne renvoie pas « à une croyance, à une religion, à une pratique, à une culture, à un folklore, à une histoire, à un destin, à une langue », puisque l'exil de sa famille et la disparition de ses parents en ont interdit la transmission. Il n'empêche :

La conscience de cette dépossession ne s'accompagne d'aucune nostalgie, d'aucune prédilection pour ce qui serait plus proche de moi parce que juif. J'écris, depuis plusieurs années, à partir des souvenirs que m'a transmis ma tante, une histoire de ma famille, essayant de retracer ce que fut leur aventure, leur errance, ce long cheminement improbable qui les a menés partout et nulle part, cet éclatement continu dont les survivants n'ont plus rien de commun sinon d'avoir tous été, quelque part, privés de leur histoire. Mais je n'ai pas envie d'aller vérifier si la grande maison carrée que mon grand-père fit construire à Lurbatow est toujours debout. D'ailleurs elle ne l'est plus : il n'y a plus de Juifs à Lurbatow, pas plus qu'il n'en reste à Radom où Robert Bober est allé en vain rechercher les souvenirs de son père.

Ce que je suis allé chercher sur Ellis Island, c'est l'image même de ce point de non-retour, la conscience de cette rupture radicale. Ce que j'ai voulu interroger, mettre en question, mettre à l'épreuve, c'est mon propre enracinement dans ce non-lieu, cette absence, cette brisure sur laquelle se fonde toute quête de la trace, de la parole, de l'Autre²³⁴.

Dans cette présentation du projet documentaire avec Robert Bober, Perec insère ainsi un projet de livre personnel où l'on reconnaît *L'Arbre*, déjà évoqué en 1969 dans la lettre à Maurice

²³² Voir Paulette Perec, « Chronique de la vie de Georges Perec », art. cit., p. 109-110.

²³³ Question prudemment formulée, ouverte à la multiplicité des approches proposées par le numéro : « Qu'est-ce qu'être juif ? La question plane... Est-ce une bonne question ? Y a-t-il une bonne réponse ? De plus savants tentent chacun de fournir des définitions aussi irrévocables qu'incomplètes. Comme cela en fait beaucoup, ceci amène une autre question qu'inspire une réponse de Rabbi Pinhas à Rabbi Raphaël. « Comment se fait-il demandait un jour Rabbi Raphaël à son maître, que de tous les visages humains pas un seul ne soit semblable à un autre ? » et Rabbi Pinhas répondit : « C'est parce que l'homme a été fait à l'image de Dieu. Chacun aspire la divine force vitale en un dieu différent, et ce sont tous les hommes ensemble qui constituent l'homme. Voilà pourquoi leurs visages diffèrent ». Ce « Catalogue » est l'occasion pour quelques-uns des milliers de Juifs que l'histoire déposa sur le sol de France de démontrer qu'il en est du « droit à la différence » comme de bien d'autres choses : il s'use de ne point s'en servir. » Luc Rosenzweig, *Recherches*, n° 38, septembre 1979 : « Catalogue pour des Juifs de maintenant ».

²³⁴ Georges Perec, « Ellis Island. Description d'un projet », *Recherches*, n° 38, num. cit, p. 51-54, repris dans *JSN*, p. 101-102.

Nadeau, projet qui lui-même, par les moyens de l'écriture et de l'enquête généalogique, renvoie à la quête déçue de Bober en Pologne. Par l'enchâssement de ces projets personnel et collectif, Perec répond à la commande du numéro, et profite de celle-ci pour lancer des ponts entre différents aspects de son travail d'écrivain, qui sont, en l'occurrence, autant de façons d'éprouver son identité juive en l'associant à une plus vaste « autobiographie probable » ou « mémoire potentielle » : celle-là même qui les relie, lui et Bober, à l'histoire de leur famille, à celle des migrants d'Ellis Island comme encore, à l'heure où écrit Perec, aux *boat-people* du Vietnam et du Cambodge²³⁵.

Cette brève évocation d'« Ellis Island. Description d'un projet » incite à rappeler les projets perecquiens au régime de temporalité et d'historicité qui est le leur, car c'est là, aussi et surtout, que prend sens cet exercice de la civilité, ce *réglage* des identités dont j'ai fait état à l'instant. En présentant plus haut le travail de Perec au côté de *Cause commune*, j'ai insisté sur le présentisme qui caractérisait l'attention portée au « bruit de fond » infra-ordinaire, ce dont les exercices proposés par *Espèces d'espaces* ainsi que les diverses « tentatives d'épuisement » de lieux parisiens sont l'expression la plus nette. Néanmoins, ce privilège ou cette centralité accordée à la question de l'espace ne se traduit en rien par une éviction du temps historique et de la problématique mémorielle : « N'importe quel petit chemin de campagne peut déboucher sur un camp. N'importe quelle jolie clairière peut être un lieu de torture²³⁶ », écrit Perec en Perec en 1972 dans *Cause commune*. Le dernier chapitre d'*Espèces d'espaces* le confirme, qui répertorie les manifestations de « l'inhabitable », et s'achève sur un document administratif relatif à l'aménagement végétal du camp d'Auschwitz, cité depuis *Le Pitre ne rit pas* de David Rousset. Christelle Reggiani le dit sans détour : aux yeux de Perec, « c'est l'inhabitable radical du camp qui constitue le fondement réel, quoique inaperçu, de l'inhabitable des Trente Glorieuse²³⁷ ». Et si le camp est à l'origine et à l'horizon de l'inhabitable contemporain, c'est aussi qu'il fut le lieu de cette « dépossession » évoquée dans le projet d'Ellis Island, creusant cette faille intérieure qui prive le sujet de points d'ancrage, et le voue à errer entre les espaces « multipliés, morcelés et diversifiés²³⁸ » de la vie moderne. Une errance, un inhabitable auxquels la pratique de l'écriture a précisément pour vertu de contrevenir, par un mouvement de domestication qu'allégorise, dans

²³⁵ *Ibid.*, p. 102.

²³⁶ Ces lignes sont extraites d'un article consacré à *Orange mécanique* de Stanley Kubrick. Voir Georges Perec, « L'orange est proche », *Cause commune*, n° 3, 1972, p. 1-2. Comme le précise Dominique Moncond'huy, il s'agit d'une reprise très proche de Cayrol dans le texte de *Nuit et brouillard* d'Alain Resnais (1955). Voir Dominique Moncond'huy, « *Espèces d'espaces* : du vide à l'écrit », art. cit., p. 285.

²³⁷ Christelle Reggiani, « *Espèces d'espaces*. Notice », dans Georges Perec, *Œ*, t. I, p. 1043. La critique rappelle qu'une telle mise en continuité des camps nazis et des formes aliénées de l'expérience sociale dans le capitalisme contemporain s'inscrit dans le sillon des travaux d'Henri Lefebvre.

²³⁸ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, *op. cit.*, *Œ*, t. I, p. 554.

l'essai de 1974, l'ekphrasis du *Saint-Jérôme dans son cabinet de travail* d'Antonello de Messine : « au centre de l'inhabitable, le meuble définit un espace domestiqué que les chats, les livres et les hommes habitent avec sérénité ». Cette « conquête de l'espace²³⁹ », par définition précaire et provisoire, ne s'énonce nulle part mieux que dans l'épilogue du livre, lequel, retournant à l'espace de la page par lequel l'auteur était entré en matière, propose une manière d'art poétique dont les termes sont connus, mais que je rappelle :

J'aimerais qu'il existe des lieux stables, immobiles, intangibles, intouchés et presque intouchables, immuables, enracinés ; des lieux qui seraient des références, des points de départ, des sources :

Mon pays natal, le berceau de ma famille, la maison où je serais né, l'arbre que j'aurais vu grandir (que mon père aurait planté le jour de ma naissance), le grenier de mon enfance rempli de souvenirs intacts...

De tels lieux n'existent pas, et c'est parce qu'ils n'existent pas que l'espace devient question, cesse d'être évidence, cesse d'être incorporé, cesse d'être approprié. L'espace est un doute : il me faut sans cesse le marquer, le désigner ; il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête.

Mes espaces sont fragiles : le temps va les user, va les détruire : rien ne ressemblera plus à ce qui était, mes souvenirs me trahiront, l'oubli s'infiltrera dans ma mémoire, je regarderai sans les reconnaître quelques photos jaunies aux bords tout cassés. Il n'y aura plus écrit en lettres de porcelaine blanche collées en arc de cercle sur la glace du petit café de la rue Coquillière : « *Ici, on consulte le Bottin* » et « *Casse-croûte à toute heure* ».

L'espace fond comme le sable coule entre les doigts. Le temps l'emporte et ne m'en laisse que des lambeaux informes :

Écrire : essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose : arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes²⁴⁰.

Les trois prospectus intégrés dans l'essai de 1974 se donnent à lire dans cette perspective : jalonnant la progression du livre vers des territoires de plus en plus étendus, de moins en moins hospitaliers, ils sont autant de tentatives de prendre prise sur ces espaces que le « temps [...] emporte ». C'est tout particulièrement le cas de *Lieux où j'ai dormi* et de *Lieux*, qui disent bien cet effort pour transformer l'espace vécu en espace littéraire, pour faire de ce dernier le site, l'outil et la trace de la mémoire personnelle. « Ma seule tradition, ma seule mémoire, mon seul lieu est rhétorique²⁴¹ », écrit Perec dans un texte daté de juillet 1970 rattaché au projet des *Lieux*, justifiant la propension des critiques à rapprocher sa poétique mémorielle des *ars memoriae* de la rhétorique ancienne, où l'on sait l'importance de l'imaginaire architectural.

Il reste, comme y a insisté François Hartog, que cet investissement mémoriel de l'espace (et spatial de la mémoire) compte lui-même parmi les grands traits du régime présentiste d'historicité dont les années 1970 connaissent les prodromes. La grande entreprise collective des

²³⁹ Perec nomme ainsi l'antépénultième section du dernier chapitre de son livre, « L'espace », *ibid.*, p. 639.

²⁴⁰ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, *op. cit.*, *Œ*, t. I, p. 645-646.

²⁴¹ Voir Philippe Lejeune, « Vilin. Souvenirs », *Genesis*, n° 1, 1992, p. 136.

Lieux de mémoire dirigée par Pierre Nora, et dont le premier tome paraît en 1984, dix ans après *Espèces d'espaces*, en est l'emblème notoire. Dans une perspective centrée sur la question de l'imaginaire national, Nora y mettait au jour la façon dont venait alors se cristalliser autour des monuments (des commémorations, anniversaires etc. qu'ils accueillent) une nouvelle demande de mémoire, distincte de cette mémoire vivace, incorporée et sans cesse reconduite des anciennes « sociétés-mémoires ». Selon Nora, ce nouvel ordre mémoriel est le produit de cette accélération de l'histoire diagnostiquée par Koselleck : entre « un avenir imprévisible et un passé rendu à son obscurité », on assisterait à une

[...] autonomisation du présent comme catégorie d'intelligibilité de nous-mêmes ; mais un présent déjà historique, doublé d'une conscience de lui-même et de sa vérité. C'est l'explosion de la continuité historique et temporelle qui donne à la mémoire toute son actualité : la mémoire telle qu'elle se définit aujourd'hui n'est plus ce qu'il faut retenir du passé pour préparer l'avenir qu'on veut ; elle est ce qui rend le présent présent à lui-même²⁴².

« [I]nstrument présentiste²⁴³ » donc que la mémoire, résume Hartog, laquelle ne cherche pas à « abolir la distance entre passé et présent : à faire surgir le passé du présent²⁴⁴ », sans que ce passé soit lui-même rendu lointain, étranger, inappropriable sinon réflexivement, au « second degré ». Citons plus longuement Hartog dans son commentaire de Nora :

[notre mémoire] n'est désormais « qu'histoire, trace et tri ». Soucieuse de faire mémoire de tout, elle est passionnément archivistique, contribuant à [une] quotidienne historicisation du présent [...]. Entièrement psychologisée, la mémoire est devenue une affaire privée, entraînant une nouvelle économie de « l'identité du moi ». « C'est [désormais] à moi de me souvenir et c'est moi qui me souviens. » Ainsi, « être juif, c'est se souvenir de l'être, mais ce souvenir irrécusable une fois intériorisé vous met de proche en proche en demeure tout entier. Mémoire de quoi ? À la limite, mémoire de la mémoire »²⁴⁵.

Sans conteste, cette mémoire férue d'archives, déclinée à la première personne est déjà à l'œuvre chez Perec dans *W ou le souvenir d'enfance*, dans *Espèces d'espaces*, autour du projet d'*Ellis Island*. Ces textes, en outre, semblent également aux prises avec ce que Nora place sous le signe de la « décolonisation de l'histoire », laquelle, à la faveur d'une nouvelle affirmation des minorités (post-coloniales mais aussi sexuelles, sociales etc.), aurait conduit à une transformation de l'imaginaire identitaire : « De notion individuelle [l'identité] est devenue une notion collective, et de subjective elle est devenue quasi formelle et objective²⁴⁶ ». Pour le moins sujet à caution²⁴⁷, ce

²⁴² Pierre Nora, « Pour une histoire au second degré », *Le Débat*, n° 122, 2002, p. 27.

²⁴³ François Hartog, *Régimes d'historicité*, *op. cit.*, p. 171.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 26. Hartog commente ici *Shoah* de Claude Lanzmann (1985) et le nouveau paradigme du témoin que ce documentaire consacre.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 171.

²⁴⁶ Pierre Nora, « Pour une histoire au second degré », *art. cit.*, p. 29.

²⁴⁷ Sujet à caution, ce postulat de Nora selon lequel l'affirmation des identités minoritaires entraînerait comme nécessairement un abandon ou un recul de l'identité subjectivement perçue et construite : postulat qui conduit Nora à placer sous le signe d'une même injonction extérieure à l'identité et à la mémoire

propos de Nora permet au moins d'apprécier par contraste l'effort de Perec pour placer son écriture sous le signe d'une mémoire minoritaire *multiple*, bien loin de se figer ou de s'épuiser dans cette identité « "massive" et "exclusive" » qui ruine, selon Balibar, le jeu de la *civilité*²⁴⁸.

Malgré – mais aussi par le fait même de – cette ambition mémorielle qui les cheville au présentisme rampant de l'époque, les projets perecquiens n'en contribuent pas moins, à leur mesure, à articuler un *champ d'expérience* et un *horizon d'attente*, en venant consteller la nappe du présent d'îlots ou de « fragments d'avenir²⁴⁹ ». *Par le fait* de la mémoire, précisé-je, parce que cette mémoire, comme Perec le revendique depuis 1969 dans sa lettre à Nadeau, est au bon sens du terme une mémoire *artificieuse*²⁵⁰. Les trois prospectus d'*Espèces d'espaces* le montrent : parce qu'elle n'est ni donnée, transmise d'avance ou spontanée, la mémoire perecquienne exige la médiation d'un projet, opération paradoxale mais non moins nécessaire, qui consiste à anticiper le souvenir, à réserver sa place, à délimiter son cadre vide pour le rendre possible. La proximité et la distance de Perec avec les arts anciens de la mémoire trouve ici sa place et son importance. Comme l'écrit Christelle Reggiani, de l'outil de mémorisation des discours ou des poèmes qu'il était, cet art devient également chez Perec un moyen de remémoration ; il se situe « à l'horizon d'une textualité à venir » qui réalise une « assimilation de la mémoire par l'invention ». La mémoire ainsi mise en œuvre, « mémoire prospective, ouverte au divers du langage[,] ne constitue plus, à elle seule, une partie de la rhétorique : l'*inventio* s'est approprié la *memoria*²⁵¹. » Ce déplacement en suppose ou en entraîne d'autres : les lieux de mémoire, désormais, sont choisis pour leur charge affective plutôt que pour leur efficacité mnémotechnique ; les images qui trouvent place dans ces lieux n'y sont pas déposées mais plutôt découvertes ou extraites, non plus étrangères mais intimement liées à leur histoire ; elles ne sont plus des supports auxquels associer les mots du discours mais l'objet même de l'enquête autobiographique et partant la matière même du livre à venir²⁵².

l'identification ou stigmatisation extérieure des groupes d'un côté, de l'autre les mouvements d'auto-affirmation ou de « retournement du stigmate » dont ceux-ci peuvent se faire les acteurs. Je me permets de renvoyer sur ce point au dossier de la revue *Tracés*, n° 30, 2016/1 : « L'expérience minoritaire ».

²⁴⁸ Pour une interprétation politique de la place de la mémoire dans le projet d'*Ellis Island*, voir Maryline Heck, « Pour un Perec Politique », Christelle Reggiani (dir.), *Relire Perec, op. cit.*, p. 73-88.

²⁴⁹ Pour reprendre une expression citée dans les « Passages ». Voir *Athenæum*, § 22, dans Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe, *L'Absolu littéraire, op. cit.*, p. 101.

²⁵⁰ Le paradigme mémoriel analysé par Nora autour de la question des lieux de mémoire (nationaux, identitaires) est lui aussi marqué par un volontarisme pro-actif, qui se prête aisément à la comparaison avec les arts de mémoire anciens (voir François Hartog, *Régimes d'historicité, op. cit.*, p. 173-174). Reste que la démarche perecquienne n'a que peu à voir avec le système d'injonctions extérieures décrit par Nora. Ou plutôt, et si quelque chose comme cela existe bien (voir l'avant-dernière note), qu'elle y répond en en déplaçant profondément les termes : le projet mémoriel de l'écrivain étant irréductible à la prise en charge d'une identité collective unique dont le sujet aurait intégré le *devoir*.

²⁵¹ Christelle Reggiani, *Rhétoriques de la contrainte, op. cit.*, p. 235-236.

²⁵² Sur ce point, voir *ibid.*, p. 229-264.

Enfin, ce détour par l'avenir accompli par la mémoire (et plus largement par l'*invention*) perecquienne ne se limite pas à un procédé d'ordre génétique : il s'énonce, s'annonce, se partage en tant que tel dans les projets et programmes qu'on a lus. En sorte que, dans les mots de la rhétorique, on peut dire qu'outre la mémoire, c'est aussi la disposition qui se trouve prise en charge par l'invention (et mise en forme par l'élocution). Si elle est pour ainsi dire sans contenu autre que scénarique et fragmentaire, une telle énonciation prospective n'est pas sans objet ni sans effet. Alors même que devient toujours plus problématique l'horizon d'une *transformation* ou d'une *émancipation* collective (pour reprendre les catégories politiques de Balibar), elle contribue, dans l'ordre de la civilité, à insinuer du possible, du *faisable*, du *scriptible* dans l'œuvre mise en partage²⁵³.

« Je cherche en même temps l'éternel et l'éphémère » : cette devise énoncée dans les *Revenentes*, si affectionnée de son auteur²⁵⁴, sert d'épigraphe au dernier chapitre de *La Vie mode d'emploi* consacré à la mort de Bartlebooth. Elle y exprime, comme a dit Perec, « ces quelques secondes, le 23 juin 1975, vers huit heures, petit laps de temps qui va se gonfler aux dimensions de plusieurs vies humaines²⁵⁵ ». Mais elle s'allégorise tout aussi bien, et peut-on penser mieux encore, dans l'ultime évocation du peintre Valène à l'épilogue du roman, et dans la forme de l'esquisse que celle-ci fait intervenir :

Il reposait sur son lit, tout habillé, placide et boursoufflé, les mains croisées sur la poitrine. Une grande toile carrée de plus de deux mètres de côté était posée à côté de la fenêtre, réduisant de moitié l'espace étroit de la chambre de bonne où il avait passé la plus grande partie de sa vie. La toile était pratiquement vierge : quelques traits au fusain, soigneusement tracés, la divisaient en carrés réguliers, esquisse d'un plan en coupe d'un immeuble qu'aucune figure, désormais, ne viendrait habiter²⁵⁶.

²⁵³ Ce faisant, Perec paraît livrer une manifestation exemplaire de ce que la littérature peut apporter à l'« hypothèse politique d'une civilité “d'en bas” », une civilité, autrement dit, qui ne soit pas le fait d'un État soucieux d'éduquer ou de pacifier les masses, mais celui d'une action individuelle et collective des sujets – certes tributaire des institutions dont j'ai parlé (éditoriales, revuistiques), mais capable aussi de les investir, transformer et parfois même instituer. D'un tel pouvoir de la littérature, Balibar relève lui-même la possibilité : « L'hypothèse politique d'une civilité « d'en bas » ne saurait donc *choisir* entre la stratégie (ou le langage) du devenir-majoritaire et celui du devenir-minoritaire des résistances, puisqu'elle se définit à la fois comme alternative à la violence propre de l'État et comme remède à son impuissance, face aux deux visages de la cruauté. S'il ne s'agit pas de choix théorique, c'est donc qu'il s'agit de conjoncture, ou d'art politique. Peut-être aussi d'art tout court, puisque les moyens de la civilité ne sont jamais que des énoncés, des signes et des rôles. » Étienne Balibar, *La Crainte des masses*, *op. cit.*, p. 52.

²⁵⁴ Cette phrase, dit Perec, est « peut-être celle que j'aime le plus de tout ce que j'ai écrit », voir « “ Busco al mismo tiempo lo eterno y lo efímero.” Dialogo con Georges Perec », propos recueillis par Jorge Aguilar Mora, « La cultura en México », supplément littéraire de la revue *Siembre* (Mexico), 1974, trad. esp. Éric Beaumatin, repris dans *E&C*, t. I, p. 187.

²⁵⁵ *Id.*, « Georges Perec : le grand jeu », propos recueillis par Francine Ghysen, *Femmes d'aujourd'hui* (Bruxelles), 14-20 novembre 1978, repris dans *E&C*, t. I, p. 257.

²⁵⁶ *Id.* *La Vie mode d'emploi*, *op. cit.*, *Œ*, t. II, p. 564.

Ce dernier conditionnel, au statut de futur dans le passé, répond à celui qui présidait déjà à l'évocation du projet de tableau formé par Valène au chapitre LI, dans le même style indirect libre qui ouvrait les *Choses* pour dire les fantasmes de Jérôme et Sylvie : « Il se peindrait en train de se peindre et autour de lui, sur la grande toile carrée, tout serait déjà en place : la cage de l'ascenseur, les escaliers, les paliers²⁵⁷ [...] ». De ce chapitre-ci à l'épilogue, c'est bien une forme de vieillissement, de dévitalisation du projet qui se donne à lire, dès lors que celui-ci n'est plus présent à l'esprit d'un sujet et se réduit à quelques traces sur le papier. Se dit là, à coup sûr, quelque chose de la façon dont les prospectus nous parviennent, quel que soit par ailleurs l'avenir (passé) de leurs promesses. À la différence toutefois des brouillons intimes de la genèse, le geste de partage dont ils procèdent d'emblée tend à les charger d'une valeur propre, laquelle tient peut-être à ce que, plus ou moins confusément, ces anticipations opératoires anticipent aussi leur propre dérive dans le temps, se sachant forcées par là, dès le commencement et *dès à présent* de se survivre à elles-mêmes.

Écrire sur/ses programmes (2) : la *Description du projet* de Jacques Roubaud

En 1979, dans le n° 9 de la revue *Mezura*, Jacques Roubaud publie *Description du projet*, prospectus autonome d'une centaine de pages dont le titre – bientôt requalifié en « tentative de description²⁵⁸ » à l'ouverture du texte – fait signe vers le travail de son ami et collègue oulipien Georges Perec. Si Roubaud, pourtant, paraît ici se recommander de la pratique perecquienne du programme et de sa mise en discours, il s'en distingue fortement par l'aspect unitaire qu'il prête au sien. Alors qu'en 1976, Perec destinait à Otchakovsky-Laurens « un programme de travail pour les années à venir²⁵⁹ », Roubaud fait le choix de l'article défini, d'autant plus saillant qu'aucun complément du nom ne vient le justifier : tout se passe comme si de *projet*, il n'y en avait qu'un seul et que celui-ci pouvait être présupposé notoire, jouissant d'une unicité et d'une consistance propres à justifier une mention absolue.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 264.

²⁵⁸ Jacques Roubaud, *La Description du projet*, *op. cit.*, (désormais abrégé *DP*), p. 26.

²⁵⁹ Voir Georges Perec, « Tentative de description d'un programme de travail pour les années à venir », *art. cit.* Je souligne.

Et pour cause : depuis 1961, année du suicide de son frère Jean-René, Roubaud s'est lancé dans une grande entreprise décidée à la suite d'un rêve « prophétique²⁶⁰ » intervenu dans la nuit du 4 au 5 décembre, jour de son anniversaire. Elle-même présentée comme une « alternative à la disparition volontaire²⁶¹ », comme un moyen d'échapper au « démon » de l'« à quoi bon²⁶² » qui avait emporté son frère, cette entreprise répond à une ambition unifiante et totalisante : celle de conjointre les deux activités principales de l'auteur que sont la poésie, reconnue comme une vocation depuis les années 1940, et « la » mathématique (souvent déclinée au singulier sous sa plume), pratiquée en tant qu'enseignant-chercheur depuis la fin des années 1950 à l'université. Projet double, donc, et même triple, puisqu'un roman annoncé par le rêve devait, « sous le vêtement d'une transposition dans l'imaginaire d'événement inextricablement mélangés de réel, en [...] marqu[er] les étapes, dévoil[er] ou au besoin dissimul[er] les énigmes, éclair[er] la signification²⁶³ ». C'est dans ces conditions que le mot de projet a pris son étoffe, au point d'approcher le statut de nom propre :

j'avais 'déduit' de mon rêve une série de résolutions, programmes, décisions de vie, auxquels je ne donnais pas de contenu très précis, et que je ne rassemblais pas encore sous le nom générique commun de **Projet**. [...] Ensuite, à mesure que je commençais à choisir parmi les 'choses' à faire, à les associer les unes aux autres en pensée, 'projet' acquit une dignité plus grande à mes propres yeux et reçut une majuscule et le droit à l'article défini. Il devint **Le Projet**. Et plus le temps passait, plus la majuscule prenait de l'importance et le mot lui-même de l'épaisseur²⁶⁴ [...].

Il reste qu'en 1979, ce n'est pas exactement ce Projet majuscule-là qui est dévoilé aux lecteurs de la revue *Mezura*. C'est que ce dernier, au moins sous sa forme première et plénière, a été renoncé peu de temps auparavant après avoir été plusieurs fois délaissé puis relancé, au gré d'« illuminations » rejoignant celle de 1961, dans un même élan de « mégalomanie intellectuelle prospective ». En 1978, donc, le 24 octobre, lors d'une « autre illumination nocturne, réellement noire celle-là », Roubaud constate « l'échec du *Projet* et du *Roman*²⁶⁵ ». Il jette alors sur le papier les quelques lignes d'un « Avertissement » qui, prenant acte de l'échec, inaugure le nouveau (grand) projet d'en faire le récit : là où *Le Grand Incendie de Londres*, titre du roman formulé à l'issue du

²⁶⁰ Jacques Roubaud, *Impératif catégorique. Récit*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2008 (désormais abrégé *IC*), repris dans *le grand incendie de londres*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2009 (désormais abrégé *gril*), § 54, p. 1210.

²⁶¹ *Id.*, « Avertissement », *Le grand incendie de Londres. Récit, avec incises et bifurcations* (première branche : *La Destruction*), Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1989 (désormais abrégé *D*), repris dans *gril*, p. 13.

²⁶² *Ibid.*, § 57, p. 143.

²⁶³ *Ibid.*, « Avertissement », p. 13.

²⁶⁴ *Id.*, *IC*, § 54, *gril*, p. 1210. Le recours aux caractères gras est le fait de l'auteur, notons qu'il n'intervient qu'à partir de la seconde branche du *grand incendie de londres*, car il est tributaire de la composition à l'ordinateur. Dans la première branche, c'est le recours aux italiques qui prévaut et tend, davantage que les grasses, à prêter au *Projet* le statut d'un titre d'œuvre à part entière.

²⁶⁵ *Id.*, *D*, § 16, p. 53.

rêve, devait rapporter la genèse du *Projet*, '*le grand incendie de londres*', tout en minuscules, en racontera les attermoissements et la ruinification. « Mais l'ironie générale de mon existence redouble alors, raconte Roubaud. Car, ayant immédiatement entrepris le récit de mon échec, fort de l'illumination (noire) et de la décision, j'ai été incapable de continuer²⁶⁶ ». En 1980, à la faveur d'une relation amoureuse et d'un mariage avec Alix Cléo Blanchette, le projet du '*grand incendie de londres*' est réengagé, placé sous le signe d'un « biipsisme » liant le projet de l'auteur au projet artistique de son épouse, nouveau départ rendu caduc par la mort prématurée de celle-ci en 1983. Il faut donc attendre 1985 pour que, dans une période marquée par le deuil, commence pour de bon la composition du récit projeté en 1978, dont six « branches » ont paru entre 1989 et 2008, passant les deux mille cinq cents pages. C'est beaucoup par cette œuvre, d'où sont extraites les citations précédentes, que nous connaissons l'histoire du *Projet* roubaldien. On en trouvera la chronologie dans les deux tableaux suivants, lesquels, sans prétendre à l'exhaustivité, ont pour vocation de résumer et de compléter les informations données dans ces pages sur la genèse complexe du projet roubaldien, en distinguant ses deux grandes périodes (1961-1978 ; 1978-2018).

²⁶⁶ *Ibid.*

	Éléments de la biographie de l'auteur et du Projet	Publications notables	
	1932	5 décembre : naissance à Caluire-et-Cuire.	
	1958-1960	Obtient un poste d'assistant à la faculté de Rennes.	
1 ^{ère} phase du Projet	1961	23 octobre : suicide de son frère cadet Jean-René (<i>P</i> §33). Nuit du 4 au 5 décembre : rêve fondateur. 5 décembre : lance l'entreprise du Projet (<i>D</i> ch. 5 ; <i>P</i> §41).	
	1966	Entrée à l'Oulipo (<i>BW</i> ch. 5)	
	1967	17 février : soutient sa thèse de mathématique, sous la direction de Jean-Paul Benzécri (<i>IC</i> §87, <i>DP</i> p. 49-50). Nommé dans la foulée Maître de conférence à Dijon.	É, Paris, Gallimard, « Poésie ».
	1967	Formulation des deux thèses sur la poésie comme mémoire de la langue et sur le rythme (due à Pierre Lusson) (<i>DP</i> , p. 51-53).	
	1968	Hiver : participe à la fondation de <i>Change</i> avec Jean-Pierre Faye et Maurice Roche. 23 juillet : estime que son projet de mathématique et de poésie est suffisamment engagé, reste à envisager les modalités du roman qui doit compléter l'ensemble, <i>Le Grand Incendie de Londres</i> (<i>P</i> §93).	
2 ^e phase du Projet	1969	Fonde le « Cercle Polivanov » avec Léon Robel. Bientôt associé à un « Centre de poétique comparé ».	
	1970	Nommé à l'université Paris X Nanterre. Séjour aux États-Unis, découverte de la métrique générative de Halle et Keyser, réfléchit au fonctionnement du vers d' <i>arte mayor</i> (<i>D</i> §19, 72 <i>sq.</i> 106). Juillet : nuit de Madrid, « illumination » , nouvel élan donné au Projet, particulièrement à son pan romanesque (<i>D</i> §15 et 72 <i>sq.</i>). Rédaction des premiers axiomes du Projet. Déménagement rue d'Amsterdam pour trouver la solitude nécessaire au travail (<i>D</i> §168).	<i>Mono no aware : Le Sentiment des Choses (cent quarante-trois poèmes empruntés au japonais)</i> , Gallimard.
	1971		<i>Renga</i> (en collaboration avec Octavio Paz, Charles Tomlimson, Eduardo Sanguinetti), Gallimard.
	1973		<i>Trente et un au cube</i> , Gallimard.
	1976	Marche de deux mois le long du Mississipi (<i>D</i> §46 ; <i>BW</i> , ch. 1, <i>DP</i> , p. 134) dans le cadre du projet <i>Mississippi haibun</i> . « Illumination » à Memphis, rédaction de nouveaux axiomes (<i>D</i> § 76, 87 ; <i>BW</i> §7).	
	1977		<i>Autobiographie, chapitre dix</i> , Gallimard.

Quelques remarques sur ce tableau et celui qui suit : 1) les étapes les plus significatives sont notées en gras, de même que quelques prospectus signalés au passage ; 2) les renvois abrégés sont explicités dans la colonne de droite pour les publications concernées, dont on trouvera les références complètes dans les notes et la bibliographie de cette thèse. 3) Il faut souligner l'aspect fort incomplet de ce relevé biobibliographique, qui ne vise ici qu'à marquer quelques jalons²⁶⁷.

²⁶⁷ Sur la vie de Roubaud, outre la mine d'informations que constitue *'le grand incendie de Londres'*, voir Véronique Montémont, « Autobiographie, chapitre un » dans *Jacques Roubaud. L'Amour du nombre*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, « Perspectives », 2004, p. 13-25. Pour une bibliographie complète jusqu'à 1997, voir Pierre Lusson, « Un état de la bibliographie des œuvres (1944-1997) de Jacques Roubaud », *La Licorne*, n° 40, 2006 : « Jacques Roubaud » ; voir aussi Agnès Disson et Véronique Montémont (dir.), *Jacques Roubaud, compositeur de mathématique et de poésie*, Nancy, Absalon, 2011.

1 ^{er} départ du <i>gril</i>	1978	24 octobre : nouvelle « illumination », abandon du Projet, rédaction de l'« Avertissement » qui ouvrira plus tard <i>La Destruction</i> (D §16 ; P §93).	<i>Graal fiction</i> , Gallimard.
	1979	7 novembre : rencontre d'Alix Cléo Blanchette (D §81).	Description du projet, Mezura, n° 9 (D §16 et 105 ; BW, incise du §291). « Mississippi haibun : description d'un projet », In'hui, n° 8.
2 ^e départ du <i>gril</i>	1980	11 juin : mariage avec Alix Cléo Blanchette. Relance du projet sur les bases du 24 octobre 1978, désormais associé au projet d'Alix suivant la logique du <i>biipsisme</i> (D §82, 83, 86). Écriture du rêve, rédaction de 99 maximes ou assertions sur le projet du <i>gril</i> (D ch. 5).	
	1981		<i>Dors</i> , Gallimard.
	1982		« Programme de prose infinie » et « indication » dans <i>La Chronique des écrits en cours</i>, n° 4.
3 ^e départ du <i>gril</i>	1983	28 janvier : mort d'Alix Cléo Roubaud, la première ébauche du 'grand incendie de Londres' est rendue caduque.	
	1984		« Débris d'un projet commun maintenant sans objet », <i>Change international</i>, n° 2
	1985	11 juin : début de la rédaction de la première branche du 'grand incendie de Londres' (D §1), en même temps, Roubaud écrit aussi son recueil de poèmes consacré au deuil d'Alix Cléo Roubaud : <i>Quelque chose noir</i> (D §88).	
	1986	Quitte l'appartement de la rue des Francs-Bourgeois occupé avec Alix et retourne vivre rue d'Amsterdam (D §168).	<i>Quelque chose noir</i> , Paris, Gallimard.
	1989		' <i>le grand incendie de Londres</i> ', Paris, Seuil, « Fiction & Cie » ; première branche : <i>La Destruction</i> (D).
	1990-1992	Soutient une thèse de doctorat sur l'histoire et la théorie de l'alexandrin, sous la direction d'Yves Bonnefoy. Quitte l'université de Nanterre. Directeur d'étude à l'EHESS, où il anime un séminaire de « poésie formelle » jusqu'en 2001 (M §4).	
	1993		<i>La Boucle</i> , Paris, Seuil, « Fiction & Cie » ; deuxième branche du 'gril' (B).
	1994	Blocage dans l'écriture de <i>Mathématique</i> : (IC §5-8 ; P §24).	
	1996		« D'un projet », <i>Le Projet littéraire et sa traduction, Maison des écrivains étrangers et des traducteurs, Saint-Nazaire (sur le 'gril')</i>.
	1997		<i>Mathématique</i> ; Paris, Seuil, « Fiction & Cie » ; troisième branche du 'gril', première partie (M).
	2000		<i>Poésie</i> ; Paris, Seuil, « Fiction & Cie » ; quatrième branche du 'gril' (P).
	2002		<i>La Bibliothèque de Warburg</i> , Paris, Seuil, « Fiction & Cie » ; cinquième branche du 'gril', version « mixte » (BW).
	2008		<i>Impératif catégorique</i> , Paris, Seuil, « Fiction & Cie » ; deuxième partie de la troisième branche du 'gril' (IC).
			<i>La Dissolution</i> , Caen, Nous ; sixième branche, première partie (Di).
	2009		' <i>le grand incendie de Londres</i> ', réunion en un volume des cinq premières branches parues au Seuil.
2014		<i>La Description du projet</i> , Nous, avant-propos de Jean-Jacques Poucel (DP).	
2017		<i>Poétique. Remarques</i> , Seuil, « La Librairie du XXI ^e siècle ».	

Ainsi, jusqu'en 1979, comme le souligne Jean-Jacques Poucel, « le *Projet*, le fait même qu'il y ait un projet, se maintient en un état de grand mystère²⁶⁸ ». De fait, depuis € en 1967, plusieurs recueils sont publiés (voir le premier tableau ci-dessus), que le poète considère comme partie prenante de son entreprise d'ensemble, mais rien, extérieurement, ne dit encore l'intention fédératrice qui les motive et les relie. Comment comprendre, dans cette perspective, l'initiative d'écrire et de publier *Description du projet*? Roubaud s'en explique dans la première branche du '*grand incendie de Londres*', revenant sur son incapacité à mener à bien le nouveau récit annoncé par l'« Avertissement » en 1978 :

En 1978, si je me suis interrompu, assez vite, c'est que ce que j'avais commencé d'écrire alors n'était, en fait, qu'une manière de ruser avec la décision de renoncer au *Projet* en même temps qu'au roman. Et d'ailleurs, quand je me suis arrêté, ce fut pour me consacrer à une description purement utilitaire (en vue uniquement, me disais-je, de la prose) du *Projet*, mais qui se transforma en fait bel et bien en un « projet » en bonne et due forme, que j'ai même publié (confidentiellement, certes, mais publié tout de même)²⁶⁹.

Description du projet s'inscrit donc dans une période d'entre-deux : malgré la nuit du 24 octobre, Roubaud semble encore « croire » à son projet, vouloir, à tout le moins, en redéfinir les conditions et les moyens, en se limitant pour l'occasion à la question de la « prose » (plus précisément de la théorie poétique). En 1989, l'auteur du '*grand incendie de Londres*' dénoncera là une nouvelle « “rechute” dans la mégalomanie des “plans de vie et de travail”²⁷⁰ », un ultime et vain effort pour galvaniser, de façon détournée, les spectres du *Projet* et du *Grand Incendie de Londres*. Mais ce regard jeté en arrière en dit peut-être moins long sur la brochure de 1979 que sur le dispositif du '*grand incendie de Londres*' où elle vient se réfléchir, valant là comme une étape dans la mise en ruine – mais aussi la reconduction paradoxale – d'un imaginaire du grand œuvre.

Réservant cette question pour de prochains développements, j'essaierai dans les pages qui viennent de replacer la *Description du projet* dans l'élan de sa première publication, afin d'en suivre les différents régimes d'inscription et de partage dans l'œuvre roubaudienne, jusqu'à la récente republication de l'ouvrage aux éditions Nous en 2014. Ce projet vaut en effet qu'on s'y arrête : pour une raison formelle et matérielle, d'abord, parce qu'il constitue l'exemple rare, dans le second XX^e siècle, d'un prospectus public accédant au volume et au statut de livre, et d'œuvre à part entière : de ce point de vue, il tranche avec d'autres projets plus concis et ciblés que Roubaud publie en revue, notamment (toujours en 1979) « Mississippi haïbun : description d'un projet », paru dans le n° 8 de la revue *In'bu*²⁷¹. Pour une raison plus symbolique et théorique ensuite, tant

²⁶⁸ Jean-Jacques Poucel, « Avant-propos », dans Jacques Roubaud, *DP*, p. 9.

²⁶⁹ Jacques Roubaud, *D*, § 16, '*gril*', p. 53-54.

²⁷⁰ *Ibid.*, § 105, p. 239.

²⁷¹ Je reviendrai plus loin à ce texte. Notons simplement que son titre reprend cette fois exactement la même formule que le prospectus perecquien d'Ellis Island qui paraît la même année dans *Recherches*.

le programmatisme qui s'exprime et s'essaye ici – pour lié qu'il soit lui aussi à la fréquentation de l'Oulipo et à la promotion d'une conception technique de l'écriture – diffère significativement de son pendant perecquien. S'y fait jour, on le verra, une autre articulation du projet et de la commande, du premier et du second métier, de l'individu et du groupe, de l'écriture et de son commentaire ou de sa théorie... Animée par un intense souci d'unité, une telle démarche ne dialogue pas avec la figure du Livre total sans appréhender l'œuvre à venir dans sa contingence et sa précarité. Avant d'y venir, je voudrais prendre le temps de mettre en situation la première publication de *Description du projet*. Ce sera l'occasion d'insister, mieux que je ne l'ai fait à propos de Perec, sur le rôle des institutions dans cette logique de la *civilité* à laquelle répondent les prospectus.

Le Cercle Polivanov : un espace « semi-institutionnel »

Un projet, dit Roubaud, « que j'ai même publié (confidentiellement, certes, mais publié tout de même)²⁷² ». Si la diffusion de la *Description* n'est pas exactement confidentielle au sens où pouvaient l'être les programmes perecquiens de 1969 et 1976 adressés aux éditeurs, le moins qu'on puisse dire est qu'elle est en effet restreinte, mais encore faut-il préciser les choses.

« Revue de théorie et de création²⁷³ », *Mezura* est une émanation du Cercle Polivanov, groupe de recherche fondé par Jacques Roubaud et Léon Robel en janvier 1969, hébergé à l'École nationale des langues orientales²⁷⁴ où ce dernier exerce en tant qu'enseignant-chercheur, spécialiste de la langue et de la poésie russe. Ce groupe réunit des individus d'horizon disciplinaires variés, pour beaucoup extérieurs à l'Inalco : outre les spécialistes de poésie, de langues orientales et de traductologie de la maison (Léon Robel, Mostefa Arkat, Rémy Dor, Agnès Sola...), s'y retrouvent des mathématiciens (Jacques Roubaud, Pierre Lusson et Jean Bénabou), un musicologue médiéviste (Gérard le Vot), ou encore un artiste photographe proche de l'Oulipo (Pierre Getzler²⁷⁵)... Si elle ne va pas sans poser parfois des problèmes de

²⁷² Jacques Roubaud, *D*, § 16, 'gril', p. 53-54.

²⁷³ Léon Robel, « Vie brève du cercle Polivanov », *Mezura*, n° 49, 2001 : « Forme & mesure. Cercle Polivanov : pour Jacques Roubaud. Mélanges », p. 6.

²⁷⁴ Renommée en 1971 « Institut des langues et civilisations orientales » (Inalco).

²⁷⁵ Tout en participant aux travaux et publications du Cercle, l'artiste y exerce les fonctions (vraisemblablement rémunérées) de bibliographe. Voir Pierre Lusson, « Entretien avec Pierre Lusson », propos recueillis le 5 décembre 1996 par Pascaline Mourier-Casile et Dominique Moncond'huy, *La Licorne*, n° 40, num. cit., p. 181-208.

communication et de compréhension lors des séances du séminaire²⁷⁶, cette diversité est au principe même de la fondation du Cercle²⁷⁷, qui entend faire bénéficier l'étude de la poésie de méthodes et de savoirs issus des sciences dites « dures ». Le *bulletin* n° 0 du Cercle en 1969, cité par Roubaud dans sa *Description*, en témoigne :

La poétique, ici, est conçue comme étude des propriétés formelles et sémantiques des textes (et autres manifestations) de ce qu'on entend généralement par poésie. Bien entendu, de même que la biologie, considérée comme étude du « vivant », a pour travail fondamental d'élaborer les concepts et pratiques permettant de donner un sens à son domaine d'étude, la « poétique », dans la mesure où elle pourra se constituer, tentera de donner une définition de son domaine spécifique²⁷⁸.

En élisant le terme de « poétique » et en prenant le nom d'un formaliste russe de l'OPOÏAZ, les fondateurs du Cercle Polivanov s'inscrivent en plein dans la dynamique conflictuelle animant la théorie littéraire en ce tournant des années 1970. Un an avant la création de la revue *Poétique*, au Seuil, par Gérard Genette, Tzvetan Todorov et Hélène Cixous, « poétique » a déjà le statut d'un mot-étendard, brandi (et disputé) par de nombreux théoriciens des années 1960²⁷⁹. À des titres et degrés divers, ces derniers s'inscrivent dans l'héritage des formalistes russes traduits en ces mêmes années par Nicolas Ruwet et Todorov²⁸⁰, et partagent pour la plupart le souci (structuraliste) d'élever l'étude de la littérature à l'état d'une science. À l'égard de ces démarches, le Cercle Polivanov se distingue, d'une part, en ce que deux de ses trois responsables (Roubaud et Lusson) sont des mathématiciens de métier²⁸¹, sans autre attache institutionnelle que le Cercle dans le domaine de la recherche en lettres et sciences humaines. D'autre part, le contexte de l'Inalco favorise une orientation originale : le formalisme, ici,

²⁷⁶ Voir l'entretien précité de Pierre Lusson, qui rapporte notamment l'anecdote d'un exposé mathématique de Jean Bénabou sur « l'antiphæresis » demeuré particulièrement incompris du public, essentiellement littéraire.

²⁷⁷ « Langues'O était un lieu d'implantation particulièrement opportun non seulement parce qu'il nous accueillait volontiers, mais aussi parce qu'il rassemblait des enseignements sur les langues et les littératures de toutes les parties du monde. Nous avons voulu dès le début que notre groupe soit ouvert non seulement aux linguistes et spécialistes de littérature s'intéressant aux problèmes de poétique formelle, mais aussi à des chercheurs des disciplines les plus diverses : mathématiciens, physiciens, biologistes, philosophes, historiens, musiciens, écrivains et poètes [...] ». Léon Robel, « Vie brève du cercle Polivanov », art. cit., p. 6.

²⁷⁸ Cité par Jacques Roubaud, *DP*, § 102, p. 60.

²⁷⁹ Pour s'en tenir ici à quelques noms, citons, outre les fondateurs de *Poétique* : Henri Meschonnic, Jean Cohen, le Groupe Mu, Algirdas Greimas, Nicolas Ruwet... Sur cette question, voir François Dosse, *Histoire du structuralisme. Tome I, Le Champ du signe (1945-1966). Tome II, Le Chant du cygne (de 1967 à nos jours)*, Paris, La Découverte, « La découverte-poche. Sciences humaines et sociales », [1991-1992] 2012.

²⁸⁰ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale* [1949-1962], trad. ang. Nicolat Ruwet, Paris, Les Éditions de Minuit, « Arguments », 1963 ; Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature*, anthologie des formalistes russes, trad. rus. Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1966.

²⁸¹ Roubaud est maître de conférence à l'université de Dijon jusqu'en 1970, puis à Paris X Nanterre ; Lusson est quant à lui maître assistant en mathématiques à Paris VI, et donne aussi des cours d'informatique à Nanterre.

s'éprouve au contact des textes anciens, des langues étrangères et des problèmes de traduction, et si la poésie est au centre des préoccupations, les travaux débordent également sur la musicologie et les arts plastiques. Marquant un pas de côté par rapport au paradigme structuraliste d'inspiration saussurienne et jakobsonienne, les recherches du Cercle se développent autour d'une « théorie du rythme » développée par Pierre Lusson à partir de 1967, et s'inscrivent plus largement sous le signe de la métrique dite « générativiste²⁸² », prenant – comme le collectif *Change* auquel participe également Roubaud – le parti de la linguistique chomskyenne.

Si le Cercle Polivanov naît de façon informelle, à la faveur de relations amicales, il se dote rapidement d'une assise institutionnelle : à l'Inalco d'abord, sous la forme d'un Centre de Poétique Comparée créé en 1971 et inscrit dans l'organigramme de l'institut ; au CNRS ensuite, sous la forme d'une équipe de recherche (PRIMT²⁸³) dont Lusson, semble-t-il, fut à l'initiative²⁸⁴. Par là, le Cercle jouit de crédits financiers, et participe à la formation de jeunes chercheurs, puisqu'une mention de DEA et de doctorat est créée au CPC en 1974²⁸⁵. En mettant en avant le recours aux outils informatique et mathématique, le Cercle Polivanov, à sa petite mesure, a tiré parti de la politique de modernisation et de centralisation de la recherche menée par l'État pendant les Trente glorieuses²⁸⁶.

Il reste que malgré cette institutionnalisation et cette reconnaissance du CNRS²⁸⁷, le Cercle Polivanov demeure un lieu périphérique et dominé au sein du champ intellectuel de l'époque, marginalité à la fois déplorée et revendiquée par ses membres. Dans un rapport ministériel de 1990 sur la situation des études musicologiques en France, Philippe Bachman fait l'article du CPC dont il dresse sommairement le bilan des activités. Ventant l'approche

²⁸² Comme le note Benoît de Cornulier, ce courant de la « métrique générativiste », essentiellement représenté par le Cercle Polivanov, regroupe des personnes dont les travaux sont inspirés « d'études de linguistes "générativistes" sur la versification anglaise, et spécialement le pentamètre anglais (Morris Halle, Samuel Keyser) » : outre Lusson et Roubaud, Cornulier cite les noms de Jean-Claude Milner, Mitsou Ronat et Jacqueline Guéron. Voir Benoît de Cornulier, « Prosodie : éléments de versification française », dans Aron Kibedi Varga (dir.), *Théorie de la littérature*, Paris, Picard, « Connaissance des langues », 1981, p. 134.

²⁸³ Pour ces informations, voir le rapport ministériel de Philippe Bachman, « Le centre de poétique comparée et l'unité de recherche du PRIMT : reconnaissance internationale et isolement hexagonal », *La Musicologie en France. Entre impasse et mutation. État des lieux et enjeux politiques*, Paris, Ministère de la culture, de la communication, des grands travaux et du Bicentenaire, Direction de la musique et de la danse, 1990.

²⁸⁴ Voir Pierre Lusson, « Entretien avec Pierre Lusson », entr. cit., p. 188.

²⁸⁵ Philippe Bachman, « Le centre de poétique comparée et l'unité de recherche du PRIMT : reconnaissance internationale et isolement hexagonal », chap. cit.

²⁸⁶ Voir Christophe Bonneuil, « La Cinquième République des sciences. Transformations des savoirs et des formes d'engagement des scientifiques », dans Christophe Charle et Laurent Jean-Pierre, *La Vie intellectuelle en France, t. II : De 1914 à nos jours*, Paris, Seuil, 2016, p. 515-536.

²⁸⁷ « [C]e qui a très bien marché, c'est le fait d'obtenir une reconnaissance du CNRS et des crédits. Les commissions ont toujours été hautement laudatives pour nous. On a duré douze ans, ce qui est très rare au CNRS. Ils avaient doublé nos crédits. » Pierre Lusson, « Entretien avec Pierre Lusson », entr. cit., p. 188.

interdisciplinaire proposée par le Centre, la modernité de ses outils, « l'internationalisation des relations et du recrutement²⁸⁸ », il n'en souligne pas moins l'« isolement hexagonal » et même les « difficultés d'existence, de reconnaissance et de développement²⁸⁹ ». De fait, ce qui fait aux yeux de Bachman en 1990 la modernité du CPC et de « ses recherches hautement mathématisées » était aussi bien ce qui, depuis le début, le maintenait dans une situation minoritaire : plusieurs chercheurs de renom viennent certes parler au Cercle Polivanov (ainsi Jean-Claude Milner, Mitsou Ronat, Paul Zumthor), et c'est même « en présence de Roman Jakobson que P. Lusson a exposé, en février 1972, ses thèses sur la nature du rythme²⁹⁰ », comme le rappelle Roubaud en 1979. Mais ces thèses, justement, sont loin d'emporter l'adhésion. En 1969, dans *Action poétique*, Lusson et Roubaud dénoncent avec virulence les propositions, la méthode et le langage adoptés par Julia Kristeva dans son premier article donné à *Tel Quel* puis dans *Sémiotikè*²⁹¹. Intervenant dans le violent conflit d'avant-gardes entre *Change* et *Tel Quel*, frères ennemis du Seuil, cette attaque est aussi une tentative, de la part des deux auteurs, pour affirmer leur statut de mathématiciens et dénoncer ce qui leur apparaît comme des appropriations frauduleuses et illégitimes de la science dans le domaine des lettres – dont *Tel Quel* en général et Kristeva en particulier seraient les expressions outrées²⁹². Dans le texte consacré par *Tel Quel* au « bluff “Change” », Roubaud sera bientôt invectivé, en retour, pour son « positivisme borné²⁹³ » et son ignorance de l'histoire et des renouvellements de la linguistique par la sémiotique et la psychanalyse. De cet épisode, l'auteur de *Description du projet* garde un souvenir amer : « Ces observations modestes, accessibles à tout individu capable de lire sans se laisser terroriser par la

²⁸⁸ Philippe Bachman, *La Musicologie en France, op. cit.*

²⁸⁹ Certes mises en avant pour justifier un soutien logistique accru de la part du CNRS. *Ibid.*

²⁹⁰ Jacques Roubaud, *DP*, § 104, p. 62.

²⁹¹ Julia Kristeva, « Pour une sémiologie des paragrammes », *Tel Quel*, n° 29, printemps 1967 ; *Sémiotikè. Recherches pour une sémalyse*, Paris, Seuil, « Tel quel », 1969.

²⁹² L'attaque était violente : « Dans l'état actuel des choses, il serait sans doute préférable que le paragrammatisme abandonne ses références imprudentes et non fondées à la démarche et aux résultats des différentes disciplines scientifiques (linguistique, mathématique et psychanalyse tout particulièrement) et s'engage résolument dans la voie qui lui est naturelle : celle de l'incantation magique ». Voir Pierre Lusson et Jacques Roubaud, « Sur la “Sémiologie des paragrammes” de Julia Kristeva », *Action poétique*, 1969, n° 41-42, p. 51-61 et n° 45 p. 31-36, ici p. 36, cité par Véronique Montémont dans *Jacques Roubaud. L'Amour du nombre, op. cit.*, p. 48. Selon Philippe Forest, Faye avait dans un premier temps été séduit par les propositions de Kristeva, lui ayant même proposé de « former un “cercle” dans lequel serait discutée la question des relations entre mathématiques et poésie », c'est Roubaud qui, semble-t-il, aurait éveillé dès 1967 les soupçons de celui-ci sur la « pseudo-axiomatique » manipulée par Kristeva, participant à creuser encore le différend entre Faye et Sollers. Voir Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel, 1960-1982*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1995, p. 285-286.

²⁹³ « Vérité d'une marchandise : le bluff “Change” », *Tel Quel*, n° 43, novembre 1970, p. 79-80, cité par Boris Gobille dans « La guerre de *Change* contre la “dictature structuraliste” de *Tel Quel*. Le “théoricisme” des avant-gardes littéraires à l'épreuve de la crise politique de mai 1968 », *Raisons politiques*, 2005/2, n° 18, p. 73-96, ici p. 84.

mode, déchaînent une hostilité quasi unanime ; offusquent et scandalisent²⁹⁴ ». Pire, au fond, que cette hostilité déclarée, c'est aussi une certaine indifférence que déplore Roubaud dans la réception des propositions théoriques du Cercle. Ainsi de la contribution du poète-poéticien au n° 7 de *Poétique* consacré à Jakobson en 1971²⁹⁵. Cet article, analyse générativiste du décasyllabe des trouvères français et du mètre espagnol d'*arte mayor*, « a été traduit en espagnol et en italien, écrit Roubaud ; mais, à ma connaissance, il n'a fait l'objet d'aucune discussion d'aucune sorte par aucun spécialiste de métrique française ou espagnole, ni approbation, ni réfutation. Nada. C'est ainsi²⁹⁶ ». La chose, au reste, n'est pas tout à fait vraie puisque Henri Meschonnic, alors qu'il travaille à sa grande somme sur le rythme, s'en prendra vertement à ces analyses métriques ainsi qu'à la théorie du rythme de Lusson dans un article de 1974²⁹⁷. Comment expliquer cette relégation relative du Cercle Polivanov dans le champ théorique des années 1970, et ce sentiment minoritaire, sinon victimaire, qui se fait jour sous la plume de Roubaud ? Au-delà de la situation marginale de l'Inalco dans l'espace de la théorie littéraire, au-delà des corpus, des langues et des périodes fort étrangères aux démarches courantes des chercheurs en ce domaine, au-delà, enfin du parti pris générativiste, du soutien apporté à *Change* et de cette revendication polémique d'une précellence scientifique qu'on a observée chez Lusson et Roubaud, il faut peut-être encore insister sur le choix même de la poésie comme objet de théorie. De fait, alors que la poésie était le corpus de prédilection des formalistes russes, alors que le commentaire des « Chats » de Baudelaire par Lévi-Strauss et Jakobson avait joué un rôle majeur dans les premiers temps de l'aventure structuraliste²⁹⁸, force est de constater que la théorie littéraire des années 1960 et plus encore des années 1970 privilégiera résolument la prose et les formes narratives. Paradoxalement, le fait même d'élire la *poésie* comme matière reine de la *poétique* n'allait alors pas de soi et n'a pu

²⁹⁴ Et de souligner que « ce petit texte fut à peu près le seul, à l'époque, à faire état de quelques réserves sur le caractère "profond" et "scientifique" de la mathématisation proposée en exemple par *Tel Quel*. Il n'y a eu que des approbations bruyantes. Ou des silences gênés. » Jacques Roubaud, *DP*, p. 73. Même souvenir chez Lusson : ce texte « démolissait les prétentions au terrorisme logique de J. Kristeva. C'est paru dans *Action poétique* et ça ne nous a jamais été pardonné », voir « Entretien avec Pierre Lusson », entr. cit., p. 182.

²⁹⁵ Jacques Roubaud, « Mètre et vers. Deux applications de la métrique générative de Halle-Keyser », *Poétique*, n° 7, septembre 1971, p. 366-387.

²⁹⁶ *Id.*, *DP*, § 109, p. 64-65.

²⁹⁷ L'article, dirigé contre la métrique générativiste, vise aussi le recours aux contraintes formelles chez les Oulipiens. Ici, comme dans la promotion du nombre et de la combinatoire par le « métricien-mathématicien », Meschonnic dénonce un « détour du théologique », une opération de « maintien de l'ordre » qui s'exprime dans le refoulement du sujet et de la psychanalyse : « La volonté théorique, l'allure mathématique, couvrent [...] une confusion caractéristique de la combinatoire, entre sémantique et psychologie, rejetant l'une pour l'autre, et l'adoption non critique d'une théorie de base, parce qu'elle favorise la combinatoire. Il s'ensuit un certain vague, et derrière le théorique un nouvel empirisme », voir Henri Meschonnic, « Fragments d'une critique du rythme », *Langue française*, n° 23, 1974 : « Poétique du vers français », p. 5-23, ici p. 9 et 12.

²⁹⁸ Roman Jakobson et Claude Lévi-Strauss, « "Les Chats" de Charles Baudelaire », *L'Homme*, 1962, tome 2, n° 1, p. 5-21.

qu'accentuer la situation périphérique du Cercle Polivanov, victime en somme d'un double purisme, touchant autant à ses méthodes autant qu'à son corpus²⁹⁹.

Cette situation minoritaire était en partie assumée ou revendiquée au sein du Cercle, volontiers perçu par ses membres comme une sorte de non-lieu malgré les rattachements institutionnels dont j'ai fait état : « Le Cercle est la partie la plus informelle de nos activités, écrit Lusson en 1996, quasiment une suite d'exposés à volonté, qui se sont réduits depuis quelques années au séminaire de Jacques ». Quand bien même le séminaire est ouvert et compte régulièrement une cinquantaine d'auditeurs, il a aussi quelque chose d'un cénacle, d'un espace « semi-institutionnel » où les partages disciplinaires sont moins prégnants, offrant un « sas de décompression entre littéraires et scientifiques³⁰⁰ » :

Le Cercle Polivanov a servi de sas de décompression pour un certain nombre d'universitaires et d'autres, lieu où les considérations de conformisme théorique, de carrière universitaire et tout ça ne jouait absolument aucun rôle (ce n'est plus tout à fait vrai, Jacques étant médiatiquement plus visible depuis une dizaine d'années)³⁰¹.

C'est dire la centralité de Roubaud dans les activités et la visibilité du Cercle, centralité paradoxale ou contreproductive à l'occasion, à en croire Lusson, s'il est vrai qu'à l'instar de Robel, Roubaud s'est montré réticent à développer l'ancrage et les ressources institutionnelles du Cercle : « il a [...] une conscience du lieu qu'il veut occuper, mais ce lieu est assez solitaire³⁰² ».

La textualisation d'un « document de travail »

Cette présentation du Cercle Polivanov était nécessaire, car c'est à partir de ce cadre que prend sens et valeur la *Description du projet* en 1979. Associée au *Cahiers de poésie comparée* (vingt numéros entre 1973 et 1990), la revue *Mezura* (cinquante-deux numéros entre 1978 et 2002) publie les « documents de travail » du groupe de recherche. Le prospectus roubaldien y paraît en

²⁹⁹ Genette en témoigne lorsqu'il revient sur son parcours de théoricien et d'éditeur : « “Théoricien de la poésie”, je ne l'ai jamais été, et il est malheureusement de fait que la collection n'y a guère contribué jusqu'au livre récent de Guillaume Peureux. Cette lacune (il y en a probablement d'autres) témoigne sans doute d'un reflux bien plus général de la poésie dans notre conscience littéraire contemporaine. » voir Gérard Genette, « Quarante ans de *Poétique* », entretien avec Florian Pennanech, *LHT Fabula*, n° 10, décembre 2012 : « L'aventure poétique », §18, <http://www.fabula.org/lht/10/genette.html>, consulté le 25 août 2018. À un degré moindre, on pourrait sans doute dire la même chose de la poétique d'Henri Meschonnic.

³⁰⁰ Pierre Lusson, « Entretien avec Pierre Lusson », entr. cit., p. 186. Ou encore : « On a voulu aussi, toujours sous une forme non systématisée, non formalisée, servir à essayer de rapprocher ce que j'appellerais la culture littéraire et la culture scientifique [...] ». *Ibid.*, p. 183.

³⁰¹ *Ibid.*

³⁰² *Ibid.*

une période d'intense activité pour le groupe, puisque cinq livraisons ont déjà paru la même année avant ce n° 9³⁰³. Comme presque tous les autres numéros³⁰⁴, *Description du projet* se présente sous une facture artisanale très dépouillée : quatre-vingt-quinze pages de format A4 dactylographiées en police courrier interligne double (à part les symboles mathématiques, ajoutés à la main), le tout photocopié et agrafé entre deux feuilles cartonnées, la couverture mentionnant nom et numéro de la revue, titre de la brochure, nom de l'auteur et adresse de l'Inalco. Selon Jean-Jacques Poucel, cinquante exemplaires sont d'abord édités par l'Inalco et distribués aux membres du CPC, avant que soient réalisés des tirages supplémentaires par groupes de dix copies³⁰⁵.

Par son support, par cette forme d'autoédition et par sa présentation dans « l'exposé des motifs » inaugural, *Description du projet* paraît confiner à la littérature grise :

1. L'objet de ces quelques pages est d'établir un bilan de dix-sept années d'activité (1962-1979).
2. Et de présenter un programme de travail pour d'autres années³⁰⁶.

Roubaud adopte un langage administratif couramment mobilisé dans l'évaluation et le financement de la recherche publique, celui-là même, par exemple, qu'utilise le Cercle dans ses démarches auprès du CNRS³⁰⁷. Il n'empêche, ce langage n'est pas directement motivé par le contexte de publication, et Roubaud, de fait, sera le seul à donner à *Mezura* un projet personnel de la sorte³⁰⁸. S'il est permis, à l'évidence, par l'autorité et la centralité dont jouit Roubaud dans le

³⁰³ Il s'agit des n° 3 : « La chanson de l'amour de loin de Jaufré Rudel, essai de lecture rythmique (Gérard Le Vot, Pierre Lusson et Jacques Roubaud) ; n° 4/5 : « Rythme et traduction (Pierre Lusson et Léon Robel) ; n° 6 : « Métrique arabe : structure et transformation » (Mostefa Harkat) ; n° 7 : « L'alexandrin dans la mémoire » (Claudine Giodan-Schacher) ; n° 8 : « Lecture alexandrine d'un sonnet de Jacques Roubaud ».

³⁰⁴ Les n°s 26, 48 et 49 sont reliés.

³⁰⁵ Jean-Jacques Poucel, « Avant-propos », *DP*, p. 7. Au total, guère plus de cent cinquante exemplaires sont en circulation. Pour comparaison, *Poétique* tire en moyenne à trois mille sept cents exemplaires en 1979 (d'après les archives du Seuil conservées à l'IMEC).

³⁰⁶ Jacques Roubaud, *DP*, p. 25.

³⁰⁷ Cette production de projets pour les administrations est évoquée par Pierre Lusson dans « Entretien avec Pierre Lusson », entr. cit.

³⁰⁸ Au regard de son support, de son mode d'édition et de diffusion réalisée en dehors des circuits commerciaux, la revue *Mezura* n'est pas sans proximité avec la littérature grise, n'était son statut de revue savante. Suivant la définition de l'Afnor (Association française de normalisation), la littérature grise désigne « tout document dactylographié ou imprimé, souvent à caractère provisoire, reproduit et diffusé à un nombre d'exemplaire inférieur au millier, en dehors des circuits commerciaux de l'édition et de la diffusion », *Mezura* pourrait rentrer dans le cadre de cette définition, mais pas dans celle de l'ABDS (Association des professionnels de l'information et de la documentation), qui entend par littérature grise tout « document produit à l'intention d'un public restreint, en dehors des circuits commerciaux de l'édition et de la diffusion, et en marge des dispositifs de contrôle bibliographique ». Cité par « Joachim Schöpfel, « Comprendre la littérature grise », *I2D. Information, données & documents*, 2015/1, vol. 52, p. 30. *Mezura*, de fait, est bien répertoriée et archivée en tant que périodique à la BNF, et citée comme telle dans les bibliographies des chercheurs de l'époque.

Cercle, un tel investissement spontané et décontextualisé du bilan programmatique initie à lui seul une forme de textualisation ou de littérisation, laquelle se confirme dès les premières lignes que je viens de citer, jouant de l'hyperbate et d'un retour à la ligne qui n'est pas sans évoquer celui du vers. D'emblée, surtout, Roubaud désigne son projet comme un « programme [...] à bien des égards utopique », dont la « réalisation dépasse en effet largement les possibilités d'un seul³⁰⁹ ». Plus loin, à propos des livres en chantier dont il fait part en marge de son projet principal, il note : « Il est à peu près évident que ce programme ne sera pas rempli en sa totalité. / Certains de ces livres existeront. Les autres auront pu avoir été³¹⁰. » Cette présentation d'un programme impossible, cette anticipation, au futur antérieur, de l'inachèvement de l'entreprise renvoient moins, on le mesure, à la langue des *curriculum vitae* et des demandes de subsides qu'elle ne rappelle l'annonce du Livre dans la lettre de Mallarmé à Verlaine, évoquée dans les « Passages³¹¹ ». Mais Roubaud, justement, entretient une forme d'indécision entre les registres de discours. Si son projet « est un *projet de poésie* », celui-ci s'exposera de façon indirecte et détournée, par la voie théorique :

7. J'imagine, je lis, je compose, j'apprends, je recopie, je traduis, je plagie, j'écris de la poésie depuis près de quarante ans. Il m'arrive d'en publier. Le *travail de poésie*, que manifestent quelques livres parus depuis 1967, pourrait témoigner suffisamment du projet, sans qu'il soit utile de le décrire.

8. Je peux aussi envisager par ailleurs un autre mode de description, cette fois *trame* d'un *bref* de narration.

9. L'approche particulière choisie ici est autre : une tentative d'élucidation, à espérance théorique, occupe la place centrale. [...]

10. Il s'ensuit que, bien que le projet dont je parle soit projet de poésie, la description présente a un tout autre axe et ne l'éclairera qu'indirectement. Ce qui fait que j'aurais pu me dispenser de ce préambule sans nuire à l'intelligibilité³¹².

Ainsi n'est-ce pas seulement l'œuvre à venir qui se trouve exposée dans sa virtualité, mais encore les façons possibles d'en déclarer l'initiative : à la succession silencieuse (mais éloquente) des livres publiés, à la voie narrative (celle-là même dont il venait d'esquisser le programme dans son « Avertissement » d'octobre 1978 et qui sera adoptée dans *le grand incendie de Londres*³¹³), Roubaud préfère pour l'heure une « tentative d'élucidation, à espérance théorique », concentrée sur l'annonce d'un *Traité de poétique* qui, participant d'un « tout autre axe » que le projet de poésie,

³⁰⁹ Jacques Roubaud, *DP*, p. 25.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 125.

³¹¹ Voir ci-dessus « Passages », « Livre à venir, livre idéal ». Rappelons l'extrait déjà cité : « je réussirai peut-être ; non pas à faire cet ouvrage dans son ensemble (il faudrait être je ne sais qui pour cela !) mais à en montrer un fragment exécuté, à en faire scintiller par une place l'authenticité glorieuse, en indiquant le reste tout entier auquel ne suffit pas une vie. » Stéphane Mallarmé, lettre du 16 novembre 1885 à Paul Verlaine, *Œuvres, op. cit.*, t. I, p. 788.

³¹² Jacques Roubaud, *DP*, p. 26.

³¹³ Dans le corps de la *Description*, à la fin de la section VI, Roubaud annonce en ce sens une « biographie du projet » qui doit livrer « le récit de son déroulement », *ibid.*, p. 124.

ne parle pourtant pas d'autre chose... C'est dire que cet « exposé des motifs » trouble davantage la lecture de la *Description* qu'il ne l'éclaircit. Roubaud, de fait, y accomplit un geste retors consistant à désigner son préambule comme une pièce suppressible, dont l'intérêt est de dire à la fois la centralité et l'effacement (partiel) de la pratique poétique dans ce projet qu'il annonce, et place ainsi sous le signe du secret. Dans ces conditions, on comprend qu'une nouvelle *Description du projet* figure au rang des œuvres promises, car, comme dit l'auteur, le texte en présence n'en est que le « "brouillon". Au sens, aussi, de *disposition brouillée*³¹⁴ ».

Paradoxalement, cet inducteur de mystère qu'est le préambule est présenté par l'auteur comme un effort de vérité à l'endroit du lecteur, ce dont témoignent les dernières lignes qui reviennent sur les mobiles de l'adresse et de la publication :

11. Mais je n'ai pas voulu dissimuler, derrière l'impersonnalité apparente des calculs de parenthèses, des lectures rythmiques ou des spécifications d'un hyper-orgue, la nature moins imperturbable de mon engagement.

12. Gertrude Stein a écrit : « *I write for myself and strangers* ». J'écris ceci pour mes amis : c'est une manière de signe. Pour moi-même : afin, peut-être, de discerner où j'en suis ; peut-être de ne pas cesser de continuer.

J'écris pour ceux que je traîne, sans les prévenir, dans ces pages. Et pour quelques autres que cela pourrait intéresser³¹⁵.

Les lecteurs du *'grand incendie de Londres'* savent, mieux sans doute que ceux de la brochure en 1979, de quoi il ressort : Roubaud invoque ici un projet suivi depuis près de vingt ans et qu'il pensait il y a peu (et allait bel et bien) abandonner. Sans même porter sur le texte un tel regard rétrospectif, on voit que Roubaud s'attache à placer son projet au croisement de deux dispositions contradictoires : l'une du côté de la maîtrise et de la rétention, l'autre du côté d'une précarité de l'engagement poétique, plus vacillant, « moins imperturbable » qu'il n'y paraît. La brochure, en somme, ne vise pas à *brouiller* le projet qu'elle adresse au lecteur sans être aussi, étrangement, un moyen d'en *clarifier* pour soi l'orientation et « ne pas cesser de continuer ». C'est dans cette espèce de clair-obscur que le projet s'adresse et se destine à la communauté restreinte des *amis* du cercle Polivanov, des personnes citées mais aussi de ces *inconnus* invoqués par Gertrude Stein. Par un mouvement de traduction et d'échange de voix, le *je* de l'auteur prend ainsi le relais de la première personne de l'écrivaine américaine et fait de la *Description du projet* l'objet d'un partage qui, malgré le cadre restreint et le mode de présentation théorique que je viens de dire, se pense (et se dramatise) dans les termes mêmes d'une communication littéraire.

Tout particulièrement sensible dans le préambule, cette textualisation du « document de travail » affecte l'ensemble de l'ouvrage. Comme les citations précédentes en ont donné l'idée,

³¹⁴ *Ibid.*, p. 138.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 26-27.

celui-ci se présente comme une succession de paragraphes numérotés. Cette disposition sérielle évoque celle des traités de Wittgenstein, dont Roubaud est lecteur³¹⁶; plus largement, ces paragraphes s'inscrivent dans la tradition philosophique et essayistique du fragment, et tendent parfois à se condenser sous une forme proche du verset. Les nombres, surtout, comptent, qui jouent un rôle central dans la façon qu'a Roubaud de construire son œuvre et de se rapporter au temps de sa vie, comme il s'en explique dans *La Destruction* :

Ma raison numérolgique, comme une machine intérieure presque autonome, presque indifférente au reste de mes facultés, ne cesse jamais (et souvent à mon insu) de recueillir des nombres, des chiffres, sans cesse compte, additionne, soustrait, multiplie, divise [...] ; et elle décompose en facteurs premiers, en dispositions additives, en nombres de Queneau (les nombres de Queneau, dont j'aurai à parler longuement, jouent beaucoup dans la construction de mon récit). / Mais je ne m'intéresse pas seulement à l'existence du nombre (des suites de nombres) dans le monde, comme marque d'un événement (d'une séquence), d'une distance, comme date. Pour mon malheur, ma mémoire arithmétique, exercée dès l'enfance, et tout à fait indépendamment de ma vocation tardive, volontariste, de mathématicien, retient des batteries de nombres, les manipule, les confronte, les dispose en échafaudages, en architectures mentales. Deux séries d'émotions numériques se rencontrent : celle des nombres associés aux points d'espace temps qui marquent ma vie, avec leur hiérarchie sans cesse changeante d'horreur et de nostalgie ; et celle, provenant de cette arithmétique tout idiosyncratique que je mentionnais plus haut (en parenthèses), où les ruines de ma carrière d'algébriste se mêlent à l'histoire de l'Oulipo dont je suis membre³¹⁷.

Le projet de 1979 n'échappe pas à cette « raison numérolgique », à cette « prédominance du sens formel sur toute autre modalité de sens³¹⁸ » que stipule Roubaud dans sa grande œuvre en prose³¹⁹. *La Description* est composée de huit sections : 369 paragraphes numérotés se répartissent sur les sept premières d'entre elles, la huitième proposant une bibliographie de 99 items regroupés par année, à partir de 1967 et de la publication de *€* chez Gallimard, qui symbolise pour Roubaud son entrée en poésie. Passées deux sections préliminaires – l'« exposé des motifs » (section I) et le « plan » de l'ouvrage (section II) –, suivent deux « biographies » (sections III et V) consacrées aux périodes 1962-1967 et 1968-1979 (la seconde divisée en sept « branches »), séparées par « l'énoncé des deux *thèses* (ou hypothèses) centrales : *mémoire et rythme*, formulées en

³¹⁶ Il n'est pas indifférent, de ce point de vue, que le projet placé au centre de la *Description du projet* soit qualifié de *Traité*. Par ailleurs, on trouve parmi les projets de livres annoncés un titre pastichant le *Tractatus theologico-philosophicus* du philosophe allemand : *Apparatus poetico-rythmicus*, *ibid.*, p. 126. Notons que la référence wittgensteinienne, centrale dans la démarche artistique et les réflexions théoriques d'Alix Cléo Roubaud, se fera plus insistante encore à partir des années 1980. Voir sur ce point Martin Klebes, « Jacques Roubaud : Projecting Memory », *Wittgenstein's Novels*, London, Routledge, « Studies in Philosophy », 2012, p. 131-168.

³¹⁷ Dans *le grand incendie de Londres*, Roubaud revient longuement sur ce rôle des nombres dans l'organisation de son œuvre, et dans son rapport au temps de sa vie : Jacques Roubaud, *D*, § 165, 'gril', p. 334.

³¹⁸ *D*, § 104, 'gril', p. 237.

³¹⁹ Pour une analyse plus détaillée, voir Jean-Jacques Poucel, « Avant-propos », *DP*, p. 17-20.

1967³²⁰ » (section IV). C'est à ce moment qu'interviennent les deux sections dédiées au projet (VI et VII) : la première intitulée « Projet », expose le plan d'un *Traité de poésie* en 28 chapitres, conclue par un énigmatique paragraphe surnuméraire dont tout le propos se résume à « 366 ? » ; la seconde, « le projet deux : quelques livres préparés ou prévus », propose une liste de 29 ouvrages à venir dont certains consistent en la « mise en lisibilité » d'un chapitre du traité, tandis que d'autres n'ont « qu'un point de contact limité avec la “didactique” du traité³²¹ ». Outre l'importance des paires, sensible dans ce qui précède (deux liminaires, deux thèses, deux biographies, deux « projets »), on relèvera avec Poucel la symétrie entre les trois premières sections (81 paragraphes) et la cinquième (*idem*), mettant en valeur l'importance des deux thèses énoncées en section IV. On notera aussi l'importance, d'une part, du nombre neuf (dont 81 est le carré), qui compte parmi les nombres de Queneau et dont le rôle est structurant dans le recueil *Tombeaux de Pétrarque* publié par Roubaud la même année. Celle, d'autre part, des nombres associés aux quatorze vers du sonnet : 7, 28, mais aussi 196 (carré de 14), qui correspond au nombre de paragraphes de la section principale du projet (VI), et dont Poucel souligne l'importance chez Roubaud : présent dans l'année inaugurale du projet (1961), le nombre sera plus tard celui des « moments de prose » de trois branches du '*grand incendie de Londres*' (*La Destruction, La Boucle et Poésie* :).

Il demeure que cette textualisation du projet qui se fait jour dans la section liminaire et dans l'architecture d'ensemble du prospectus n'empêche pas celui-ci de se maintenir dans le même registre de prose « didactique » qui doit être celui du *Traité* à venir – en deçà, semble-t-il donc, de la poésie proprement dite telle que la conçoit et pratique le poète mathématicien.

Pour s'en rendre compte, il n'est que de comparer deux présentations du projet *Mississippi haibun* réalisées par Roubaud en cette année 1979. Pour ce projet, entrepris dans une période de désœuvrement, au prétexte d'une rencontre sollicitée par un amour de jeunesse aux États-Unis, Roubaud avait réalisé à l'été 1976 une marche solitaire de deux mois le long du Mississippi, l'idée étant d'en tirer la matière d'un recueil, inspiré du genre japonais du *haibun* (mêlant prose et haïku) pratiqué par Bashô dans ses *Journaux de voyage*. On en trouve le détail dans la *Description*, à l'entrée n° XVI de la septième section :

XVI) Mississippi haibun

- Origines : Mark Twain (*Tom Sawyer, Huckleberry Finn, Life on the Mississippi*).
- Origines formelles : *haibun* ; par exemple, les *Journaux de voyage* de Matsuo Bashô. Marches et « stations » en des lieux de poésie. « Renga » de proses ininterrompues et connectées de poèmes.

³²⁰ *Id.*, DP, § 15, p. 28.

³²¹ *Ibid.*, § 368, p. 125.

- Premier moment de préparation : une descente de 1000 miles le long du Mississippi, pendant l'été 1976.
- Deuxième moment : retour aux lieux choisis pour la composition des poèmes du haïbun (1980 ou 1981).
- Troisième moment : composition du haïbun : proses de la marche ; moments de suspension, poèmes, où la nostalgie résume la durée.
- Chaque poème est double (les deux moments). Marche éclairée extérieurement (Mark Twain, journal, journaux³²², ...)

Or, à l'été 1979, ce même projet fait aussi l'objet d'un texte de plus de cinq pages dans le n° 8 d'*In'hui*, revue de création et de théorie consacrée à la poésie, fondée l'année précédente par Jacques Darras. J'en cite les premiers développements :

MISSISSIPPI HAIBUN (description d'un projet)

origines

Mark Twain : Tom Sawyer.Huckleberry Finn.

Life on the Mississippi [sic].

La prairie est un steamer.J'embarque sur les vagues sourdes comme les empereurs.

Le Mississippi est semblable à la tante de Huckleberry Finn : il n'arrive pas à compter tous ses bras ; il les compte et les recompte et trouve toujours un résultat différent.certains, peut-être,disparaissent comme des cuillères d'argent dans la poche des crocodiles.

[...]

Haibun

« journaux de voyages (Bashô).« la sente étroite du grand nord ».marche.« stations » en des lieux de poésie.poèmes de voyage.sabi (rouille, solitude)

poème de Saigyô, l'errant

au bord du chemin

parcouru d'eau limpide

un reflet de saules

juste un moment me dis je

interrompant ma marche

1976

Le 200^{ème} anniversaire.

un projet

descendre le mississippi.marcher en descendant le mississippi.

un livre ancien, « life on the mississippi »,sous le bras.choisir des « stations » :les lieux de la poésie : banques ; églises ; motels ; points du fleuve.Hannibal (Missouri), la ville de Mark Twain.

S'arrêter.Voir.prendre des mots.

revenir ; attendre trois ou quatre ou cinq ans.laisser en repos le fleuve.les mots du fleuve.

repandre les mots.retrouver les lieux de ces moments.

les mots,les lieux,le temps ont bougé.

poèmes des doubles moments.les deux rives.sabi : rouille,solitude.

raconter,entre poèmes.

« haibun ».

« mississippi haibun »³²³.

[...]

³²² *Ibid.*, p. 134.

³²³ *Id.*, « Mississippi Haibun (description d'un projet) », *In'hui*, n° 8, été 1979 : « Marches », p. 1-7, ici p. 1-2.

De la « description » de *Mezura* à celle d'*In'hui*, nous voici bien passés du domaine de la prose à celui de l'expérimentation poétique. Les propositions nominales, la parataxe asyndétique se trouvent déjà dans *Description du projet*, mais alors qu'elles relèvent là d'un style lapidaire caractéristique du registre scénarique, elles sont ici gagnées à la poésie par les retours à la ligne et la mise en page, l'usage très particulier de la ponctuation et des espacements cultivé par Roubaud dans sa poésie³²⁴, sans compter les métaphores et les comparaisons qui se multiplient dans les premières lignes du passage cité. En lui consacrant un texte à part entière, en destinant celui-ci à une revue de création, Roubaud fait du projet et de son annonce matière à poésie. S'instaure, dès lors, une continuité formelle entre le projet et le recueil à venir, laquelle brouille la frontière entre le projet (scénarique) et l'ébauche (rédactionnelle), comme en témoigne la suite du passage cité, qui mobilise des échantillons manifestement rédigés avant et pendant la marche.

Cette élaboration formelle à laquelle Roubaud soumet son projet de *Mississipi haibun* vaut d'être rappelée à ses circonstances. On sait, par '*le grand incendie de Londres*', que la première mouture de ce projet ne prévoyait pas le « retour aux lieux choisis » en 1980 ou 1981, potentiellement ajourné jusqu'à 1984 dans *In'hui*. Vraisemblablement, la modification du programme est due à l'incapacité dans laquelle s'est trouvé Roubaud, à son retour des États-Unis en 1976, de tirer un recueil des nombreuses notes accumulées :

Le haibun devait être un des objets constitutifs de mon projet de poésie [...]. Plus de **Projet de Poésie**, partant, plus de haibun. Mais je pourrais dire aussi bien : mon incapacité, au retour de mon voyage, à mettre en œuvre la composition du haibun a été en fait un des premiers signes annonciateurs de la ruine générale de l'édifice de mes pensées, du 'château en Espagne' de mon ambition ; une lézarde dans sa maçonnerie.

Simplet : ne pas parvenir à m'engager dans la composition de quelque chose qui, cette fois, n'était pas un ouvrage préparatoire, mais bel et bien un fragment constitutif du tout, alors même que ce n'en devait être qu'un fragment modeste et l'un des premiers ; échouer là, juste au début, quand la mise en œuvre aurait dû être facile, allègre, et rapide (revenu en France, je croyais que ce serait l'affaire de quelques mois), c'était une catastrophe (ceci dit après coup. Au moment même, je ne m'en inquiétais pas. J'avais bien d'autres choses à faire)³²⁵.

Ce nœud entre l'échec du *haibun* et celui du Projet de poésie est d'autant plus serré que Roubaud avait profité du temps offert par son voyage américain pour rédiger « en quelques feuilles denses et nettes, le plan définitif du Projet, de son compagnon, le roman, l'épure finale du BIG TOUT³²⁶. » Ainsi, de même que dans le prisme du '*grand incendie de Londres*', *Description du projet* se présente comme la reprise et la relance de ces plans généraux naguère abandonnés (reprise on

³²⁴ Voir sur ce point Véronique Montémont, « Le signe et la page », dans *Jacques Roubaud. L'Amour du nombre, op. cit.*, p. 53-78.

³²⁵ Jacques Roubaud, *La Bibliothèque de Warburg*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2002 (désormais abrégé *BW*), § 3, '*gril*', p. 1763.

³²⁶ *Ibid.*, § 7, p. 1777.

le sait « partielle [...], gomm[ant] l'essentiel³²⁷ »), de même les deux prospectus consacrés à *Mississippi haibun* peuvent être lus comme une tentative visant à reformuler les conditions de ce projet afin d'en conjurer l'échec. Reconduire, relancer, reformuler ces projets (le grand et le petit), certes, mais aussi les soumettre, par là même, à différentes formes de textualisation qui, à des degrés, sous des formes et en des contextes éditoriaux divers, accomplissent déjà une certaine forme de *mise en œuvre*.

« Une réelle intention unifiante, que je vais dire »

Revenons à la *Description du projet*, et à l'effort d'unification et de mise en cohérence qui paraît la motiver en dépit de l'éclairage partiel, au vrai crépusculaire, qu'elle jette sur le Projet de poésie roubaldien :

4. Je voudrais qu'on ne s'étonne pas trop de voir présentées ici à la fois une recherche de pure mathématique (théorie des catégories, descente) et une participation à une entreprise théâtrale (*Graal-théâtre*). L'insistance avec laquelle est ainsi affirmée une cohérence d'ensemble n'ambitionne nullement de dissimuler la dispersion considérable dont témoignent ces exemples ni l'autonomie irréductible de chacun des domaines superficiellement évoqués. Mais il existe cependant, dans l'intérêt porté aux catégories, au Graal, comme à la poésie japonaise ou à la prose invisible de Jane Austen, ... *au moins* assez de justifications, assez d'analogies et d'éléments communs pour forger de proche en proche une chaîne de proximité, *au plus* une réelle intention *unifiante*, que je vais dire.

5. Cette intention est *intention de poésie*.

Alors que la diversité des projets perecquiens se trouvait revendiquée et rapportée à un désir *omnigraphique*, elle se présente dans ces lignes comme une dimension irréductible mais néanmoins combattue de l'œuvre en marche. Cette « dispersion » des travaux, la *Description* n'a pas pour vocation de l'occulter mais plutôt de la contrarier, de l'ordonner et mettre en cohérence par un geste dont l'auteur, on le voit, hésite lui-même à évaluer la réussite. Outre la division fondamentale entre poésie et mathématique à laquelle je vais revenir incessamment, précisons rapidement de quoi est faite une telle diversité et comment elle s'inscrit dans la dynamique unifiante de la brochure.

Initiatives et commandes, projets individuels et collectifs

À l'instar des programmes perecquiens, la *Description* fait droit aux initiatives et projets personnels autant qu'aux commandes et aux projets collectifs, toutes activités qu'elle s'efforce d'impliquer dans une logique d'ensemble. Ainsi, dans la cinquième section, de la série des

³²⁷ *Ibid.*, incise du § 20, p. 1780.

« romans formels³²⁸ ». Sur les six prévus, deux sont réalisés et présentés par Roubaud : *Mezura*, livre de « prose en poésie » réalisée à partir d'un matériau de prose anglaise emprunté à *How to Write* de Gertrude Stein, et *Étoffe* : « un modèle de dessin de tissu étant choisi [...], on le réalise par les lettres d'un poème, dans lequel le dessin figure un autre poème [...] préalablement donné³²⁹ ». Comme y insiste Roubaud, ces deux compositions sont le produit de commandes, la première pour la revue de poésie *D'Atelier*, la seconde « cette fois picturale et commerciale », consistant en « un livre de poèmes pour accompagner des sérigraphies de Vasarely » aux éditions G. K. (Genève). C'est dire l'effort du poète pour mettre son œuvre en cohérence, tout en insistant sur la disparate des supports, des conditions de production et de diffusion des textes qu'il rassemble en séries.

Une telle conjonction de logiques centrifuge et centripète est surtout visible à propos des multiples collaborations dont le poète-mathématicien fait état. La deuxième section biographique est presque tout entière inscrite dans cette perspective. On l'a vu, cette section V se divise en sept « branches », Roubaud mobilisant ici une métaphore de l'arbre particulièrement propice à mettre en scène la croissance et la diversité *ordonnée* de son œuvre : la première d'entre elles est consacrée à la recherche en mathématique et les six autres à l'activité littéraire. La place dévolue à la mathématique est significative. Elle traduit sans doute un prestige symbolique et une précellence logique de la discipline, puisque c'est bien elle dont les formules devront permettre l'articulation des différents pans du projet roubaldien. Mais elle n'en dit pas moins une certaine réduction, voire une relégation de cette activité aux lendemains de sa thèse soutenue en 1967. À l'exception d'une note publiée en 1970 dans les comptes rendus de l'Académie des sciences de Paris, de quelques exposés réalisés au séminaire de Jean Bénabou et des quelques doctorants qu'il a eu à diriger, Roubaud se présente comme un sujet isolé et minorisé dans son domaine de spécialité : « mon rapport actif aux mathématiques est [...] modeste, plutôt solitaire » affirme-t-il ainsi, attribuant cette solitude à un revirement théorique de son ancien directeur Benzécri, à l'hégémonie sans partage d'une « école française » indifférente à ses perspectives chomskyennes, ainsi qu'à « [u]ne certaine négligence personnelle des *public relations* dans ce milieu³³⁰ ».

Un tel esseulement de Roubaud dans son travail de mathématicien contraste avec la profusion d'engagements collectifs et de collaborations qu'il décline dans les six branches suivantes dévolues à la pratique et à la théorie littéraires. Fondation du Cercle Polivanov, du CPC et de leurs revues associées (branche II), participation à la création de *Change* (III), collaborations

³²⁸ *Id.*, *DP*, § 142, p. 79-81. Roubaud définit le « roman formel » comme un « livre de poésie “récitant” du formel : une métrique, un concept formel, une forme. »

³²⁹ *Ibid.*, § 143, p. 81.

³³⁰ *Ibid.*, § 93, p. 55.

régulières à *Action poétique* (IV), cooptation à l'Oulipo (VI) ou encore travail avec Florence Delay autour d'un projet théâtral autour du Graal (VII) : autant de façons qu'a Roubaud de ventiler ses travaux personnels et ses collaborations dans un cadre dessiné par ses engagements collectifs et institutionnels, insistant sur la diversité de registres, de régimes de visibilité et de diffusion que ceux-ci supposent. Se détache de cet ensemble la branche V dédiée au « travail poétique proprement dit³³¹ », mais là-encore Roubaud insiste sur les commandes reçues (évoquées plus haut), sur les travaux « d'écriture collective sous contrainte » réalisés à l'initiative du poète Pierre Lartigue (« Inimaginaire » I à IV³³²), ou encore sur son soutien à la revue *Poésie* de Michel Deguy. Un même entrelacs de l'individuel et du collectif s'observe encore dans les deux sections prospectives suivantes, où la plupart des collaborations précitées trouvent leurs prolongements sans plus toutefois commander la structure de l'œuvre.

Ainsi, par une espèce d'inversion des logiques réputées caractéristiques de ces activités (le régime de singularité du côté des arts, le régime de communauté du côté des sciences), on observe que c'est dans le domaine des mathématiques que le travail de Roubaud est le plus solitaire, tandis que son activité poétique est traversée et animée par de nombreux engagements collectifs. On ne saurait néanmoins s'en tenir à cette commode opposition : d'abord parce qu'il convient de distinguer entre le travail du poète et celui du poéticien, qui chacun composent à leur façon entre régimes de singularité (dominant en poésie) et de communauté (dominant dans la théorie) ; ensuite parce que, comme l'on a vu à propos du Cercle Polivanov, les entreprises collectives de Roubaud n'échappent pas elles-mêmes à un certain imaginaire de la solitude ; enfin, et surtout, parce que cette opposition est justement impliquée dans l'« intention *unifiante* » placée par Roubaud au départ et au principe de sa *Description*.

Poésie et mathématique mêlées

L'ambition roubaldienne d'associer la poésie aux mathématiques n'est pas seulement (ni d'abord) théorique. Elle renvoie, on l'a vu, aux deux disciplines dominantes représentées dans le cercle Polivanov ; elle renvoie aussi aux deux « métiers » entre lesquels Jacques Roubaud partage son temps au moment où il écrit sa *Description*. Deux métiers dont les voies d'accès, les modes d'exercice et d'identification sont polairement opposés, comme y insistera l'auteur dans *le grand incendie de Londres*' : alors que l'identité de mathématicien est assurée par des « procédures de reconnaissance » institutionnelles relativement stables, tel n'est pas le cas en poésie :

³³¹ *Ibid.*, § 90, p. 54.

³³² *Ibid.*, § 144-145, p. 81-82.

Il n'y a aucun critère qui puisse être sérieusement invoqué pour décider que quelqu'un est, ou n'est pas, poète. Ni une institution, ni la sanction d'un 'marché'. Il n'y a pas de marché de la poésie. La poésie, de ce point de vue, est hors de l'art, qui est marché. Les conditions du trafic des marchandises sont, nul ne l'ignore, sévères pour la poésie. On peut penser que les poètes ne devraient pas s'y soumettre (« À quoi bon trafiquer de ce qui, peut-être, ne se doit vendre, surtout quand cela ne se vend pas ? » (Mallarmé)³³³. Dans ces conditions, on pourrait dire : c'est simple. Est poète qui se déclare tel. Sans doute. Mais se dire poète ne signifie rien, sinon pour soi. D'une certaine façon [...], un poète n'est jamais autorisé ; par personne, pas même lui.

Soucieux, comme Mallarmé cité dans ce passage, d'exprimer une conscience dessillée du « mécanisme littéraire³³⁴ », de l'« économie à l'envers³³⁵ » et de la précarité des processus d'identification et de reconnaissance affectant la poésie plus encore que les autres régions du champ littéraire, Roubaud se donne « deux conditions à remplir pour un établissement en poésie » :

- La première était à décider entre moi et moi, à savoir : avoir mené à bout le **Projet de Poésie** qui se mettait en place dans ma tête.
- La seconde, qu'une partie du résultat de cet aboutissement devienne un livre, soit publié dans une maison d'édition respectable en poésie³³⁶.

Ainsi conçu comme un projet de reconnaissance *en tant que poète*, le Projet roubaldien engage les mathématiques à au moins deux titres. À en croire l'auteur de *Poésie* ; l'idée d'une articulation théorique entre les deux disciplines s'est affirmée comme une nécessité dès les lendemains du rêve de 1961, sans que sa forme ne soit pour autant donnée d'emblée. Roubaud sait alors seulement qu'il s'inspirera dans sa poésie à venir de la rigueur et du systématisme découverts dans le traité de Bourbaki, assidument étudié dans les années 1950³³⁷. Quoi qu'il en soit de ce lien en suspens, il s'agit, dans un premier temps, d'obtenir des mathématiques une situation sociale et un moyen de subsistance que la poésie ne saurait garantir. La chose n'est pas acquise en 1961 : Roubaud n'est encore qu'« assistant délégué de mathématiques auprès de la faculté des sciences de l'université de Rennes, tout au bas de l'échelle³³⁸ ». Or, dit-il, « je ne pouvais penser [...] rester dans une situation universitaire trop subalterne, et pas seulement parce que j'y gagnais trop peu d'argent ; je voulais conquérir de la tranquillité, de l'indépendance, du temps ; j'avais faim de temps³³⁹ ». C'est dans cette perspective que le poète et mathématicien en herbe se lance dans des études de doctorat avec Benzécri : obtenir une position d'enseignant-

³³³ L'usage d'une police inférieure à celle du corps de texte signale les « incises », digressions que Roubaud, jusqu'à *Poésie* ; regroupait en fin d'ouvrage.

³³⁴ Stéphane Mallarmé, *La Musique et les lettres* [1894], repris dans *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 67.

³³⁵ Pour reprendre l'expression déjà rencontrée plus haut de Pierre Bourdieu dans *Les Règles de l'art, op. cit.*, p. 235.

³³⁶ Jacques Roubaud, *P*, § 36, 'gril', p. 1369.

³³⁷ *Id.*, *P*, § 41, 'gril', p. 1379.

³³⁸ *Id.*, *IC*, § 12, 'gril', p. 1127.

³³⁹ *Id.*, *P*, § 41, 'gril', p. 1379-1380.

chercheur en mathématiques, tout en s'attachant prioritairement au versant poétique de son projet, puisqu'il n'en discerne pas encore les implications et les connexions mathématiques.

On mesure, dans ces conditions, la valeur de la scansion introduite par Roubaud entre les deux sections biographiques de son prospectus de 1979, laquelle fonctionne comme une scène de révélation et de cristallisation dans cette généalogie du projet aux airs de roman d'apprentissage. 1967, en effet, est à la fois l'année où le mathématicien soutient sa thèse et obtient un poste de maître de conférence à Dijon, et celle où le poète entre dans la collection « Poésie » de Gallimard où il publie *€*, grâce à l'appui de Raymond Queneau. C'est l'année, également, où Roubaud situe la découverte des deux « thèses » censées régler la cohésion d'ensemble de son Projet. Il faut en dire un mot. Définissant la poésie comme « mémoire de la langue », la première d'entre elles se recommande des théories du poète, traducteur et universitaire (anglo-canadien) John Thompson sur le vers anglais³⁴⁰. De l'idée, notamment, selon laquelle la poésie parle toujours du langage même lorsqu'elle parle d'autre chose³⁴¹. Polémiquement substituée à une conception de l'autotélisme littéraire imputée à Barthes, distinguée aussi de la fonction poétique du langage théorisée par Jakobson, cette première thèse sur la *mémoire de la langue* se signale par sa promotion maximaliste de la poésie que j'ai déjà abordée à propos du Cercle Polivanov : en affirmant que la poésie parle moins d'elle-même (Barthes) que du langage, il ne s'agit de rien de moins que d'« isol[er] une région autonome et inconfondable de la langue dans la langue (à statut « monumentaire », du moins en intention) » – celle-là même qui porte et transmet sa mémoire –, et de « définir et justifier un statut du fabricant de poésie³⁴² » – distinct, on le comprend, des autres types de littérateurs³⁴³.

³⁴⁰ Notons que Roubaud développera ce point dans le n° 6 de *Change* en 1970, dont il dirige le dossier intitulé « La poétique. La mémoire ». Il y publie notamment « Quelques thèses sur la poétique », article tiré d'exposés au Cercle Polivanov en mai-juin 1969, suivi de la traduction d'un article de John Thomson : « La structure linguistique et le vers ». Véritable manifeste de linguistique et de métrique chomskyenne, le texte de Roubaud qui ouvre le numéro ne peut manquer de faire de celui-ci une réponse à la création de *Poétique*, la même année chez le même éditeur, Roubaud opposant d'emblée les thèses de Thompson à celles de Barthes, dont le texte « Par où commencer » inaugure le n° 1 de la revue fondée par Genette, Cixous et Todorov.

³⁴¹ Roubaud cite la thèse de l'article traduit dans le n° 6 de *Change* : « l'élément essentiel de la poésie se trouve dans les rapports existant entre trois structures sonores que l'on peut distinguer et analyser dans n'importe quel vers de poésie anglaise [...] on peut décrire leurs rapports de cette manière : *la structure métrique imite la structure sonore du langage ; le vers du poème imite la structure métrique ; et, par conséquent, le vers imite la structure sonore du langage.* », John Thompson, « La structure linguistique et le vers » [1961], trad. ang. Denise Getzler, *Change*, n° 6, p. 22, cité dans *DP*, § 84, p. 51.

³⁴² *Ibid.*, § 85, p. 52. Voir aussi, dans la section VI dédiée au Traité de poétique, le chapitre Ier : « mémoire », *ibid.*, § 172-186, p. 86-88.

³⁴³ Ainsi est-ce sur le terrain restreint de la poésie que Roubaud s'attache à conquérir l'autonomie de la littérature, contre les voies respectivement défendues par les revues *Poétique* et *Tel Quel* : l'une privilégiant

Si la première thèse de 1967 touche au domaine de la littérature, la seconde, sur la *théorie du rythme abstrait*, provient quant à elle des travaux mathématiques de Pierre Lusson et trouve sa première application dans la musique. Elle émerge d'un dialogue avec l'ami mathématicien, musicien et musicologue amateur :

86. [...] À la question posée par moi d'un analogue, en musique, de l'objet des langues comme source de mémoire (la poésie), Pierre Lusson met en avant *l'instrument* (et l'instrument des instruments, pour la « vieille » musique, qu'est l'orgue) et compare le rythme au vers. Peut-on, alors, formuler une définition opératoire du rythme ? C'est à cette intention programmatique que répond la deuxième thèse, qui a la forme d'une *définition provisoire*.

87. *Deuxième thèse : le rythme est la combinatoire séquentielle hiérarchisée d'événements discrets considérés sous le seul aspect du même et du différent.*

88. Le problème est alors posé, étant donné la nature affirmée centrale des deux thèses, de leur articulation³⁴⁴.

Dans ce qui s'apparente à un mouvement de régression logique, Roubaud entend donc fonder la cohérence de son projet poétique et mathématique par le moyen d'une thèse poétique et d'une thèse mathématique... dont la soudure est elle-même à construire. Tout se passe comme si, aussi loin qu'on aille dans cette « intention unifiante » provisionnellement revendiquée par Roubaud, les figures du double se reformaient : qu'il en aille de cette schize entre poésie et mathématique ou encore, dans un autre registre, de ce duo amical à la Bouvard et Pécuchet que Roubaud forme avec Lusson. Cette unité différée implique en outre l'articulation de la théorie et de la pratique poétiques :

Le projet, ici décrit, est à ce moment conçu, au moins globalement c'est, comme je l'ai dit, un *projet de poésie*. Je m'imagine, d'une part, inclure dans l'activité de poésie, ou plus exactement soumettre à l'activité de poésie, les directions de recherche que la poésie et les mathématiques viennent de me faire apparaître : lyrique médiévale et théorie de l'amour-forme poétique ; mystère du vers ; théories linguistiques et leur algébrisation catégorique ; rythme (appropriation de la musique) ; la boussole dans ce voyage étant la conjonction des deux thèses qui viennent d'être dites. D'autre part, orienter en retour la poésie elle-même, dans son écriture, à partir des découvertes qui pourront être faites dans les régions ainsi explorées. Enfin donner à l'ensemble la meilleure cohérence possible ; qui soit poésie elle-même. Ou ombre de la poésie³⁴⁵.

Que la théorie littéraire se prévale d'une forme d'avance, et partant d'un rôle incitateur à l'endroit de la pratique créatrice tient en ces années d'une sorte de lieu commun, diversement décliné³⁴⁶. Il reste que le propos de Roubaud dans la *Description* a quelque chose d'exceptionnel et

la question de la littérarité et s'attachant avant tout au domaine et aux problèmes de la prose, l'autre brandissant l'étendard du Texte, rétif aux partages génériques et aux idées mêmes d'*œuvre* et de *littérature*.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 52.

³⁴⁵ *Ibid.*, § 89, p. 53.

³⁴⁶ Pensons à Barthes, qui célèbre en 1970 chez Kristeva l'avance de la théorie sur les œuvres, et plus tard dénonce, dans son autoportrait de 1975, le « chantage à la théorie » auquel se livrent les auteurs qui lui soumettent leur manuscrit en se revendiquant de sa doctrine supposée. Voir Roland Barthes, « Sur la théorie », entretien, *VH 101*, n° 2, été 1970, repris dans *OC*, t. III, p. 689-696 ; « Le chantage à la théorie », *RB, OC*, t. IV, p. 633-634. Pensons, plus proche de ce qui est en jeu ici chez Roubaud, à l'épilogue du *Nouveau discours du récit*, où Genette s'approprie la notion barthésienne du *scriptible*, en la resituant du côté

de radical par l’alliage qu’il suppose entre purisme(s) disciplinaire(s) et ambition totalisante. Ce mouvement totalisateur et unificateur s’épanouit dans le *Traité de poétique* dont Roubaud dresse le plan à la sixième section de son projet. À la thèse sur la mémoire (chapitre I) succède la « théorie du rythme abstrait » (TRA) exposée dans ses définitions générales « métaphysiques » (« TRAm », chapitre II), puis dans sa forme mathématisée dédiée au « calcul de parenthèses » (« TRAM », chapitre III), et enfin dans sa forme « concrète » (TRAc, chapitre IV et suivants), associée au générativisme chomskyen. Après quoi le livre à venir progresse en parcourant tout le spectre de ses applications possibles : théorie et histoire des mètres (l’alexandrin), des formes poétiques (*canso*, sextine, sonnet, *waka*...) mais aussi des formes en prose (conte, théâtre) et des formes contraintes de l’Oulipo ; « lectures rythmiques » de poésies et de leur éventuel accompagnement musical, lectures de textes divers (portées par « une ambition plus grande ; une visée de totalisation ; et plus de flou formel³⁴⁷ ») ; et encore traductions, anthologies poétiques, projet totalisant s’il en est – « repris » par le Cercle Polivanov à Polivanov lui-même – d’une « description systématique et exhaustive des systèmes poétiques dans toutes les langues du monde ». Pareille profusion des mises en pratique de la « TRA » trouve un point d’orgue dans le chapitre dédié aux « Compositions rythmiques abstraites », qui programment l’application de cette méthode à la création, laquelle ne doit pas se limiter au seul domaine de la poésie, mais se déclinera en « CRAab » (abstraite) « CRApo » (poétique), « CRAmu » (musicale), « CRApin » (peinte) et pour finir « CRAto » : « réalisation “totale” comportant une composante de chacune des espèces précédentes [...] et des contraintes transversales de compatibilité entre elles (des traductions rythmiques au sens large)³⁴⁸ ».

Bien que soit tout de suite affiché son caractère irréalisable et « utopique », le programme du *Traité*, énoncé en un mélange indiscernable de ludisme, d’auto-ironie et de sérieux, est pour le moins déconcertant. Plus déconcertant encore si l’on se souvient qu’il n’y a là qu’une partie secondaire du Projet de poésie abandonné en octobre 1978 ! Par sa portée « métaphysique », par

de la théorie poétique : « Le “scriptible”, ce n’est pas seulement un *déjà écrit* à la réécriture duquel le lecteur participe et contribue par sa lecture. C’est aussi un inédit, un *inécrit* dont la poétique, entre autres, par la généralité de son enquête, découvre et désigne la virtualité, et qu’elle nous invite à réaliser. Qui est ce “nous”, l’invitation s’adresse-t-elle seulement au lecteur, ou le poéticien doit-il lui-même passer à l’acte, je n’en sais trop rien, ou si l’invite doit rester invite, désir insatisfait, suggestion sans effet – mais non toujours sans influence : ce qui est sûr, c’est que la poétique en général, et la narratologie en particulier, ne doit pas se confiner à *rendre compte* des formes ou des thèmes existants. Elle doit aussi explorer le champ des possibles, voire des « impossibles », sans trop s’arrêter à cette frontière, qu’il ne lui revient pas de tracer. Les critiques n’ont fait jusqu’ici qu’interpréter la littérature, il s’agit maintenant de la transformer. Ce n’est certes pas l’affaire des seuls poéticiens, leur part sans doute y est infime, mais que vaudrait la théorie, si elle ne servait aussi à *inventer la pratique* ? » Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, « Poétique », 1983, p. 108-109.

³⁴⁷ *Ibid.*, § 350, p. 120.

³⁴⁸ *Ibid.*, § 359, p. 122. Ce recours aux acronymes se retrouve dans les déclinaisons de l’Oulipo en Ou-x-po : « Oumupo » (musique), « Oubapo » (bande-dessinée) etc.

son ambition de totaliser les arts sur fond d'un maximalisme poétique, par son souci de conjurer le hasard de la création en soumettant l'œuvre à venir à une forme de nécessité régulatrice, Roubaud inscrit son projet dans le sillage du Livre mallarméen³⁴⁹. De ce dernier, il retrouve l'idée d'une articulation mobile entre les parties de l'ensemble, émancipée de l'ordre de succession linéaire du livre³⁵⁰. Cette articulation, toutefois est indiquée sans être explicitée, l'auteur se contentant d'annoncer « la construction d'un "grand gros graphe" de relation entre les différentes parties du projet³⁵¹ ». Loin d'être délivrée par le prospectus, l'unité architectonique de l'œuvre à venir, s'ajourne elle-même dans le même avenir utopique que celle-ci.

Constituance, paratopie : Roubaud et le Cercle Polivanov (bis)

Pour reprendre une notion forgée par Dominique Maingueneau et Frédéric Cossutta dans le domaine de l'analyse du discours, *Description du projet* mérite sans doute d'être placée parmi les discours *constituants*. Rappelons que l'expression désigne « ces discours qui se donnent comme discours d'Origine, validés par une scène d'énonciation qui s'autorise d'elle-même³⁵² ». Sont réputés constituants, selon Maingueneau, les discours religieux, littéraires, philosophiques ou encore scientifiques, car tous ceux-ci, pour différents qu'ils soient, partagent une ambition fondatrice, sans se recommander d'« autres discours en amont d'eux-mêmes³⁵³ ». Paradoxalement, l'énonciation constituante suppose pour qui s'y livre une situation de porte-à-faux institutionnel, mixte d'inclusion et d'exclusion auquel est donné le nom de *paratopie* :

Celui qui énonce à l'intérieur d'un discours constituant ne peut se placer ni à l'extérieur ni à l'intérieur de la société : il est voué à nourrir son œuvre du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance à cette société. Son énonciation se constitue à travers cette impossibilité même de s'assigner une véritable « place ». Localité paradoxale, *paratopie*, qui n'est pas l'absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser. Sans localisation, il n'y a pas

³⁴⁹ La référence à Mallarmé apparaît plusieurs fois dans *Description du projet* : à propos de la poésie comme « mémoire de la langue », Roubaud note ainsi que « [l]a position défendue s'apparente à, se réclame évidemment de certaines propositions de Mallarmé. Aussi bien celui de *Crise de vers* que celui du *Coup de dés* » et prévoit d'en passer par une « compréhension, très approchée et très modeste, de ces textes », *ibid.*, § 180, p. 87. Plus loin, à propos du chapitre seize de son *Traité à venir* sur « l'anthologie, le livre », l'auteur prévoit « éventuellement, quelque incursion dans la théorie du livre (Mallarmé, ...) » (*ibid.*, § 328, p. 117). À en croire l'auteur du '*grand incendie de Londres*', le Livre mallarméen constitue dans les années du *Projet* un horizon régulateur, mais maintenu dans une relative indétermination : « Loin sur mon horizon brillait, diamantinement, le Livre de Mallarmé. J'avais en main les Variations sur un sujet, qui contiennent Quant au Livre ; je ne savais rien, ou presque (autre qu'anecdotique), sur le projet mallarméen lui-même (je considère cette circonstance comme m'ayant été favorable). » Voir *P*, § 164, p. 1659.

³⁵⁰ C'est l'objet du « chapitre vingt-huit » du *Traité à venir* : voir *DP*, § 365, p. 124.

³⁵¹ *Ibid.*

³⁵² Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire*, *op. cit.*, p. 47.

³⁵³ *Ibid.*, p. 48.

d'institutions permettant de légitimer et de gérer la production et la consommation des œuvres, mais sans dé-localisation, il n'y a pas de constituance véritable³⁵⁴.

Je n'entrerais pas dans la discussion qu'appelle une telle conception de la littérature, ni ne discuterai le risque d'essentialisation qu'elle manifeste, idéalisant une énonciation à la fois marginale et fondatrice dont rien ne garantit qu'elle ait le caractère structurel et transhistorique que dit Maingueneau. Il reste que cette constituance et cette paratopie décrites par l'analyse du discours sont de bons outils pour rassembler les enjeux de la *Description du projet* publiée par Roubaud en 1979.

En publiant son projet dans *Mezura*, dans ce lieu périphérique et « semi-institutionnel » qu'est le Cercle Polivanov, Roubaud entreprend un geste de fondation qui en effet ne s'autorise que de lui-même, en même temps qu'il remet à plus tard sa pleine effectivité. Tout en s'appuyant, on l'a vu, sur l'œuvre publiée, le chemin parcouru, les diplômes obtenus et les alliances nouées, le prospectus fonde son autorité et sa cohésion sur un possible non encore advenu, déclaré irréalisable en tant que tel, qui installe l'énonciation dans une espèce de hors-temps et de hors-lieu. En suspendant l'unité de son œuvre à l'articulation de ses deux activités principales, les mathématiques d'un côté, la poésie et la poétique de l'autre, Roubaud, qui plus est, associe deux (ou trois) types de discours constituants, dont la tresse exacerbe la dynamique paratopique. Car si la montée en scientificité de la théorie littéraire relève d'un mot d'ordre courant de l'époque, de même que la promotion d'une conception technique de la création, force est de constater que la démarche roubaldienne se démarque par une logique de l'excès : la constituance, ici présente ceci de tendanciellement *illisible* qu'elle combine non seulement des savoirs, des traditions, mais aussi des régimes d'auctorialité, d'autorité et de reconnaissance, qui n'existent qu'à l'état *séparé* dans le monde savant et artistique. Dans la *Description*, en effet, Roubaud décrit son « intention unifiante » comme une « *intention de poésie*³⁵⁵ », mais fonde celle-ci sur deux thèses qui répondent au régime d'argumentation et de probation de deux disciplines de recherche (science mathématique et théorie littéraire), de surcroît irréductibles l'une à l'autre suivant les partages institutionnels en vigueur – mise en dialogue qui dépasse de loin les formes et usages courants de l'interdisciplinarité. Et si le projet publié dans la brochure de 1979 est bien le projet de *Jacques Roubaud*, frappé du sceau du régime de singularité, on a vu que cette entreprise impliquait dans sa propre logique unifiante le travail collectif mené par le poète-mathématicien dans les trois domaines disciplinaires précités. Au point que l'auteur attribuera à Pierre Lusson et à sa théorie du rythme le principe permettant de fonder la cohérence et la cohésion de son œuvre

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 52-53.

³⁵⁵ Jacques Roubaud, *DP*, § 5, p. 25.

personnelle, dont des pans entiers renvoient néanmoins à des travaux d'équipe (ainsi du « *corpus poeticiarum* » en projet dans le Cercle, chapitre XVII du *Traité à venir*³⁵⁶).

Voilà qui amène à préciser la façon dont Roubaud se situe à l'égard des groupes et des institutions qu'il côtoie. Camille Bloomfield, de ce point de vue, a raison d'insister (avec l'auteur) sur le fait qu'une telle multiplication des engagements et des collaborations tranche avec une certaine culture d'avant-garde, marquée par des engagements exclusifs et un rapport souvent fusionnel au groupe³⁵⁷. Il reste que si Roubaud peut être qualifié « d'individu collectif » ou d'« homme monde », « pluri-habitant » et « pluri-habité³⁵⁸ », cela ne va pas sans que ces participations et appartenances multiples, dans leur configuration singulière, soient à leur tour réinterprétées et annexées à un projet individuel fortement affirmé. Cela ne va pas, non plus, sans qu'un tel mouvement d'unification affecte en retour les groupes auxquels participe le poète mathématicien, et dont il contribue à mettre en rapport et à faire circuler les membres³⁵⁹. Comme l'affirme Maingueneau à propos des discours constituants, on ne saurait en effet « dissocier les opérations énonciatives par lesquelles s'institue le discours, qui construit ainsi la légitimité de son positionnement, et le mode d'organisation institutionnel que le discours tout à la fois présuppose et structure³⁶⁰ ». Il n'est pas anodin, à cet égard, que Roubaud communique son projet dans le cadre du Cercle Polivanov : si cet espace est peut-être le seul où les considérations de pures mathématiques et les considérations sur la pratique et la théorie poétique acquièrent une forme de lisibilité conjointe, il faut peut-être dire, tout aussi bien, que ce lieu marginal est lui-même un *effet* du projet roubaldien, engagé dans la même logique du différé et de l'impossible³⁶¹. L'échec du

³⁵⁶ *Ibid.*, § 329-331, p. 117-118.

³⁵⁷ Dans sa thèse de doctorat sur l'Oulipo, Camille Bloomfield affirme ainsi qu'« [e]n faisant circuler les savoirs entre ses différents groupes, l'«individu collectif» qu'est J. Roubaud affiche en même temps une certaine conception du fonctionnement à plusieurs, souple et ouverte ». Et de citer Roubaud à propos de l'Oulipo (entretien avec l'auteure) : « Pour moi, il n'y avait pas d'exclusivité de l'Oulipo, et il n'y en a toujours pas. Je n'écris pas que des choses oulipiennes. IL peut y avoir des travaux oulipiens, et puis, dans certains cas, on peut agir dans d'autres perspectives que celles de l'Oulipo. Ça ne me paraît pas correspondre à l'esprit de ce groupe d'être un peu exclusif, comme l'étaient les situationnistes, ou Tel Quel, ou avant, les surréalistes ». Voir Camille Bloomfield, *L'Oulipo. Histoire et sociologie d'un groupe-monde*, thèse de doctorat, dir. Tiphaine Samoyault, soutenue à l'université Paris 8 le 18 novembre 2011, vol I, p. 452-453. Pour l'entretien avec Jacques Roubaud, voir le vol. II, p. 114 *sq.* La version abrégée de cette thèse est récemment parue : *Raconter l'Oulipo, 1960-2000. Histoire et sociologie d'un groupe*, Paris, Honoré Champion, « Littérature de notre siècle », 2017.

³⁵⁸ Les deux premières qualifications sont de Camille Bloomfield, les deux suivantes prises à la présentation du numéro d'hommage à Roubaud paru dans *Mezura* en 2001. Voir Éric Beaumatin, Rémy Dor, Léon Robel, « Présentation », *Mezura*, n° 49, num. cit., p. 3.

³⁵⁹ Sur les engagements collectifs de Roubaud et son rôle d'intermédiaire, voir Camille Bloomfield, *L'Oulipo. Histoire et sociologie d'un groupe-monde*, thèse cit., vol. I, p. 449-459.

³⁶⁰ Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire, op. cit.*, p. 48.

³⁶¹ Notons que ces rapports d'implications réciproques entre le Cercle Polivanov et l'œuvre en marche de Roubaud s'exprimeront de façon comble lorsque le séminaire du Cercle deviendra celui de Roubaud, comme le rapporte Pierre Lusson dans l'entretien accordé à *La Licorne* que j'ai cité plus haut.

grand Projet de poésie, de ce point de vue, est indissociable de la marginalité du Cercle Polivanov³⁶² : il en est à la fois l'agent et le produit, il s'énonce, s'anticipe avec elle dans la *Description* : dans la relégation ou la minoration, au sein du champ intellectuel, de thèses et de partis pris qui sont à la fois ceux de Roubaud et ceux du Cercle qu'il co-anime ; ou encore, plus discrètement, dans l'antépénultième chapitre prévu par le plan : « l'Éros mélancolique », conçu comme « la force de dissolution du rythme ; où le mètre est chaos³⁶³ ».

Si donc le projet roubaldien a quelque chose à voir avec l'idéal du Livre, c'est encore qu'il retrouve cette dialectique mallarméenne du Livre et de l'album déjà abordée dans les « Passages ». De même que Mallarmé opposait, dans sa lettre à Verlaine, l'horizon idéal du Livre « architectural et prémédité » aux « mille bribes connues³⁶⁴ » des publications essaimées dans les revues et les journaux, ou rassemblées en recueil, de même Roubaud distingue-t-il deux sections du projet : l'une consacrée au *Traité*, ombre de son grand projet abandonné il y a peu, l'autre consacrée à la mise en série de « quelques livres préparés ou prévus ». De même, surtout, Roubaud laissera-t-il en plan ce projet publié, non sans placer ainsi son œuvre en marche, dès 1979, sous le signe d'une *idée* vouée à une « existence potentielle », bien décrite par Poucel :

Après la dissolution du *Projet* (et du roman qui devait raconter sa réussite), l'ombre de l'*idée* persiste dans un état *à venir*, une espèce de fiction théorique, un horizon qui ne sera peut-être pas atteint, même si une quantité remarquable des livres prévus se sont concrétisés (parfois en « forme dégradée ») depuis 1979. Ce qui réunit toute l'œuvre de Roubaud est bien l'ambition d'harmoniser tout le travail de toute une vie sous la forme d'une œuvre complexe, de lui donner un sens formel profond et singulier et *Description du projet* décrit comment Roubaud rêvait l'union wittgensteinienne entre les *jeux de langages* et les *formes de vie*³⁶⁵.

Cette ambition intenable d'harmoniser toute une œuvre et toute une vie, j'ai tâché d'en montrer les tensions, les contradictions, le mouvement à la fois utopique et mélancolique. Il y

³⁶² Dans le '*grand incendie de Londres*', Roubaud décrira plusieurs de ses collègues du Cercle comme des auteurs ou chercheurs sans œuvre : ainsi de Jean Bénabou, mathématicien puriste refusant la publication : « il ne pouvait pas laisser la trace publique d'une écriture parce que ce qu'il aurait ainsi immobilisé et montré à tous était imparfait ». C'est dans *Mezura* que furent publiés certains de ses cours pris en notes par Pierre Lusson, ce que Roubaud commente ainsi : « Qui, parmi les mathématiciens, irait les chercher dans un tel contexte ? » C'est dire le caractère paratopique, proche du non-lieu, qu'est le Cercle pour ce qui est des mathématiques, mais c'est rappeler aussi cette étrange présence de la mathématique pure dans les publications du Centre de poésie comparée, laquelle rend cet espace d'autant plus insituable dans le champ intellectuel de l'époque. Enfin, Roubaud évoque également le cas de Pierre Lusson, autre théoricien sans œuvre, qui « n'a presque jamais écrit les développements de sa Théorie du rythme qu'on était en droit d'attendre de lui. Le cas est différent de celui de Jean Bénabou. Il s'agit d'une paralysie plus radicale. Lusson n'écrit pas non plus pour lui-même. » D'autres échecs, d'autres œuvres abandonnées se mêlent ainsi à cette déroute et relève du projet roubaldien, dont '*le grand incendie de Londres*' fait le récit. Voir *IC*, § 71, '*gril*', p. 1245.

³⁶³ Jacques Roubaud, *DP*, § 363, p. 123.

³⁶⁴ Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 788.

³⁶⁵ Jean-Jacques Poucel, « Avant-propos », *DP*, p. 20-21.

entre peut-être aussi une part de violence : violence faite à soi, par ce programme draconien que s'auto-prescrit le sujet, dont l'ambition démesurée humiliera forcément la volonté. Violence faite au public, fût-il restreint, due à l'illisibilité d'un texte jouant de langages et de savoirs disciplinaires dont rares sont les personnes, même dans le Cercle, qui les entendent de concert. Violence faite aux dédicataires, peut-être surtout – ces amis, ces personnes « train[ées], sans les prévenir, dans ces pages » mentionnées dans le préambule –, relative à l'excès d'une promesse de don qui, paradoxalement, inclut le donataire lui-même dans la *totalité* de la chose donnée, au risque de résorber cette distance, cet « éther de spontanéité » nécessaires à la relation de don, et de rendre tout retour impossible.

Comme on le sait, Roubaud, en 1979, a déjà jeté les bases d'une nouvelle œuvre somme destinée à raconter cette déroute du Projet, qui supposera un autre régime d'adresse, un autre régime d'anticipation, une autre façon d'unifier la forme d'une œuvre et la forme d'une vie. Tant il est vrai, comme l'écrit Barthes à propos de Mallarmé dans son cours sur *La Préparation du roman*, que « l'avenir du Livre, c'est l'Album³⁶⁶ » : soit que le mouvement vers le Livre reste inachevé et ramène à la forme dispersée de l'album, soit que l'album, à la faveur d'une opération retorse comme celle du '*grand incendie de londres*', deviennent l'argument, le prétexte voire le masque ou la ruse du Livre. Nous y reviendrons.

1979 / 1989 / 2014

En présentant le prospectus roubaldien de 1979, j'ai dit que Roubaud avait regretté sa publication dans la première branche du '*grand incendie de londres*', où il en cite tout de même plusieurs passages. Portant un regard clinique sur cette « rechute » dans la mégalomanie programmatiste, il insistait aussi sur le danger impliqué par le titre pour sa propre entreprise créatrice, quelle qu'elle soit : « puisque le *Projet*, s'il avait été accompli, ne devait pas apparaître comme existant, antérieurement à son achèvement effectif ; et il ne devait pas apparaître non plus comme “ayant pu avoir été”, dès le moment où il avait été abandonné et le '*grand incendie de londres*' entrepris³⁶⁷ ». Il reste que si le préambule, note Roubaud, s'approchait dangereusement des ambitions du Projet, la « nocivité » du dévoilement était toute relative. En raison, d'une part, du « caractère éminemment confidentiel du lieu de publication » et du « tirage insignifiant (cent cinquante exemplaires dont il ne s'est pas trouvé circuler beaucoup plus de la moitié)³⁶⁸ ». D'autre

³⁶⁶ Roland Barthes, *PR*, p. 352.

³⁶⁷ Jacques Roubaud, *D*, § 105, '*gril*', p. 239.

³⁶⁸ *Ibid.*

part, parce que le prospectus voilait le projet par « une multiplicité de parapluies [...] ouverts dans le texte, où, écrit Roubaud, je laissais dans le vague, et les délais et le fait même de l'achèvement des nombreuses tâches énumérées d'ailleurs plutôt que décrites. » N'importe, cette publication du prospectus avait servi de leçon :

D'abord, j'ai compris à ce moment qu'il me fallait renoncer réellement, et au *Projet* et au *Grand Incendie de Londres*, ne pas chercher à les sauver sous une forme hybride ou dégradée.

J'ai compris en même temps que 'le grand incendie de Londres', pour être, devait se maintenir dans un état « privé », dans une confidentialité encore beaucoup plus radicale que celle de la « Description du projet » de 1979 ; au moins pendant le temps nécessaire à l'avancement minimal qui assurerait qu'il aboutirait quelque part.

Enfin, il devrait inscrire en lui-même, dans son propre mode de composition, la « clandestinité programmatique » qui était sa protection, la condition même de sa survie. À cela je me tiens³⁶⁹.

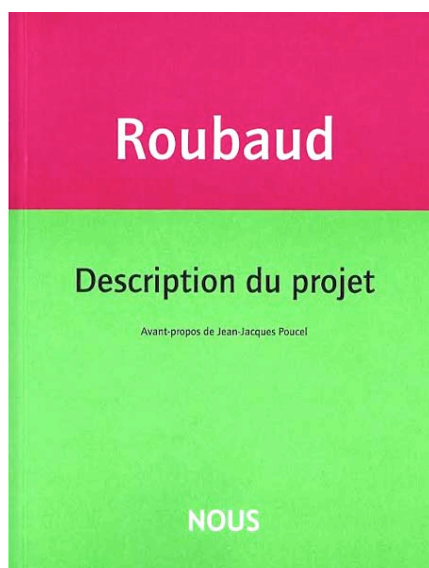
Tel que Roubaud l'interprète rétrospectivement, le prospectus aura donc eu en quelque sorte l'effet contraire à la fonction déclarée par le préambule – « ne pas cesser de continuer » –, celant l'abandon non seulement du *Projet* de poésie initié en 1961, mais aussi du mode d'énonciation en jeu dans ces lignes : au discours du projet, à sa destination aux « amis » et aux « quelques autres que cela pourrait intéresser », se substitue désormais une « clandestinité programmatique » à valeur d'*impératif catégorique* : ce n'est plus l'annonce mais la mise au secret de l'œuvre à venir qui favorisera désormais son advenue.

Comme on le verra plus loin dans cette thèse, ceci n'empêchera pas Roubaud de publier d'autres prospectus, y compris à propos du '*grand incendie de Londres*', mais sous une forme plus brouillée et expérimentale encore que ce que nous avons observé dans le cas du prospectus de *Mississippi haibun* donné à la revue *In'bu*³⁷⁰. Cela ne l'empêchera pas, surtout, d'autoriser la réédition de ce projet de 1979 aux éditions Nous en 2014, introduit par une préface de l'universitaire Jean-Jacques Poucel, spécialiste de l'auteur³⁷¹. Le prospectus faisait ainsi son entrée dans une maison d'édition appartenant au sous-champ de production restreinte, largement dédiée au contemporain, qui publie des textes de philosophie et des essais souvent engagés (Adorno, Benjamin, Badiou, Rancière, Zizek...), des textes de voyage (collection « via ») mais aussi beaucoup de poésie et de prose expérimentale (Pasolini, Gertrude Stein, Philippe Beck, l'oulipien Jacques Jouet, etc.). De la brochure A4 autoéditée par l'Inalco en 1979, réservée pour l'essentiel aux anciens membres du Cercle ou aux lecteurs de la BNF, à sa republication chez Nous, l'écart est criant :

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 240-241.

³⁷⁰ Voir *Id.*, « Programme de prose infini », *La Chronique des écrits en cours*, n° 4, 1982, p. 21-32.

³⁷¹ Jean-Jacques Poucel, *Jacques Roubaud and The Invention of Memory*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, « North Carolina studies in the Romance languages and literatures », 2006.



Alors que *'le grand incendie de Londres'* le maintenait dans un statut essentiellement documentaire, le projet de 1979 acquiert avec cette nouvelle mise en lumière un statut d'œuvre plénière, par une opération qui vient confirmer et accentuer éditorialement un processus de textualisation qui travaillait déjà la lettre du texte. Cette mue est accréditée par la préface de Poucel que j'ai plusieurs fois citée ci-dessus. Resituant le prospectus dans son histoire et son premier cadre de diffusion, ce péri-texte en consacre la valeur dans le corpus roubaudien, et tâche de réactiver la charge prospective de ce futur-passé vieux de près de quarante ans. Car selon Poucel, son « ambition perdue » :

On peut même envisager *Description du projet* comme une stèle, une station située au long d'un parcours d'éveil résolument transformatif, et pas seulement pour le *projet* et la conscience de l'auteur, mais également pour la communauté des lecteurs qui participent à ce programme qui cherche à entrer le plus profondément possible dans l'immémorial de la langue, dans son archéologie rythmique afin d'assurer sa survie, voire de soigner à la fois le passé de la langue et de l'emmener vers des avenir encore inexplorés³⁷².

Ainsi aura-t-il fallu que le Projet de poésie soit dès longtemps abandonné, le récit de son échec quasiment achevé dans les six branches du *'grand incendie de Londres'*, pour que ce prospectus trouve une pertinence, une actualité nouvelles et accède pour de bon à la publicité. Par le geste éditorial et par le geste critique ici à l'œuvre, la *Description* se trouve élevée au statut d'un livre dont les promesses, quelle qu'ait été leur suite (passée ou encore en cours), sont relancées vers un autre avenir et une autre « communauté » interprétative – restreinte sans doute, mais autrement large et indéterminée que le public auquel s'adressait Roubaud en 1979. « *I write for myself and strangers* » : la citation de Gertrude Stein formulée par le préambule trouve dès lors une nouvelle entente, qui rend sensible l'énorme délai qui s'étend entre la fonction native du projet et sa dérive dans le

³⁷² Jean-Jacques Poucel, « Avant-propos », *DP*, p. 21.

temps de la réception. À la faveur de leur recontextualisation, les annonces prononcées dans le texte perdent de cette violence que j'ai évoquée plus haut, car elles ne valent plus tant pour ce qu'elles veulent ou prétendent que pour ce dont elles témoignent, pour cette patine qu'elles ont prise sans cesser pour autant de dire l'avenir depuis un avenir qu'elles ne soupçonnaient pas, mais auquel elles sont néanmoins présentes.

« Ces idées sont de différentes époques » : les futurs réfléchis de Roland Barthes

Brièvement évoqué dans le préambule de ce chapitre, le fragment « Plus tard³⁷³ » de *Roland Barthes par Roland Barthes* en a donné l'idée, l'activité et le discours programmatiques jouent un rôle séminal dans le parcours de l'essayiste, sémiologue et écrivain³⁷⁴. Figure caractéristique d'un idiolecte d'auteur, symptôme hypomaniaque, geste procrastinateur, fantasme rémanent et ironisé du grand œuvre, ou encore marque d'une écriture moderne soumise à un inachèvement perpétuel : cette collection de traits en partie incompatibles vaut à coup sûr d'être examinée en tant que telle, mais à l'exemple du '*grand incendie de Londres*' vis-à-vis de *Description du projet*, elle en dit moins long sur les projets en question que sur les enjeux propres à l'autoportrait de 1975. Aussi commencerai-je plutôt par la mettre en perspective, afin d'inscrire dans le temps long d'un itinéraire cette « part résolument protensive » de l'écriture barthésienne qu'a soulignée Bernard Comment, laquelle, reconnue et allégorisée à travers les figures d'Orphée ramenant Eurydice des enfers, ou de Moïse marchant au-devant d'une terre promise qu'il verra sans pouvoir y entrer, « ne cesse de se définir ou de s'imaginer des buts, des horizons³⁷⁵ ».

Dans sa biographie de l'auteur, aujourd'hui classique, Tiphaine Samoyault postule à son tour, à la suite de Comment, « l'unité du cheminement de Barthes autour du désir d'écrire » tout en se rendant par ailleurs plus attentive « à des césures et à des manques qui créent des effets de

³⁷³ Roland Barthes, « Plus tard », *RB, OC*, t. IV, p. 745.

³⁷⁴ Les pages qui suivent sont la version refondue et augmentée d'un article récent, issu d'une présentation au séminaire « Roland Barthes » de l'ITEM en 2016 : Adrien Chassain, « "*Nil nisi propositum*" : Roland Barthes et la poétique de l'œuvre à venir, entre projet et commande », *Revue Roland Barthes*, n° 4, juillet 2018 : « Les avènements de Barthes » (dir. Adrien Chassain et Laurent Demanze), <http://revue.roland-barthes.org/2018/07/adrien-chassain/51199/>, consulté le 13 septembre 2018.

³⁷⁵ Pour le dire dans les mots de Bernard Comment, dans *Roland Barthes, vers le neutre*, Paris, Christian Bourgois, 1991, p. 16.

rupture ou de retournement³⁷⁶ ». Dans cette perspective, la biographe prévient d'une approche de l'œuvre barthésienne par trop focalisée sur la forme livresque et la série des ouvrages publiés :

Souvent, par commodité, on aborde Barthes à travers ses livres, ce qui peut fausser la perspective. Rétablir la vraie chronologie de sa pensée en suivant sa production dans les revues, faire de ses livres des accidents plutôt que des volontés, révèle une figure beaucoup moins assertive ou définitive qu'elle peut paraître parfois. Cela donne à lire autrement le temps de la pensée : des moments de conjonction, de recherche, de tentatives ou d'essais, définitivement provisoires comme dirait Queneau, toujours en travail³⁷⁷.

Suivant la logique de mon enquête, j'aborderai moins l'auteur par ses livres que par son *discours du livre*, par cette postulation, récurrente chez lui, d'un désir de livre(s) propre à circuler lui-même entre le livre et ses dehors : les articles, les textes disséminés dans les revues, mais aussi les séminaires et les cours donnés à l'EPHE entre 1962 et 1976 puis dès lors au Collège de France. Une telle démarche s'inscrit à plein dans la méthode recommandée par la biographe, mais elle amène à interroger l'idée que celle-ci lui associe : celle d'un désaveu à l'égard du livre, au profit de la forme brève de l'article et du « caractère temporaire et actuel de la revue qui fait entrer la pensée en dialogue avec d'autres, qui invite à la reprise et qui ne fige pas la parole de façon statufiée³⁷⁸ ». Selon Samoyault, Barthes réagirait en effet à la désacralisation, à la laïcisation du livre dans la société de son temps en déportant hors du livre le site préférentiel de l'écriture :

Barthes n'accorde pas une grande importance au livre comme objet fini et clos sur lui-même, si ce n'est qu'il est encore à son époque un instrument important pour la diffusion de la pensée et de la reconnaissance. Il en prévoit, d'une certaine façon la disparition ; ou du moins son rapport à l'écriture préfigure-t-il d'autres modalités d'expression des idées et de diffusion des textes³⁷⁹.

Ainsi, exemplairement, du réseau de fragments mobiles que donne à lire le « grand fichier » mobilisé par Barthes dans la genèse de ses textes, où la biographe observe une préfiguration des hypertextes numériques contemporains³⁸⁰. Or, si Barthes a composé l'essentiel de ses ouvrages sur commande, s'il n'est pas contestable qu'aux côtés de Derrida ou de Blanchot, l'essayiste a soumis la forme instituée du livre (comme totalité organique) à une critique radicale, reste qu'il s'est plus d'une fois appliqué à transformer les commandes passées en projets délibérés et que le livre, sous une forme précisément transformée, réinventée mais néanmoins saisie par

³⁷⁶ Tiphaine Samoyault, *Roland Barthes. Biographie*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2015, p. 42.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 415.

³⁷⁸ *Ibid.*

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 42-43.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 652 *sq.* Voir aussi, sur cette question, Alexandre Gefen, « Barthes à l'ère numérique », dans *Revue Roland Barthes*, n° 4, num. cit., <http://revue.roland-barthes.org/2018/07/alexandre-gefen/219/>, consulté le 5 septembre 2018.

une « image de produit » autant qu'une « image de production³⁸¹ », demeure à l'horizon d'une telle recherche « d'autres modalités d'expression des idées et de diffusion des textes ».

Tout en privilégiant cet horizon du livre, et pour mieux cerner ses modes d'investissements, je tâcherai de faire droit à la diversité des façons qu'a eues Barthes d'anticiper son travail d'écriture. Du projet sémiologique amorcé autour de 1957 à l'ultime projet de roman en forme de conversion personnelle, annoncé en 1978 dans une conférence au Collège de France, placé à l'horizon du cours des deux années suivantes avant d'être suspendu par la mort de Barthes en 1980, en passant par les multiples prospectus « sérieux », velléitaires ou incitateurs égrainés au fil des ans, il est possible d'esquisser une histoire virtuelle de l'œuvre barthésienne, pour y lire non seulement la variation des projets, de leurs thèmes comme de leur forme, mais celle encore des modalités d'affirmation et de délibération de cette écriture potentielle. À première vue, tout semble opposer Roubaud et Barthes : tant du point de vue des genres mis en vedette (ici l'essai, là la poésie), des partis pris de méthode (ici la sémiologie saussurienne, le textualisme, là les mathématiques et le générativisme chomskyen), que des prises de positions et engagements au sein du champ intellectuel (ici l'EPHE, *Tel Quel*, là l'Inalco et *Change*). Il demeure que leurs parcours ont ceci de comparable qu'ils semblent aller chacun, dans les mêmes années, d'un grand projet à l'autre : le premier totalisant, marqué par une ambition scientifique et institutionnelle très affirmée, le second plus solitaire, placé sous le signe du récit, d'un imaginaire de la *vita nova* et d'un certain mixte entre écriture fragmentaire et forme longue. Comme je viens de le faire pour Roubaud, je laisserai pour l'instant de côté le *terminus ad quem* du parcours barthésien : à la fois parce qu'il forme un cas suffisamment dense pour être envisagé à part, mais aussi bien parce que l'on a peut-être trop vite fait d'en venir à lui lorsque l'on évoque le discours et l'imaginaire du livre à venir de l'essayiste.

Après avoir observé les modes d'anticipation pratiqués par Barthes dans sa participation à l'aventure structurale au cours de la décennie 1957-1967, je prendrai l'exemple des *Essais critiques* de 1964 et de leur réédition en 1971, pour examiner la façon dont ces projets se trouvent réinterprétés et re-présentés tandis que s'affirme de façon croissante chez l'essayiste un désir de reconnaissance comme écrivain. Dès la fin des années 1960, Barthes s'engage aux côtés de *Tel Quel* dans un tournant poststructural qui l'amène, au nom du « Texte », à radicaliser une critique des figures instituées du livre et de l'œuvre déjà présente dans le recueil de 1964. Après avoir

³⁸¹ Voir sur ces notions Roland Barthes, *Le Lexique de l'auteur. Séminaire à l'École pratique des hautes études, 1973-1974 ; suivi de fragments inédits du Roland Barthes* par Roland Barthes, éd. Anne Herschberg-Pierrot, Paris, Seuil, « Traces écrites », 2010 (désormais abrégé *LA*), p. 101.

tâché de préciser la position de Barthes sur ce point, en la situant notamment vis-à-vis de Blanchot et de Derrida, je m'attacherai à un texte paru en 1973 dans *Art Press*, qui permettra d'interroger l'articulation entre une pensée ou un imaginaire du livre et ce discours référentiel et opératoire qui me retient dans cette étude. J'en viendrai enfin à l'autoportrait de 1975 qui, offrant dans ses pages un autoportrait de l'auteur par ses projets, implique le « prospectus » dans la problématique de l'écriture de soi et retrouve cette tension entre le projet et la commande déjà rencontrée dans *Espèces d'espaces* de Georges Perec.

« Une discipline entièrement prospective » : le projet sémiologique

En 1953, lorsqu'il introduit *Le Degré zéro de l'écriture*, premier ouvrage qu'il met en lumière alors qu'il est âgé de trente-huit ans, Barthes prévient d'emblée son lecteur : « Les limites matérielles de cet essai (dont quelques pages ont paru dans *Combat* en 1947 et en 1950) indiquent assez qu'il ne s'agit que d'une introduction à ce que pourrait être une Histoire de l'Écriture³⁸² ». L'année suivante, pareillement, le *Michelet par lui-même* édité dans la collection des « Écrivains de toujours » du Seuil ne sera qu'une « pré-critique », destinée à « retrouver la structure d'une existence [...], une thématique, si l'on veut, ou mieux encore : un réseau organisé d'obsessions. Viennent ensuite les critiques véritables, historiens ou psychanalystes (freudiens, bachelardiens ou existentiels)³⁸³. » Qu'elles soient auto-adressées ou incitatrices, qu'elles soient « sérieuses » ou s'absorbent au contraire dans leur fonction rhétorique d'excuse, peu importe à cet égard : ces annonces sont celles d'un essayiste, d'un intellectuel dont la carrière, depuis les années 1940, a commencé dans les revues d'idées, en dehors des institutions universitaires – au point que Barthes se présente ici en marge de la cohorte des « critiques véritables », légitimés par une position sociale, une spécialisation disciplinaire ou la promotion d'une doctrine constituée.

Tel ne sera plus le cas en 1957, lorsque Barthes publie son troisième livre, recueil des « petites mythologies du mois » parues dans *Esprit* puis dans *Les Lettres nouvelles*, assorties d'un inédit théorique et programmatique, « Le mythe aujourd'hui », daté de septembre 1956. Vendu à près de 30 000 exemplaires, ce livre, en effet, n'apporte pas seulement à l'auteur une consécration d'essayiste, qui fait entendre sa voix de marxiste hétérodoxe au-delà du milieu intellectuel restreint³⁸⁴. S'y affirme aussi la volonté de s'inscrire dans le paradigme structuraliste alors en plein

³⁸² Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, « Pierres vives », 1953 (désormais abrégé *DZ*), repris dans *OC*, t. I, p. 173.

³⁸³ *Id.*, *Michelet par lui-même*, Paris, Seuil, « Écrivains de toujours » (désormais abrégé *Ml*), 1954, repris dans *OC*, t. I, p. 293.

³⁸⁴ Voir sur ce point Tiphaine Samoyault, *Roland Barthes, op. cit.*, p. 320-321.

essor³⁸⁵, en adossant la critique de la vie quotidienne et des communications de masse à une méthode scientifique déduite de la linguistique de Saussure et de Hjelmslev, projet qui suppose une autre manière d'énoncer l'avenir :

le mythe relève d'une science générale extensive à la linguistique, et qui est la *sémiologie*. [...] Comme étude d'une parole, la mythologie n'est en effet qu'un fragment de cette vaste science des signes que Saussure a postulée il y a une quarantaine d'années sous le *sémiologue*. La sémiologie n'est pas encore constituée. Pourtant, depuis Saussure même et parfois indépendamment de lui, toute une partie de la recherche contemporaine revient sans cesse au problème de la signification³⁸⁶ [...].

Pareille ambition de fondation disciplinaire doit être rapportée à la trajectoire de Barthes en même temps qu'à la situation des sciences humaines de son époque. Empêché par ses affections pulmonaires de suivre le parcours canonique des études littéraires (classes préparatoires, ENS, agrégation, doctorat), retardé dans son cursus de lettres classiques à la Sorbonne, éloigné de Paris par de longs séjours en sanatorium (entre 1942 et 1946), Barthes s'est longtemps perçu et présenté comme un sujet socialement *en retard* dans la traversée des âges. Ainsi écrit-il en 1952 à son ami Philippe Rebeyrol :

Crise diffuse – bien banale il est vrai – du « milieu de la vie », mais hélas ce *mezzo del camin di nostra vita* est encore plus désertique : je n'ai encore rien réalisé. J'arrive au cœur de l'âge mûr avec une jeunesse imparfaitement réalisée. Ce n'est pas à vrai dire de vieillir qui me trouble ; c'est de vieillir avant d'avoir épuisé les rites sociaux de chaque âge³⁸⁷.

Sans y être réductible, l'ambition de s'inscrire dans le mouvement collectif de la recherche prend sens dans cette perspective : après avoir longtemps mûri un projet de thèse sur Michelet devant prélude à une vaste « histoire de l'art littéraire par la surface³⁸⁸ », et bien que ses premières études et articles aient de fait pris pour objet la littérature, Barthes se tourne vers la lexicologie et devient stagiaire de recherche du CNRS auprès de Georges Matoré entre 1952 et 1954. En 1955, il obtient le statut d'attaché de recherche au CNRS dans la section de sociologie, avant de perdre sa bourse en 1959 et d'être bientôt admis à l'EPHE. Entre temps, sur les conseils de Greimas et

³⁸⁵ Sur cette histoire, voir François Dosse, *Histoire du structuralisme. Tome I, Le Champ du signe (1945-1966)*, *op. cit.* ; Jean-Claude Milner, *Le Périple structural. Figures et paradigme*, Paris, Seuil, « La couleur des idées », 2002.

³⁸⁶ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, « Pierres vives », 1957 (désormais abrégé *My*), repris dans *OC*, t. I, p. 825.

³⁸⁷ *Id.*, lettre à Philippe Rebeyrol, 20 avril 1952, citée par Tiphaine Samoyault, *Roland Barthes, op. cit.*, p. 241.

³⁸⁸ Avant l'entreprise sémiologique, le premier grand projet barthésien est là, dans ce projet de thèse sur Michelet formé autour de 1945, qui, faisant suite au diplôme d'études supérieures réalisé avec Paul Mazon sur la tragédie grecque, annonçait donc une « histoire de l'art littéraire par la surface – c'est-à-dire par le plus profond, saisie dans des prélèvements, des coupes faites sur les épisodes les plus purs de ce drame permanent du mot : la lyrique grecque, la sophistique, la scolastique, la préciosité, la rhétorique classique, l'illusion romantique [...], et enfin le symbolisme et sa suite, les plus purs exemples de cette tentation : Valéry ou Michaux et en général les contemporains [...]. Voilà le plan que je voudrais creuser [...]. » Lettre du 12 juillet 1945 à Philippe Rebeyrol, publiée dans Roland Barthes, *Album, op. cit.*, p. 47.

plus tard de Lévi-Strauss, Barthes a délaissé la perspective lexicologique de Matoré pour se tourner vers l'étude du monde social contemporain : la mode, l'alimentation, le cinéma, la photographie ou encore le discours de presse l'occuperont tour à tour, objets qu'il entend aborder dans la perspective sémiologique dont on a vu qu'il posait les bases en 1957, dans « Le Mythe aujourd'hui ». Au-delà de la recherche d'une situation stable, il en va ainsi, dès le milieu des années 1950, d'un projet intellectuel qui s'affirme dans le besoin de faire œuvre de science, dans l'ambition, dit-il, de « ne plus être trop, du moins un temps, un intellectuel, mais seulement un chercheur³⁸⁹ ».

C'est dans le cadre de la sixième section de l'EPHE que ce projet va trouver à s'épanouir. Barthes y est recruté en 1960 en tant que chef de travaux, puis en 1962 comme directeur d'études, ce qui lui permet de tenir son séminaire et de diriger les recherches d'étudiants³⁹⁰. À l'EPHE, Barthes participe dès 1960 à la fondation du CECMAS (Centre d'études des communications de masse, dirigé par Georges Friedmann) et de sa revue organique, *Communications*, dont le premier numéro paraît en 1961. L'entreprise sémiologique, dès lors, trouve une assise institutionnelle et peut à l'occasion s'énoncer à la première personne du pluriel, comme c'est le cas en 1964 dans la présentation du n° 4, dédié aux « Recherches sémiologiques » :

Sémiologie : le mot est proposé ici dans un esprit de confiance, mais aussi de retenue. Dans son sens actuel et du moins pour nous, européens, il date de Saussure : « On peut concevoir une science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale..., nous la nommerons sémiologie. » Prospectivement – puisqu'elle n'est pas encore constituée – la sémiologie a donc pour objet tout système de signes, quelle qu'en soit la substance, quelles qu'en soient les limites [...]. Il y a aujourd'hui une sollicitation sémiologique, issue non de la fantaisie de quelques chercheurs, mais l'histoire même du monde moderne.

Cependant, le mot n'est pas sans inconfort, celui-là même d'un projet qu'on affirme sans cesse et qu'on accomplit difficilement : il y a beaucoup de danger à programmer une science avant qu'elle soit constituée, c'est-à-dire en somme, enseignée ; et c'est un fait, la sémiologie se cherche lentement. [...]

Nous sommes encore peu nombreux, nos moyens sont modestes, chacun doit souvent faire face à plusieurs tâches à la fois. En exposant nos difficultés et nos espoirs, en mettant la sémiologie à l'épreuve au moment même où nous acceptons son vocabulaire et ses méthodes, nous souhaitons mettre à jour les raisons de son retard et les voies de son progrès – voire, comme on l'a dit, de sa transformation. Ceci n'est, si l'on peut dire, qu'un bilan de départ ; progressant désormais dans des travaux concrets, nous espérons élargir peu à peu l'étude des communications de masse, rejoindre d'autres recherches, contribuer avec elles à développer une analyse générale de l'intelligible humain³⁹¹.

³⁸⁹ Roland Barthes, lettre à Philippe Rebeyrol, 2 avril 1956, citée par Tiphaine Samoyault, *Roland Barthes, op. cit.*, p. 327. Sur cette question, voir *ibid.*, p. 327-362.

³⁹⁰ Sur Barthes et l'EPHE, outre la biographie de Tiphaine Samoyault et celle de Marie Gil (*Roland Barthes. Au lieu de la vie*, Paris, Flammarion, « Grandes biographies », 2012), voir la thèse d'Hessam Noghrehchi, *Barthes, l'histoire, les historiens*, thèse de doctorat en littérature générale et comparée, dir. Tiphaine Samoyault, Paris III, soutenue le 5 décembre 2017 : première partie, « Roland Barthes à la VI^e section », p. 24-153.

³⁹¹ Roland Barthes, « Présentation », *Communications*, n° 4, novembre 1964 : « Recherches sémiologiques », repris dans *OC*, t. II, p. 567-569.

Le « retard » allégué par le directeur d'étude n'est plus celui de son parcours individuel, mais de la science qu'il appelle de ses vœux, laquelle ne vise rien de moins que l'application du paradigme linguistique à la totalité des systèmes de signes contemporains. Un tel programme extensif et totalisant voue la sémiologie à une temporalité paradoxale : à la fois en avance et en retard sur elle-même et son temps, définie, baptisée et programmée avant que d'être constituée et enseignée³⁹². Avec cette question des moyens humains et matériels du CECMAS comme avec celle d'une avance de la recherche sur l'enseignement, c'est aussi bien la situation de l'EPHE qui affleure ici : périphérique par rapport au système universitaire, l'institution – fondée en 1868 par Victor Duruy et alors dirigée par Fernand Braudel – joue un rôle moteur dans le développement des sciences humaines et sociales de l'époque : moins tournée vers l'enseignement et la transmission que la vieille Sorbonne, mais davantage investie qu'elle dans la modernisation et l'internationalisation de la recherche, et ouverte, qui plus est, au recrutement d'enseignants-chercheurs aux profils atypiques comme celui de Barthes³⁹³. Comme l'a montré Julie Bouchard³⁹⁴, pareil discours mêlant l'anticipation scientifique à l'invocation d'un retard est plus largement caractéristique des décennies d'après-guerre, à une époque où l'État et son commissariat au Plan favorisent la centralisation et le développement de la recherche scientifique, tenant que « du soutien des avancées scientifiques, et inversement de la lutte contre les retards, découlent automatiquement les progrès de la société³⁹⁵ ». La recherche en science dites « dures » est bien sûr

³⁹² Sur le rapport de Barthes à la programmation scientifique en ces années 1960 et son évolution dans les années 1970, je renvoie aux analyses de Fanny Lorent dont je suis ici redevable : Fanny Lorent, « Penser la théorie au futur (Barthes, Genette, Todorov) », *Revue Roland Barthes*, n° 4, num. cit., <http://revue.roland-barthes.org/2018/07/fanny-lorent/134/>, consulté le 6 septembre 2018.

³⁹³ Pour un panorama du champ universitaire de l'époque, voir Pierre Bourdieu, *Homo academicus*, Paris, Éditions de Minuit, « Le sens commun », 1984, p. 99-167. Sur l'EPHE et sa sixième section (qui devient l'actuelle EHESS en 1975), voir Brigitte Mazon, *Aux origines de l'École des hautes études en sciences sociales : le rôle du mécénat américain : 1920-1960*, Paris, Cerf, « Thèses », 1988 ; Jacques Revel et Nathan Wachtel (dir.), *Une école pour les sciences sociales. De la VI^e section à l'École des hautes études en sciences sociales*, Paris, Le Cerf, « Sciences humaines et religions », 1996.

³⁹⁴ Julie Bouchard, *Comment le retard vient aux Français. Analyse d'un discours sur la recherche, l'innovation et la compétitivité, 1940-1970*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, « Information-communication », 2008. Même constat chez Edmond Lisle, résumant ainsi « l'état d'esprit du commissariat du Plan » en ces années : « La science est là pour nous aider à imaginer, à concevoir, à conduire le développement et la modernisation de la France. Au-delà du Plan, la haute administration, les hauts fonctionnaires, voyaient dans ces recherches des outils devant permettre à la France de retrouver le chemin du développement économique et industriel, et ainsi de regagner une toute première place dans le monde », voir Edmond Lisle, « Les sciences sociales en France : développement et turbulences dans les années 1970 », entretien avec Olivier martin, 27 juin 2001, *La Revue pour l'histoire du CNRS*, n° 7, 2002 : « La biologie. Menaces sur les sciences sociales vers 1980 », § 5, <http://histoire-cnrs.revues.org/543>, consulté le 6 septembre 2018. Sur cette question de la modernisation scientifique de la France dans les décennies 1950-1970, je rappelle aussi la référence déjà citée à Christophe Bonneuil, « La Cinquième République des sciences. Transformations des savoirs et des formes d'engagement des scientifiques », art. cit. ; et Kristin Ross, *Rouler plus vite, laver plus blanc. Modernisation de la France et décolonisation au tournant des années 1960*, op. cit.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 35-36.

au centre des préoccupations (et des financements), mais les sciences humaines et sociales, dont on attend « de mieux connaître la société, ce que les gens font, ce qu'ils dépensent et comment ils vivent³⁹⁶ », loin d'être négligées, sont même parmi les premières visées par cette rhétorique du retard³⁹⁷. Alors que celle-ci, dans les années 1950, s'inscrit surtout « dans un imaginaire du redressement scientifique et technique fondé sur l'idée de déclin ou d'une détérioration de la recherche française dans le temps, d'un avenir sombre associé à l'inaction et d'une nécessaire modernisation et expansion à la fois *de et par* la recherche », tel n'est plus le cas dans les années 1960, dominées par l'idée d'une concurrence internationale, marquées par la « perspective de la libéralisation des échanges, la référence au temps présent plutôt qu'au passé et l'affirmation d'une comparaison nécessaire aux autres pays pour orienter l'action et la décision par les responsables de la planification³⁹⁸ ».

Assurément, le geste programmatique du sémiologue participe de cette atmosphère progressiste et techniciste qui baigne les dernières décennies du régime moderne d'historicité, et dont le structuralisme est passé pour l'une des expressions emblématiques. Pour autant, cela ne va pas, chez Barthes, sans une conscience aiguë de la précarité de son travail, pris dans le mouvement d'une histoire qui sans cesse « renouvelle les méta-langages³⁹⁹ ». Par une logique bien décrite par Fanny Lorent⁴⁰⁰, Barthes, en effet, ne s'investit pas seulement dans le courant de cette vaste science *encore à naître*. Avant même que celle-ci soit « constituée », dès ce numéro des « Recherches sémiologiques », il en programme l'obsolescence suivant un geste qu'il répétera à plusieurs reprises en ces années, comme ici dans le *Système de la mode* :

[U]n jour viendra inévitablement où l'analyse structurale passera au rang de langage-objet et sera saisie dans un système supérieur qui à son tour l'expliquera. Cette construction infinie n'est pas sophistiquée : elle rend compte de l'objectivité transitoire et comme suspendue de la recherche et confirme ce que l'on pourrait appeler le caractère héraclitéen du savoir humain,

³⁹⁶ Edmond Lisle, « Les sciences sociales en France : développement et turbulences dans les années 1970 », art. cit., § 11. Cité par Fanny Lorent, « Penser la théorie au futur (Barthes, Genette, Todorov) », art. cit.

³⁹⁷ « Dans les années 1950, deux types d'insuffisances sont concernées au premier chef par le retard : le personnel scientifique et technique, et le développement de certaines disciplines scientifiques, principalement les sciences sociales et la recherche médicale. Dans les années 1960, l'usage du "retard", sans délaisser les sciences humaines et la recherche médicale, s'applique à plusieurs autres disciplines [...] », Julie Bouchard, *Comment le retard vient aux Français*, *op. cit.*, p. 35.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 36.

³⁹⁹ Roland Barthes, « Éléments de sémiologie », *Communications*, n° 4, num. cit., republié l'année suivante à la suite du *Degré zéro de l'écriture* chez Denoël, repris dans *OC*, t. II, ici p. 698.

⁴⁰⁰ Fanny Lorent, « Penser la théorie au futur (Barthes, Genette, Todorov) », art. cit. Voir également, sur cette même question, la récente étude de Sémir Badir qui montre comment « [l]a programmation épistémologique tempère, en la modulant d'une façon tout à fait particulière, la conversion au structuralisme. » Sémir Badir, « Barthes et les disciplines », Jean-Pierre Bertrand (dir.), *Roland Barthes. Continuités*, Paris, Christian Bourgois, « Titres », 2017, p. 27-46, ici p. 38.

chaque fois que par son objet il est condamné à confondre la vérité et le langage. Il y a là une nécessité que le structuralisme essaye précisément de comprendre, c'est-à-dire de parler : le sémiologue est celui qui exprime sa mort future dans les termes mêmes où il a nommé et compris le monde⁴⁰¹.

Par un glissement métonymique, la caducité prochaine de l'analyse structurale se dramatise dans les termes d'une mort du sémiologue, emporté par un mouvement qui hésite, dans ces lignes, entre un pur passage sans finalité (ce « caractère héraclitéen » du savoir) et la dynamique ascensionnelle du progrès (ce « système supérieur » à venir). Comme l'a récemment affirmé le philosophe Michaël Fœssel, l'idée de progrès promue par la modernité mérite d'être comptée au rang des « catégories de la consolation⁴⁰² », justifiant le présent au nom d'une possible amélioration future et tenant à distance les spectres de la *fin*. C'est dire la modernité marginale d'un Barthes qui dès ces années 1960, exténuant la dynamique de l'anticipation scientifique, prête une coloration apocalyptique à ces révolutions et changements de paradigmes scandant l'histoire de la recherche. Se portant à la fois au-devant d'un avènement et d'une disparition, le sémiologue fait du progrès lui-même un objet de mélancolie⁴⁰³. À moins qu'il ne s'applique, comme il le fait dans ses « Éléments de sémiologie », à fantasmer la science *d'après*, celle qui viendra bientôt coiffer et objectiver son propre discours savant :

[l]a langue est le domaine des articulations, et le sens est avant tout découpage. Il s'ensuit que la tâche future de la sémiologie est beaucoup moins d'établir des lexiques d'objets que de retrouver les articulations que les hommes font subir au réel ; on dira utopiquement que sémiologie et taxinomie, bien qu'elles ne soient pas encore nées, sont peut-être appelées à s'absorber un jour dans une science nouvelle, l'arthrologie ou science des partages⁴⁰⁴.

La sémiologie naissante s'inscrit dans un temps dont l'accélération est telle que le présent s'éprouve non seulement à partir du futur, mais d'un futur déjà (dé)passé, lui-même périmé par son propre avenir, forçant à penser quelque chose comme un avenir de l'avenir avec quoi la science présente devrait déjà composer. Expression comble du futurisme de ces années 1960 ? Peut-être, mais un tel geste de fondation disciplinaire en anticipe aussi bien l'effondrement. Qu'elle se présente sous le signe de la mélancolie ou du « jet utopique », comme dit ailleurs Barthes, cette façon de programmer la science est en tout cas singulière. Elle tranche, comme y a insisté Fanny Lorent, avec la conduite adoptée par les émules de Barthes que sont Todorov et

⁴⁰¹ Roland Barthes, *Système de la mode*, Paris, Seuil, 1967 (désormais abrégé *SM*), repris dans *OC*, t. II, p. 1192. Pour les autres occurrences de cette même anticipation d'obsolescence, voir notamment « L'activité structuraliste », *Lettres nouvelles*, n° 32, février 1963, repris dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1964 (désormais abrégé *EC*), repris dans *OC*, t. II, p. 472 ; « Éléments de sémiologie », art. cit., *OC*, t. II, p. 697-698.

⁴⁰² Voir Michaël Fœssel, *Après la fin du monde*, *op. cit.*, p. 70. L'auteur développe plus longuement cette thèse dans son récent ouvrage : *Le Temps de la consolation*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 2015.

⁴⁰³ Voir Tiphaine Samoyault, *Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 335.

⁴⁰⁴ Roland Barthes, « Éléments de sémiologie », art. cit., *OC*, t. II, p. 671.

Genette en ces années. Ainsi du premier appelant dès 1966 à réduire la sémiologie à « un cadre général ou quelques principes fondamentaux », promouvant une division du travail disciplinaire propre à en finir avec la rhétorique anticipatrice qu'on a observée ci-dessus : car il est impérieux d'« abandonner le conditionnel et les verbes modaux, en parlant de la sémiologie : on n'a que trop entendu ce qu'elle veut, peut ou doit nous faire connaître. Il est temps de commencer à employer l'indicatif et de dire ce qu'elle est⁴⁰⁵. » C'était dégager la voie pour la poétique, dont Todorov allait fixer le programme dans la revue et collection du même nom fondées en 1970 avec Cixous et Genette. Dans les travaux qu'il mène sous cette même enseigne, ce dernier, quant à lui, reconduira d'ailleurs la rhétorique de l'obsolescence programmée qu'il avait pu observer chez son maître, reconnaissant là, à son tour, un trait caractéristique de « l'effort scientifique » et une condition « plutôt mélancolique pour l'esprit "littéraire", toujours porté à escompter quelque gloire posthume⁴⁰⁶ ». Loin, toutefois, de ces grands changements de paradigme envisagés par Barthes, Genette associe la péremption future de son discours à la discussion, révision, et mise à l'épreuve des outils qu'il propose, suivant une logique plus progressive et cumulative, mieux ajustée à l'exercice ordinaire de la recherche. Et si son œuvre de poéticien est jalonnée de prospectus, ces annonces – ciblées, visant le court ou moyen terme – seront la plupart du temps honorées : Genette défrichant et déchiffrant de proche en proche le domaine poétique qu'il avait commencé de délimiter à la fin des années 1960.

Un an après les appels de Todorov à écrire la sémiologie au présent de l'indicatif, Barthes publie son *Système de la mode* qui, pour fondateur et programmatique qu'en soit le propos, relève déjà d'une histoire révolue :

Ce travail a été commencé en 1957 et terminé en 1963 : lorsque l'auteur l'a entrepris et en a conçu la forme d'exposition, la linguistique n'était pas encore le modèle qu'elle est devenue depuis aux yeux de certains chercheurs ; en dépit de quelques travaux qui existaient déjà ici et là, la sémiologie restait encore une discipline entièrement prospective ; tout travail de sémiologie appliquée devait donc prendre naturellement la forme d'une découverte, ou plus exactement d'une exploration, tant les résultats étaient incertains et les moyens élémentaires ; face à un objet précis (en l'occurrence le vêtement de Mode), muni seulement de quelques concepts opératoires, l'apprenti sémiologue partait à l'aventure.

Cette aventure, il faut le reconnaître, est déjà datée. Lorsqu'il a rédigé son travail, l'auteur ignorait certains livres importants, qui ont paru depuis ; participant à un monde où la réflexion sur le sens se développe, s'approfondit et se divise très rapidement et de plusieurs côtés à la fois, bénéficiant de tout ce qui se pense autour de lui, l'auteur s'est lui-même modifié. Est-ce à dire qu'au moment de publier ce travail – avec retard –, il ne puisse le reconnaître ? Nullement (sans quoi, il ne le publierait pas) ; mais au-delà de la lettre, ce qui est proposé ici, c'est *déjà* une certaine histoire de la sémiologie ; par rapport au nouvel art intellectuel qui est en train de s'ébaucher, ce

⁴⁰⁵ Tzvetan Todorov, « Perspectives sémiologiques », *Communications*, n° 7, 1966 : « Radio-télévision : réflexions et recherches », p. 139. Cité par Fanny Lorent, « Penser la théorie au futur (Barthes, Genette, Todorov) », art. cit.

⁴⁰⁶ Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 269.

livre forme une sorte de vitrail quelque peu naïf ; on y lira, je l'espère, non les certitudes d'une doctrine, ni même les conclusions invariables d'une recherche, mais plutôt les croyances, les tentations, les épreuves d'un apprentissage : c'est là son sens, donc, peut-être, son utilité⁴⁰⁷.

Au nom d'un nouveau retard induit par le délai de publication et la rapidité des mutations affectant les savoirs de son temps, le sémiologue invite à convertir le mouvement prospectif de son grand « poème scientifique⁴⁰⁸ » sous la forme d'un futur dans le passé, insistant, aussi, sur sa *durée interne*, sur son aspect inchoatif que le mot d'*aventure* pourrait ici résumer. S'il est vrai, comme y a insisté Bruno Clément⁴⁰⁹, que le discours de méthode embarque toujours, de façon plus ou moins latente, un récit qui en rattache les propositions à l'expérience du sujet, on voit que c'est rétrospectivement l'ensemble de son traité que l'auteur demande de lire comme une espèce de récit d'apprentissage. D'un côté, la sémiologie doit être maintenue dans sa dimension « entièrement prospective », car c'est le moyen d'en suspendre la violence assertive, d'en excuser et modaliser l'ambition systématique ; d'un autre côté, cet élan doit être historicisé pour faire place au « nouvel art intellectuel en train de s'ébaucher ». Façon pour Barthes de confirmer dans son « avant-propos » les prédictions d'obsolescence formulées à la fin de l'ouvrage ; façon, pour le sémiologue, d'« exprimer sa mort future » dans les termes d'une *mort présente*. Quant à la nature de ce nouvel art, dont Barthes ne dit ici mot, mais l'évocation des *Essais critiques* et de leur réédition va nous permettre d'y faire droit.

« *Celui qui veut écrire* » : autour des *Essais critiques*

Quoique les *Essais critiques* contiennent peu de projets de *livres*, partant peu de prospectus à proprement parler – comme au reste les textes dont je viens de parler plus haut –, il convient de s'arrêter un moment sur ce volume qui marque, en 1964, l'entrée de Barthes dans la collection « Tel Quel » du Seuil. D'une part, parce que sa composition et ses pièces péritextuelles permettent d'interroger la façon dont le discours de projet s'offre à différentes formes de reprises, oscillant entre historicisation et réactualisation ou plutôt re-potentialisation. D'autre part, parce que cette première mise en recueil de ses contributions revuistiques amène Barthes, pour une des toutes premières fois, à thématiser le sens qu'il donne à son écriture et à son statut de critique, subordonnant le programme sémiologique que l'on vient d'aborder et l'ensemble de sa production intellectuelle au projet second d'être reconnu comme écrivain.

⁴⁰⁷ Roland Barthes, « Avant-propos », *SM, OC*, t. II, p. 897.

⁴⁰⁸ Titre d'un entretien accordé en 1967 par Roland Barthes : « Entretien autour d'un poème scientifique », propos recueillis par Laurent Colombourg, *Sept jours*, 8 juillet 1967, repris dans *OC*, t. II, p. 1317-1321.

⁴⁰⁹ Bruno Clément, *Le Récit de la méthode*, Paris, Seuil, « Poétique », 2005.

En 1971, dans l'avant-propos qu'il porte en tête de la sixième édition des *Essais critiques*, Barthes se livre à une opération semblable à celle que l'on vient de lire au seuil de *Système de la mode*⁴¹⁰, mais lui donne un tour à la fois plus explicite et plus réflexif. C'est que les temporalités s'enchevêtrent dans ce recueil d'articles publiés entre 1954 et 1963, repris en volume en 1964 et introduit alors par une première préface qui, déjà, s'applique à rendre compte de la variété et de l'évolution des partis pris à l'œuvre durant cette décennie. Regardant ces textes depuis l'année 1971, l'auteur estime « fatal de se poser ici la question du temps ». Et si ce *temps*, ajoute-t-il, « est la forme timide, étouffée, de l'Histoire, pour autant que nous n'en comprenions par le sens⁴¹¹ », il semble tout de même loisible de lui donner une forme d'intelligibilité rétrospective. Celle-ci est apportée par l'année 1966, où l'auteur situe un « coude » décisif dans son parcours autant que dans l'histoire intellectuelle de son temps. Voilà qui correspond assez précisément à ce qu'on a coutume de nommer le tournant post-structural, où comptent surtout, pour Barthes, les travaux de Julia Kristeva et de Jacques Derrida portés par la revue et collection *Tel Quel* :

Sont alors posés les problèmes sérieux dont nous débattons encore : la jonction du marxisme et de la psychanalyse, le rapport nouveau du sujet parlant et de l'histoire, la substitution théorique et polémique du texte à l'œuvre. C'est bien à ce moment-là que s'accomplit une première diffraction du projet sémiologique, un procès de la notion de signe, qu'en ses débuts ce projet prenait un peu trop naïvement à son compte⁴¹² [...].

S'il paraît obéir à la maxime énoncée par Barthes à propos du peintre Bernard Réquichot : « être moderne, c'est savoir *ce qui n'est plus possible*⁴¹³ », le geste de périodisation ici à l'œuvre est toutefois moins tranchant que celui remarqué dans la présentation du *Système de la mode*. En se recommandant de la méthode historiographique de Lucien Febvre, Barthes désigne en effet l'année 1966 non pas comme une césure, mais comme un « repère central, d'où le mouvement puisse sembler irradier *avant* et *après*⁴¹⁴. » Dans cette perspective, les *Essais critiques* « appartiennent donc à la montée de la sémiologie », formulation ambiguë, car elle renvoie à la fois à l'élan impulsé par le programme structuraliste de la fin des années 1950 et à cet avènement d'une

⁴¹⁰ On en trouve un autre exemple en 1970 à propos des *Mythologies*. Ainsi lit-on dans l'avant-propos à la réédition du recueil en 1970 : « l'analyse sémiologique, inaugurée, du moins en ce qui me concerne, par le texte final des *Mythologies*, s'est développée, précisée, compliquée, divisée ; elle est devenue le lieu théorique où peut se jouer, en ce siècle et dans notre Occident, une certaine libération du signifiant. Je ne pourrais donc, dans leur forme passée (ici présente) écrire de nouvelles mythologies. » Roland Barthes, *My*, OC, t. I, p. 673.

⁴¹¹ *Id.*, « Avant-propos 1971 », *EC*, OC, t. II, p. 271.

⁴¹² *Ibid.*

⁴¹³ *Id.*, « Réquichot et son corps », préface à Marcel Billot et Alfred Pacquement, *Bernard Réquichot*, Bruxelles, Éditions de la Connaissance, 1973, repris dans OC, t. IV, p. 397.

⁴¹⁴ *Id.*, « Avant-propos 1971 », *EC*, OC, t. II, p. 271.

sémiologie déniaisée, entrée dans la critique du signe, dans cette circulation du sens et dérive des structures dont Barthes se fait le héraut en ce tournant des années 1970. Ainsi éclairés à la lumière de 1966, les textes rassemblés en 1964 n'ont pas exactement l'aspect documentaire et historique imputé à l'ouvrage sur le discours de mode. C'est qu'en eux beaucoup plus qu'en ce dernier, « le pluriel est toujours là » écrit Barthes : pluriel qui n'est pas tant dû à la succession des engagements qu'à leur multiplicité synchronique – l'auteur étant alors investi « à la fois dans l'analyse littéraire, l'esquisse d'une science sémiologique et la défense de la théorie brechtienne de l'art⁴¹⁵ » – et au défaut de toute « volonté de sens général », de toute « envie d'assumer un “destin” intellectuel : seulement les éclats d'un travail progressif, souvent obscur à lui-même ». Ainsi est-ce cette qualité du *temps* dont ils témoignent, cette incapacité du sujet à historiciser son propre présent qui, étrangement, permet à ces essais de survivre à leur propre histoire, de continuer à parler aujourd'hui en dépit de la *naïveté* de leurs propositions.

Quoi qu'il en soit d'une telle présentation rétrospective qui, à l'évidence, euphémise la détermination programmatique de plusieurs textes du recueil, cette disponibilité de l'œuvre passée à la réactualisation est surtout rapportée à une nouvelle façon d'envisager les textes et leur régime temporel. Dans le sillage des réflexions de « La mort de l'auteur » (1968) et de *S/Z* (1970), Barthes accorde une valeur (co-)productrice à l'acte de lecture, susceptible de revitaliser les textes anciens à la faveur d'une « collusion de langages ». Parce que « la lecture présente et future fait partie du livre passé⁴¹⁶ » et que « tout texte est écrit éternellement *ici* et *maintenant*⁴¹⁷ », on peut espérer que « le langage de la dernière avant-garde pourra [...] donner un sens nouveau [aux essais rassemblés], qui, *de toute façon* (par simple vocation plurielle) était déjà le leur⁴¹⁸. » Ainsi, plutôt que d'inactualiser et de périmier tout à fait un corpus critique et théorique qu'il dit néanmoins irrécupérable en tant que tel, l'« Avant-propos 1971 » veut lui donner une vie seconde en le vouant au régime du Texte, à la puissance actualisante de la lecture. Enfin, quant à ces changements de paradigmes eux-mêmes, au temps de l'histoire des idées, Barthes préfère la spirale à la ligne du progrès :

Enfin, quant à l'avenir, il faut se rappeler que le mouvement du temps culturel n'est pas linéaire : certes, des thèmes peuvent tomber définitivement dans le démodé ; mais d'autres, apparemment amortis, peuvent revenir sur la scène des langages : je suis persuadé que Brecht, par exemple, qui est présent dans ce recueil mais qui semble avoir disparu du champ de l'avant-garde, n'a pas dit son dernier mot : il reviendra, non certes tel que nous l'avons découvert au début des *Essais critiques* mais si je puis dire, *en spirale* : c'était la belle image de l'Histoire proposée par Vico

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 272.

⁴¹⁶ *Ibid.*

⁴¹⁷ *Id.*, « La mort de l'auteur », *Aspen Magazine*, nos 5-6, 1967 (en anglais), repris dans *Manteia*, n° 5, 4^e trimestre 1968, repris dans *OC*, t. III, p. 43.

⁴¹⁸ *Id.*, « Avant-propos 1971 », *EC, OC*, t. II, p. 272.

(reprendre l'Histoire sans la répéter, sans la ressasser), et c'est sous la protection de cette image que je veux placer la nouvelle édition de ce livre⁴¹⁹.

C'est dire, par exemple, l'échec du pronostic formulé à l'ouverture de l'article-manifeste de 1956 sur « Les tâches de la critique brechtienne » qu'on trouve dans le recueil – « Il y a peu de risque à prévoir que l'œuvre de Brecht va prendre de plus en plus d'importance⁴²⁰ » –, mais c'est aussi en opérant la relance au nom d'une conception spiralée du temps historique, laquelle, on le voit, confère une nouvelle pertinence aux anticipations du passé, non sans en reconfigurer profondément le régime d'exercice et d'intelligibilité.

Barthes, Blanchot, Sartre

À la suite de l'« Avant-propos 1971 », le lecteur des *Essais critiques* trouve encore aujourd'hui la préface native du recueil, qui ne s'ouvre pas sur la nécessité de « poser ici la question du temps », mais sur son impossibilité : « En rassemblant ici des textes qui ont paru comme préfaces ou articles depuis environ dix ans, celui qui les a écrits voudrait bien s'expliquer sur le temps et l'existence qui les ont produits, mais il ne le peut : il craint trop que le rétrospectif ne soit jamais qu'une catégorie de la mauvaise foi⁴²¹. » On ne saurait néanmoins forcer l'écart entre ces deux liminaires, car à sa manière, la « préface » offre déjà les pièces du recueil à ce mouvement de reprise invoqué sept ans plus tard. Parce que, suivant une conception plusieurs fois répétée dans le livre, « l'auteur ne produit jamais que des présomptions de sens », des interrogations que le monde vient ensuite convertir en propositions *pleines*, la « chaîne de sens » formée par les textes donnés à lire ne saurait être que « flottante » : « Qui pourrait la fixer, lui donner un signifié sûr ? Le temps peut-être : rassembler des textes anciens dans un livre nouveau, c'est vouloir interroger le temps, le solliciter de donner sa réponse aux fragments qui viennent du passé⁴²² ».

Pareil refus de rentoiler dans un récit les fragments épars de son itinéraire intellectuel (comme fera Roubaud, exemplairement, dans les deux sections « biographiques » de sa *Description*) se signale par des accents blanchotiens très prononcés. Barthes, en effet, invoque une séparation

⁴¹⁹ *Ibid.*

⁴²⁰ *Id.*, « Les tâches de la critique brechtienne », *Arguments*, n° 1, décembre 1956-janvier 1957, repris dans *EC, OC*, t. II, p. 343

⁴²¹ « Préface », *ibid.*, p. 273.

⁴²² *Ibid.* L'épigraphe des *Gommes*, commentées dans le recueil barthésien, disait déjà : « Le temps, qui veille à tout, a donné la solution malgré toi » (Sophocle, *Œdipe Roi*). Voir Alain Robbe-Grillet, *Les Gommes*, Paris, Éditions de Minuit, 1953, p. 7.

irréductible entre l'écrivain et son œuvre publiée, séparation qui rappelle le « *noli me legere* » et la « solitude essentielle » décrites par l'auteur de *L'Espace littéraire* de 1955⁴²³. « Écrire ne peut aller sans se taire ; écrire, c'est, d'une certaine façon, se faire "silencieux comme un mort" », proteste ainsi Barthes, célébrant dans l'écriture une activité *liquidatrice*, séparée, irréductible à la logique du temps historique : « le temps de l'écrivain est un temps opératoire, et non un temps historique, il n'a qu'un rapport ambigu avec le temps évolutif des idées, dont il ne partage pas le mouvement⁴²⁴ ». Comme l'auteur de *L'Espace littéraire* et du *Livre à venir*, Barthes découvre dans le livre lui-même une catégorie trompeuse, impropre à saisir le caractère essentiellement dynamique et projectif de l'écriture :

Le texte matériel (le Livre) peut donc avoir, du point de vue de qui l'a écrit, un caractère inessentiel, et même dans une certaine mesure, inauthentique. Aussi voit-on souvent les œuvres, par une ruse fondamentale, n'être jamais que leur propre projet : l'œuvre s'écrit en cherchant l'œuvre, et c'est lorsqu'elle commence fictivement qu'elle est terminée pratiquement⁴²⁵.

Barthes, bien sûr, pense ici à la *Recherche* proustienne, mais il retrouve aussi la lecture blanchotienne de Mallarmé. En minorant l'importance du dossier des « notes en vue du Livre » édité par Jacques Scherer en 1957, Blanchot avait exacerbé l'inachèvement du projet de Mallarmé pour en faire un trait structurel, essentiel, de la démarche du poète et plus largement de l'écriture en régime moderne. C'est alors le *Coup de dés* qui, mieux que tout autre texte, donnait à voir une sorte d'épuration du Livre, réputé « sans autre contenu que la présence de son avenir infiniment problématique⁴²⁶ ». Barthes relaye donc cette conception (auto)projective de l'écriture, qu'il envisagera bientôt sous les auspices du Texte. Mais alors que l'écriture blanchotienne est marquée du sceau du désœuvrement, de l'évanescence conjointe du moi et du monde, d'un *mourir* sans cesse différé, celle du préfacier se place au contraire sous le signe favorable de l'épique et de « l'aventure » :

[...] le temps de l'écrivain n'est pas un temps diachronique, mais un temps épique ; sans présent et sans passé, il est tout entier livré à un emportement, dont le but, s'il pouvait être connu, paraîtrait aussi irréel aux yeux du monde que l'étaient les romans de chevalerie aux yeux des contemporains de don Quichotte⁴²⁷.

⁴²³ « L'écrivain ne peut pas séjourner auprès de l'œuvre : il ne peut que l'écrire, il peut, lorsqu'elle est écrite, seulement en discerner l'approche dans l'abrupt *Noli me legere* qui l'éloigne de lui-même [...] », *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 14. Ou encore : « [...] la solitude, si elle est le risque de l'écrivain, n'exprimerait-elle pas ce fait qu'il est tourné, orienté vers la violence ouverte de l'œuvre dont il ne saisit jamais que le substitut, l'approche et l'illusion sous la forme du livre ? L'écrivain appartient à l'œuvre, mais ce qui lui appartient, c'est seulement un livre, un amas muet de mots stériles, ce qu'il y a de plus insignifiant au monde. » *L'Espace littéraire*, *op. cit.* p. 13.

⁴²⁴ Roland Barthes, *EC, OC*, t. II, p. 274.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 275.

⁴²⁶ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 318.

⁴²⁷ *EC, OC*, t. II, p. 275.

Le modèle, ici, se trouve moins dans la narration rétrospective d'*À la recherche du temps perdu* que dans l'épopée, le roman picaresque ou encore ce *roman d'aventure* promu par Jacques Rivière au début du siècle⁴²⁸, genres dont Barthes déplace le régime aspectuel du récit vers l'activité d'écriture, tout en suggérant le caractère socialement irrecevable et illisible d'une telle expérience. Ainsi faut-il marquer l'écart entre les *écritures potentielles* de Barthes et de Blanchot, écart dont témoignent encore leurs appropriations contrastées de la figure d'Orphée. Au contraire de Blanchot pour qui le sens du mythe est aimanté par le regard interdit d'Orphée vers Eurydice et la perte irrémédiable de celle-ci, horizon qui fournit le principe négatif (négateur) de l'inspiration du poète⁴²⁹, Barthes, le plus souvent, ne retient du récit que la phase affirmative et heureuse de la remontée des enfers, qu'il fixe en tableau. À ses yeux, Orphée vaut avant tout comme un héros de *l'indirect*, comme celui, autrement dit, qui domine et médiatise son désir par le moyen d'une *technique*. Ce faisant, il allégorise ce régime épique et projectif que l'essayiste prête à l'écriture : pour paraphraser Camus, il faut imaginer Orphée heureux⁴³⁰.

Le second écart par rapport à Blanchot dont témoigne cette préface aux *Essais critiques* tient à l'insistance de l'auteur sur le statut du critique et sur le type d'adresse qui lie celui-ci à son public. À cet égard, le refus de la rétrospection posé à l'ouverture du texte ne mène pas seulement à cette inscription de l'écriture dans une temporalité épique que l'on vient d'observer, il aboutit, à la fin du texte, à la revendication impossible d'un statut d'écrivain pour le critique essayiste :

[...] le roman est toujours l'horizon du critique : le critique est celui qui va écrire, et qui, semblable au Narrateur proustien, emplit cette attente d'une œuvre de surcroît, qui se fait en se cherchant et dont la fonction est d'accomplir son projet d'écrire tout en l'éluant. Le critique est un écrivain, mais un écrivain en sursis ; comme l'écrivain, il voudrait bien que l'on croie moins à

⁴²⁸ Jacques Rivière, *Le Roman d'aventure*, Paris, Éditions des Syrthes, 2000 [1913].

⁴²⁹ Commentant les *Sonnets à Orphée* (1923) de Rilke, Blanchot affirme : « Orphée est l'acte des métamorphoses, non pas l'Orphée qui a vaincu la mort, mais celui qui toujours meurt, qui est l'exigence de la disparition, qui disparaît dans l'angoisse de cette disparition, angoisse qui se fait chant, parole qui est le pur mouvement de mourir. Orphée meurt un peu plus que nous, il est nous-mêmes, portant le savoir anticipé de notre mort, celui qui est l'intimité de la dispersion. » *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 146. Alors que Blanchot décrit le héros mythologique dans sa descente et son retour vers l'*origine*, Barthes verra plutôt en lui celui qui remonte et *vainc la mort*. Voir la préface aux *EC, OC*, t. II, p. 279, et « Littérature et signification », [propos recueillis par Gérard Genette], *Tel Quel*, n° 16, hiver 1964, repris dans *EC, OC*, t. II, p. 514.

⁴³⁰ Si Barthes valorise cet orphisme de l'indirect, il mobilise aussi le héros mythique pour l'action destructrice de son regard, se tenant ici plus proche de Blanchot : le « langage mallarméen, c'est Orphée qui ne peut sauver ce qu'il aime qu'en y renonçant, et qui se retourne tout de même un peu » (*DZ, OC*, t. I, p. 217). Plus tard, au début des années 1970, au plus fort de son engagement textualiste, Barthes retrouve et radicalise cette puissance destructrice du regard d'Orphée : « Héros mythique de la théorie », Orphée livre la figure même de la réflexivité et de sa fonction critique ; le regard d'Orphée n'est plus alors la conséquence d'une tentation, mais constitue un véritable mot d'ordre politique de la modernité : « *il faut faire* ce retournement, quitte à détruire ». Voir Roland Barthes, « Entretien (*A Conversation With Roland Barthes*) », propos recueillis par Stephen Heath, *Signs of The Times*, 1971, repris dans *OC*, t. III, p. 1018.

ce qu'il écrit qu'à la décision qu'il a prise de l'écrire ; mais à l'inverse de l'écrivain, il ne peut signer ce souhait : il reste condamné à l'erreur – à la vérité⁴³¹.

S'il revient comme par essence à l'écriture de se présenter comme le projet d'elle-même, cette qualité ne saurait être simplement postulée, mais doit encore être socialement reconnue, conquise dans l'ordre de la communication. Pour Barthes, le critique est celui qui, vis-à-vis d'un public avide de réponses et d'engagements mondains, rappelle l'œuvre à cette dimension prospective et interrogative qui la caractérise en propre. Mais ce qu'il fait pour l'écrivain, nul ne le fait pour lui, en sorte que sa parole relève en quelque sorte d'un projet « au carré » : au projet conçu comme dynamique interne de l'écriture, s'ajoute celui, impossible à satisfaire sans délai, de sa propre reconnaissance dans le discours de l'essayiste.

Un tel drame de la reconnaissance mérite d'être mis en dialogue avec Sartre, d'autant que Barthes, en ces années couvertes par les *Essais critiques*, accompagne volontiers le mot *projet* de l'épithète « existentiel » et mobilise abondamment ce terme pour qualifier la démarche et l'œuvre des écrivains qu'il commente. On sait que depuis *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), Barthes a renversé ou déplacé la question sartrienne de l'engagement et de la responsabilité du plan des contenus à celui de la forme et de la technique⁴³². En soulignant la méprise qui frappe la communication littéraire, en présentant le critique comme un « écrivain en sursis », comme un Marcel de la *Recherche*, Barthes, certes, prend ses distances avec l'idée sartrienne voulant que la prose puisse agir directement dans le monde social et contribuer à sa transformation⁴³³. Il n'empêche que l'essayiste retrouve à sa manière ce mouvement inchoatif qui caractérise la dynamique du *pour soi* dans la philosophie de Sartre⁴³⁴. Pareil rapprochement devrait être approfondi et nuancé, mais ce pourrait bien être en un sens sartrien également que Barthes, au seuil de ses *Essais critiques* et malgré ses distances avec la morale de l'engagement, se présente comme un sujet *latent*, en projet, soucieux que l'on retienne surtout de son entreprise la *décision* qui la fonde et vectorise. Pour l'heure, cet éthos clivé de l'essayiste, cette identité interdite suscite une forme de déploration, mais les lecteurs de Barthes savent qu'une grande partie de son œuvre consistera par la suite à déplacer ce problème, pour assumer bientôt de manière franche cette position d'écrivain dans le domaine de l'essai – actualisant de façon plus franche la littérarité conditionnelle du genre.

⁴³¹ Roland Barthes, *EC, OC*, t. II, p. 282.

⁴³² Voir sur ce point Tiphaine Samoyault, « Barthes et Sartre », « La querelle des responsabilités », *Roland Barthes, op. cit.*, p. 254-262.

⁴³³ La lecture de Samoyault va dans ce sens : « Certainement inspirée par la lecture de Blanchot qu'il lit au début des années 1950, époque des grands articles de ce dernier dans la *NRF* et dans *Critique*, cette idée d'une littérature qui se présente toujours à l'horizon de l'écriture, à venir, le sépare définitivement de Sartre », *ibid.*, p. 315.

⁴³⁴ Voir sur ce point « Passages », « Le projet créateur, entre exercice de la liberté et *illusio* régulatrice ».

En plaçant ainsi, dès 1964, sa production essayistique sous le signe d'un roman à venir, suggérant que ses essais sont autant de « pré-romans⁴³⁵ », Barthes fait de l'écriture un horizon qui aime ses engagements et manifestes passés, autant que son projet sémiologique actuel, lequel, on l'a vu, trouve la même année une espèce de point d'orgue avec la coordination du numéro de *Communications* sur les « Recherches sémiologiques ». Cette conjonction rappelle le souci roubaldien d'articuler poésie et mathématiques, n'était que Barthes, on le voit, est non seulement étranger mais hostile à cette « intention unifiante » qui anime le poète-mathématicien dans la construction monumentale de son œuvre. Pour l'essayiste, dès 1964, la corrélation entre sémiologie, critique littéraire et *écriture*, si elle se dramatise dans la préface sous la forme d'un projet déçu (et maintenu) de reconnaissance, est tout de même acquise par ceci que la sémiologie, à la différence des mathématiques, est appréhendée par l'essayiste comme une science humaine, dont les objets, aussi triviaux soient-ils, appartiennent au même « empire des signes » que la littérature elle-même. Sans compter qu'en définissant le structuralisme comme une *activité* plutôt qu'une discipline constituée, Barthes établit un continuum entre le décodage savant des systèmes de signes et la production artistique et littéraires des modernes. Malgré cette mise en continuité, le dispositif des *Essais critiques* joue de la confrontation, de la réunion *forcée* de temps contradictoires : au temps social, institutionnel et collectif des engagements en faveur du Nouveau Roman, de la dramaturgie brechtienne, de l'entreprise sémiologique, se surimprime le temps non-chronologique, la durée interne d'une écriture que Barthes, à défaut de pouvoir la rendre partageable et reconnaissable sans détours, énonce sous la forme d'un projet existentiel porté au seuil de son ouvrage.

Du Livre au Texte, et retour

Blanchot, Derrida, Barthes

En dépit de cet horizon romanesque qu'il prête à sa démarche, le préfacier des *Essais critiques* témoigne d'une réticence marquée à l'endroit de la figure de l'œuvre et du livre, en tant que totalités constituées, pourvues d'un sens arrêté où l'intention d'un auteur trouverait à s'exprimer :

⁴³⁵ Expression employée en 1954 à propos de Jean Cayrol, Robbe-Grillet et Jean Duvignaud, que l'essayiste place dans le sillon du roman « suspendu » de Proust. Voir Roland Barthes, « Pré-romans », *France-Observateur*, 24 juin, 1954, repris dans *OC*, t. I, 500-502.

Le temps de l'écriture est en effet un temps défectif : écrire, c'est ou bien projeter ou bien terminer, mais jamais « exprimer » ; entre le commencement et la fin, il manque un maillon, qui pourrait cependant passer pour essentiel, celui de l'œuvre elle-même ; on écrit peut-être moins pour matérialiser une idée que pour épuiser une tâche qui porte en elle son propre bonheur⁴³⁶.

Cette dépréciation de l'œuvre, ce « caractère inessentiel, et même dans une certaine mesure, inauthentique » attribué au « texte matériel (le Livre) », cette valorisation de l'activité d'écrire au détriment de son résultat communiqué, j'ai suggéré ce qu'elles devaient aux textes de Maurice Blanchot, si décisifs pour les conceptions modernes de l'écriture qui se formulent alors chez Derrida, Foucault, Deleuze, le groupe *Tel Quel...* Avant d'y revenir, soulignons qu'il en va là d'un mouvement de fond qui traverse le XX^e siècle, temps qui, dans les mots de Marielle Macé, est celui d'écrivains « en délicatesse avec la littérature⁴³⁷ » : qu'ils invitent, comme Gide dans les *Nourritures terrestres* (1897), à l'émancipation des tutelles livresques, qu'ils prononcent, comme Breton dans *Nadja* (1928), le « divorce du livre et de la vie », en appellent à un « holocauste des mots » (expression de Georges Bataille) ou à cette pensée blanchotienne de l'impossible et du désœuvrement, les écrivains du siècle dernier sont nombreux à mettre en question et en soupçon leurs propres médiums (la langue, le livre), « doutant du langage et de ses droits [mais faisant] de ce doute le foyer de leur écriture, et jusqu'à sa puissance⁴³⁸ ». Étroitement liée aux grandes scissions traumatiques des deux conflits mondiaux et des génocides du siècle, cette interrogation de la littérature sur sa propre possibilité et légitimité, note Macé, n'est pas seulement le fait ou la chose des avant-gardes, c'est « un problème plus commun, plus concret, plus politique⁴³⁹ ».

À ce titre, Jean-François Hamel a montré comment l'épisode révolutionnaire de Mai 1968 avait donné un tour particulièrement concret aux méditations mallarméennes de Blanchot sur le livre. Depuis la fin des années 1950, « Blanchot opère une complète requalification de son œuvre critique, qui transpose les thèmes du désœuvrement et de l'anonymat dans l'espace politique et les amalgame aux marxismes hétérodoxes de l'époque au sein d'un “romantisme révolutionnaire” inspiré par Henri Lefebvre⁴⁴⁰ ». En 1968, l'engagement de Blanchot dans le Comité d'action étudiants-écrivains aux côtés de Marguerite Duras, Dionys Mascolo, Robert Antelme et d'autres prendra au mot cette politique du désœuvrement. Défendant l'idée que « tout collectif “littéraire”

⁴³⁶ *Id.*, « Préface », *EC, OC*, t. II, p. 274.

⁴³⁷ Marielle Macé, « Les écrivains en délicatesse avec la littérature », *La Vie intellectuelle en France. Tome II : De 1914 à nos jours, op. cit.*, p. 301-305.

⁴³⁸ Pour cette citation et les références précédentes, voir *ibid.*, p. 301.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 305.

⁴⁴⁰ *Ibid.*

doit s'effacer au profit d'un collectif proprement "révolutionnaire"⁴⁴¹ », le Comité mène une dénonciation radicale de la division du travail, du régime individuel de la création, et s'engage au nom d'un « communisme d'écriture⁴⁴² » dans la production de tracts et affiches anonymes. Comme y insiste Boris Gobille, il n'en va pas seulement là du refus d'œuvrer, mais de la récusation de « toute tension vers l'avenir, vers une quelconque eschatologie », protestation « caractéristique d'un prophétisme sans prophétie qui s'absorbe dans l'instant révolutionnaire où le temps historique se rompt⁴⁴³ ». Ainsi, les tracts du comité, la correspondance blanchotienne de cette période expérimentent et revendiquent un envers radical de la forme qui nous intéresse : le projet – s'il en est encore un –, est celui d'ébranler l'ordre et le temps des livres, en lui opposant l'énonciation immédiate, éphémère, sans mémoire ni avenir qui s'est épanoui dans les rues de Paris :

Le livre n'a pas disparu, reconnaissons-le. Cependant, disons que tout ce qui dans l'histoire de notre culture et dans l'histoire tout court ne cesse de destiner l'écriture non pas au livre mais à l'absence de livre, n'a cessé d'annoncer, en le préparant, l'ébranlement. Il y aura encore des livres et, ce qui est pis, de beaux livres. Mais l'écriture murale, ce mode qui n'est ni d'inscription ni d'élocution, les tracts distribués hâtivement dans la rue et qui sont la manifestation de la hâte de la rue, les affiches qui n'ont pas besoin d'être lues mais qui sont là comme défi à toute loi, les mots de désordre, les paroles hors discours qui scandent les pas, les cris politiques – et des bulletins par dizaines comme ce bulletin, tout ce qui dérange, appelle, menace et finalement questionne sans attendre de réponse, sans se reposer dans une certitude, jamais nous ne l'enfermerons dans un livre qui même ouvert tend à la clôture, forme raffinée de la répression⁴⁴⁴.

En 1969, année de dissolution du Comité, Blanchot revient à la publication en son nom propre avec un texte intitulé « l'absence de livre⁴⁴⁵ », bientôt repris la même année dans *L'Entretien infini*. Distinguant trois figures du livre – le livre comme support, objet « empirique » ; le livre comme « a priori du savoir », « condition de toute lecture et de toute écriture » ; le livre, enfin,

⁴⁴¹ Boris Gobille, « Politiques de l'écriture et régimes du collectif dans les avant-gardes littéraires en mai-juin 1968 », *Études françaises*, vol. 54, 1, num. cit., p. 13-36, ici p. 22.

⁴⁴² Lettre de Maurice Blanchot à Dominique Aury, 7 octobre 1968 fonds Blanchot de l'Université Harvard, cité par Jean-François Hamel, « "Plus de livre, plus jamais de livre" », art. cit., p. 77.

⁴⁴³ Boris Gobille, « Politiques de l'écriture et régimes du collectif dans les avant-gardes littéraires en mai-juin 1968 », art. cit., p. 33.

⁴⁴⁴ [Maurice Blanchot], « Tracts, affiches, bulletin », *Comité*, n° 1, octobre 1968, p. 16, repris dans *Écrits politiques. 1953-1993*, Paris, Léo Scheer, « Lignes », 2003, p. 156-157. Cité par Jean-François Hamel, « "Plus de livre, plus jamais de livre". Espace public et écriture politique d'après Maurice Blanchot et le Comité d'action étudiants-écrivains », *Études françaises*, vol. 54, 1, 2018 : « Écritures de la contestation. La littérature des années 68 » (dir. Jean-François Hamel et Julien Lefort-Favreau), p. 77-96, ici p. 80. Texte repris dans Jean-François Hamel, *Nous sommes tous la pègre. Les années 1968 de Blanchot*, Paris, Éditions de Minuit, « Paradoxe », 2018.

⁴⁴⁵ Formule éponyme de l'article publié par Blanchot à la fin du mouvement de Mai (« L'absence de livre », *L'Éphémère*, n° 10, avril 1969, repris dans *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969), l'expression apparaissait déjà, à propos de Kafka, dans « Le tout dernier mot », *NRF*, n° 185, mai 1968, repris dans *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 319.

comme « totalité ou Œuvre⁴⁴⁶ », dont le modèle princeps est la Bible –, Blanchot postule une dialectique qui désigne le livre comme une « ruse par laquelle l'écriture va vers l'absence de livre ». Dans ces pages, le cas mallarméen illustre l'idée selon laquelle c'est la visée du Livre, en sa version maximaliste, qui favorise le mieux la dynamique du désœuvrement :

Plus l'Œuvre prend de sens et d'ambition, retenant en elle non seulement toutes les œuvres, mais toutes les formes et tous les pouvoirs du discours, plus l'absence d'œuvre semble près de se proposer, sans toutefois jamais se laisser désigner. Cela arrive avec Mallarmé. Avec Mallarmé, l'Œuvre prend conscience d'elle-même et par là se saisit comme ce qui coïnciderait avec l'absence d'œuvre, celle-ci la détournant alors de jamais coïncider avec elle-même et la destinant à l'impossibilité. Mouvement de détour où l'œuvre disparaît dans l'absence d'œuvre, mais où l'absence d'œuvre échappe toujours davantage en se réduisant à n'être que l'Œuvre toujours déjà disparue⁴⁴⁷.

Cette dialectique du livre que Blanchot affirme en 1969 n'abandonne pas la radicalité politique de naguère mais la déplace (la replace) sur le terrain des livres. Car l'horizon impossible, cette « "absence de livre" [...] que l'écrit provoque comme l'avenir jamais advenu de l'écriture », suppose aux yeux de Blanchot un « changement radical d'époque – la mort même, l'interruption – ou, pour parler hyperboliquement, "la fin de l'histoire", et, par là, passe par l'avènement du communisme, reconnu comme l'affirmation ultime, le communisme étant toujours encore au-delà du communisme⁴⁴⁸. »

Ces quelques éléments valaient d'être rappelés, car ils aident à situer Barthes (et son rapport au livre) dans cette constellation du soupçon qui prend le livre pour objet, que ce soit sous ses formes matérielle, transcendantale ou idéale. Après les *Essais critiques*, Barthes aiguise encore sa critique du livre et de l'œuvre, mais n'épouse pas cette dialectique blanchotienne, qui radicalise et détourne la philosophie hégélienne au profit d'une « négativité sans relève⁴⁴⁹ », situant la fin de l'histoire dans l'effraction sauvage et sans lendemain de l'événement. Quant au mouvement de Mai, Barthes le soutient politiquement mais se tient à distance des manifestations et des comités d'action. Il est proche, en cela, de la position théoricienne de *Tel Quel*, dont la critique du magistère auctorial et de la figure unitaire de l'œuvre se joue essentiellement dans les termes (et dans les bornes) d'une théorie du Texte, d'une révolution *du* et *dans le* langage. De ceci, la réaction de l'essayiste aux événements de Mai témoigne, celui-ci ne défendant la prise de parole alors à l'œuvre qu'à la mesure (réduite) de sa proximité à l'écriture.

⁴⁴⁶ *Id.*, « L'Absence de livre », chap. cit., p. 621.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 622.

⁴⁴⁸ *Id.*, *L'Entretien infini*, p. VII.

⁴⁴⁹ Sur les rapports de Blanchot à la dialectique hégélienne, lue au prisme du cours d'Alexandre Kojève, voir Jean-François Hamel, « D'une fin de l'histoire à l'autre », dans *Nous sommes tous la pègre*, *op. cit.*, p. 11-21, ici p. 16.

Pareille méfiance vis-à-vis de la « parole » l'indique par la bande : la critique barthésienne du langage social et de ses formes instituées, en ces années textualistes, doit beaucoup à celle de Derrida. Notamment, pour ce qui est de la question du livre, aux premières pages de *De la grammatologie* (1967) sur « La fin du livre et le commencement de l'écriture⁴⁵⁰ ». Derrida ouvrait là un dialogue avec l'étude classique d'Ernst Curtius sur le « symbolisme du livre », où le philologue allemand décrivait un renversement dans le rapport à l'écriture, depuis sa condamnation dans le *Phèdre* jusqu'à la promotion médiévale, renaissance et classique des figures du livre du monde, ou du livre de la nature, signe d'une « nouvelle considération dont jouissait le livre⁴⁵¹ ». Dans cette évolution, Derrida préfère lire une « continuité fondamentale », qui reconduit selon lui une distinction structurelle de la culture occidentale, « opposant toujours l'écriture divine ou naturelle à l'inscription humaine et laborieuse, finie et artificieuse⁴⁵². » Cette opposition, qui est aussi celle de la *parole* à l'*écriture*, de la *pneumatologie* et du *logocentrisme* à la *grammatologie*, de la *présence* à la *différance*, enfin du *livre* au *texte*, voilà justement ce dont Derrida prédit le renversement moderne :

L'idée du livre, c'est l'idée d'une totalité, finie ou infinie, du signifiant ; cette totalité du signifiant ne peut être ce qu'elle est, une totalité, que si une totalité constituée du signifié lui préexiste, surveille son inscription et ses signes, en est indépendante dans son idéalité. L'idée du livre, qui renvoie toujours à une totalité naturelle, est profondément étrangère au sens de l'écriture. Elle est la protection encyclopédique de la théologie et du logocentrisme contre la disruption de l'écriture, contre son énergie aphoristique et, nous le préciserons plus loin, contre la différence en général. Si nous distinguons le texte du livre, nous dirons que la destruction du livre, telle qu'elle s'annonce aujourd'hui dans tous les domaines, dénude la surface du texte. Cette violence nécessaire répond à une violence qui ne fut pas moins nécessaire⁴⁵³.

Comme Blanchot, Derrida voit dans le livre un support matériel et une catégorie transcendante marquée du sceau théologique. En revanche, le phénomène qu'il évoque est inassimilable à la dialectique blanchotienne de l'écriture et du livre, où « l'absence de livre », l'effraction à la « Loi » que suppose sa simple recherche, « ne forme pas concept » à soi seule, mais « aide à conceptualiser le mot "livre"⁴⁵⁴ » (ce qui est dire à quel point Blanchot situe là une condition indépassable de l'activité littéraire et plus largement du discours social). Plus curieux des nouvelles techniques de communication et de la façon dont elles remodelent l'exercice du discours, sensible à l'annonce de cette « mort de la civilisation du livre, dont on parle tant », Derrida n'y voit néanmoins « qu'une mort de la parole (d'une parole soi-disant pleine) et une

⁴⁵⁰ Jacques Derrida, « La fin du livre et le commencement de l'écriture », *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 1967, p. 15-41.

⁴⁵¹ Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin* [1948], trad. all. Jean Bréjoux, Paris, PUF, 1956, p. 374.

⁴⁵² Jacques Derrida, « La fin du livre et le commencement de l'écriture », chap. cit., p. 27.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 30-31.

⁴⁵⁴ Maurice Blanchot, « L'absence de livre », chap. cit., p. 629.

nouvelle mutation dans l'histoire de l'écriture, dans l'histoire comme écriture⁴⁵⁵. » La « destruction du livre » n'est plus prise dans le tourniquet de l'œuvre et du désœuvrement, du livre et de son absence, elle est un phénomène dont les signes avant-coureurs sont visibles « dans tous les domaines », conduisant, espère le philosophe, vers ce régime moderne de l'écriture qui « dénude la surface du texte ». Impossible, dès lors, de « se soutenir comme un auteur de livre », comme écrit Derrida dans *Positions* en 1972 en décrivant la succession de ses ouvrages : « Il s'agit seulement d'une « opération » textuelle, si l'on peut dire, unique et différenciée, dont le mouvement inachevé ne s'assigne aucun commencement absolu, et qui, entièrement consumée dans la lecture d'autres textes, ne renvoie pourtant, d'une certaine façon, qu'à sa propre écriture⁴⁵⁶ ».

Au voisinage des thèses de Derrida et des travaux de *Tel Quel* (ceux de Julia Kristeva tout particulièrement⁴⁵⁷), Barthes encourage lui aussi la « substitution théorique et polémique du texte à l'œuvre⁴⁵⁸ », pour le dire dans les mots cités plus haut de l'« Avant-propos 1971 ». Au cœur de *S/Z* (1970), cette conception trouve encore à se développer dans « De l'œuvre au texte⁴⁵⁹ », véritable manifeste textualiste où s'ébauche aussi la réflexion sur le *plaisir du texte*, formule éponyme de l'ouvrage de 1973. Dans cet article, le Texte est présenté comme l'envers de l'œuvre. Mais de cette dernière, il ne se distingue pas tant du point de vue d'une évolution des usages littéraires ou des techniques de communication, que suivant la perspective singulière qu'il ouvre sur le langage, en tant que nouveau « champ méthodologique⁴⁶⁰ » placé à la confluence entre marxisme, psychanalyse et linguistique : « l'œuvre se tient dans la main, le Texte se tient dans le langage » ; « [l]e Texte n'est pas la décomposition de l'œuvre, c'est l'œuvre qui est la queue imaginaire du Texte⁴⁶¹ ». Placé de la sorte au-delà ou en deçà du livre matériel et de la catégorie régulatrice de l'œuvre, substitué au Livre idéal dont il offre une espèce d'envers émancipé, le Texte trouve une manifestation prototypique dans les écritures d'avant-garde. Mais il peut aussi bien, selon Barthes, circuler chez les classiques et hors de la littérature légitime. Irréductible, en effet, à un corpus déterminé ou à des objets « computables », il désigne plutôt une *texture*, une *qualité* indénombrable (imposant, outre la majuscule, l'article défini ou partitif : *le* Texte, *du* Texte

⁴⁵⁵ Jacques Derrida, « La fin du livre et le commencement de l'écriture », chap. cit., p. 18.

⁴⁵⁶ *Id.*, *Positions*, entretiens avec Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta, Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 1972, p. 11. Cité par Vincent Kaufmann, *La Faute à Mallarmé*, Paris, Seuil, « La couleur des idées », 2011, p. 216.

⁴⁵⁷ Voir notamment Julia Kristeva, « Problèmes de la structuration du texte », *Tel Quel*, *Théorie d'ensemble*, « Tel Quel », 1968, p. 297-298.

⁴⁵⁸ Roland Barthes, « Avant-propos 1971 », *EC, OC*, t. II, p. 271.

⁴⁵⁹ *Id.*, « De l'œuvre au texte », *Revue d'esthétique*, n° 3, 3^e trimestre 1971, repris dans *OC*, t. III, p. 908-916.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 909.

⁴⁶¹ *Ibid.*

plutôt qu'*un* Texte) où s'éprouve la mise en mouvement et la « dissémination » (mot derridien) du sens. « Ordre du signifiant, le Texte accomplit sinon la transparence des rapports sociaux, du moins celle des rapports de langage : il est l'espace où aucun langage n'a barre sur un autre, où les langages circulent (en gardant le sens circulaire du terme)⁴⁶² ». C'est indiquer la dimension utopique du Texte, lequel se refuse à l'étreinte du commentaire ou du métalangage, sinon apophatiques. Car des textes « scriptibles », comme dit l'auteur de *S/Z*, « il n'y a peut-être rien à dire⁴⁶³ » sauf à les *réécrire*, tant la textualité s'identifie pour lui à une pratique dont la lecture peut au mieux retrouver l'expérience : « le texte scriptible, c'est *nous en train d'écrire*, avant que le jeu infini du monde (le monde comme jeu) ne soit traversé, coupé, arrêté, plastifié par quelque système singulier (Idéologie, Genre, Critique) qui en rabatte sur la pluralité des entrées, l'ouverture des réseaux, l'infini des langages⁴⁶⁴ ». Paradoxalement, cette promotion inflationniste du Texte conduit Barthes à se maintenir à ses confins : tant du point de vue de ses objets – *S/Z* produit le commentaire d'un texte *lisible*, la nouvelle *Sarrasine* de Balzac ; *Le Plaisir du texte*, en 1973, s'attachera plus à la logique du *plaisir* qu'à celle de la *jouissance* – que du point de vue de sa propre écriture – que l'essayiste qualifiera en 1975 de « classique⁴⁶⁵ », parce que demeure sensible en elle un souci de communication et de lisibilité qui la tient à bonne distance des expérimentations de *Nombres* ou *Lois* de Sollers.

« Livre sans projet » et « nœuds programmatiques » : autour d'un supplément au *Plaisir du texte* (1973)

Qu'en est-il, dans ces conditions, de ce discours du livre *référentiel* dont nous étudions les formes prospectives depuis le début de cette étude ? Comment Barthes articule-t-il sa critique de l'idéologie de l'œuvre et son utopie du Texte au commentaire de sa propre œuvre en marche ? Question importante pour nous, parce qu'elle engage l'articulation entre l'imaginaire du livre et

⁴⁶² *Ibid.*, p. 915.

⁴⁶³ *Id.*, *S/Z*, Paris, Seuil, « Tel quel », 1970, repris dans *OC*, t. III, p. 122.

⁴⁶⁴ *Ibid.* On notera que la tonalité vitaliste de ces lignes, cette idée d'un présent fluide et infini de l'écriture réprimé, figé en même temps que rendu intelligible par sa reprise dans le discours de la science, tout ceci n'est pas sans évoquer la philosophie bergsonienne de la durée, de même que la promotion d'un temps *interne* et non chronologique (aspectuel, du point de vue de la grammaire) de l'écriture que l'on a observée plus haut dans les *Essais critiques*. Cette hypothèse est développée par Paul Douglass qui, de façon plus large, montre l'importance de Bergson dans les théories poststructurales des années 1970. Voir Paul Douglass, « Barth, Barthes, and Bergson : Postmodern Aesthetics and the Imperative of the New », *Pacific Coast Philology*, vol. 47, 2012, p. 34-51.

⁴⁶⁵ « Cette manière de faire marcher un texte (par des figures et des opérations) s'accorde bien aux vues de la sémiologie (et de ce qui subsiste en elle de l'ancienne rhétorique) : elle est donc historiquement et idéologiquement marquée : mon texte est en effet *lisible* : je suis du côté de la structure, de la phrase, du texte phrasé : je produis pour reproduire, comme si j'avais une pensée et que je la représente à l'aide de matériaux et de règles : *j'écris classique*. » Roland Barthes, « Forgeries », *RB, OC*, t. IV, p. 669.

son imagination pratique, entre le livre comme figure, catégorie transcendante, aliénée ou émancipée, et ce livre fait ou à faire. Or, si Barthes a en effet le souci de démarquer sa situation d'essayiste à l'égard des pratiques radicales de l'avant-garde, la conception du Texte qu'il développe à la fin des années 1960 affecte son discours auctorial. Ceci est tout particulièrement sensible dans un court article publié dans *Art Press* en 1973, peu de temps après *Le Plaisir du texte*. Intitulé « Supplément », le texte est en effet présenté comme une continuation de l'ouvrage paru dans la collection « Tel Quel », ouvrage dont il retrouve les thèmes (l'opposition plaisir/jouissance, la politique, la dérive, la fiction...) et le mode de présentation sous forme de fragments distingués par un mot vedette, classés par ordre alphabétique. En publiant ce texte qui hésite entre le statut *textuel* (et *hypertextuel*) de « bonnes pages » excédentaires et celui, *épitextuel* (et *métatextuel*), d'une auto-recension, il s'agit de mettre en valeur la logique *perpétuelle* à laquelle répond le livre par sa disposition fragmentaire et la dimension plurielle, non monologique de son propos :

Perpétuel. Si le livre n'est pas conçu comme l'argumentation d'une idée ou l'exposé d'un destin, s'il refuse de s'approfondir, de s'ancrer hors du signifiant, il ne peut être que perpétuel : pas de point final au texte, pas de dernier mot. Et ce qui est infini dans ce livre-là, ce n'est pas seulement sa fin ; c'est en chaque point que le supplément est possible : quelque chose de nouveau peut toujours pousser plus tard dans les interstices du tissu, du texte. Le livre est troué, et c'est là qu'est sa productivité : je travaillerai peut-être toute ma vie ce mince volume, le supplémentant de l'intérieur. Cette pratique (qui oblige au fragment) risque de déconcerter, car le livre perpétuel apparaît comme un livre *sans projet* (sans argument), sans résumé, sans vouloir-saisir : il ne va pas quelque part, il s'en va, il n'en finit pas de s'en aller : le livre perpétuel n'est pas un livre éternel⁴⁶⁶.

Du livre empirique (*Le Plaisir du texte*) au livre idéal (le « livre perpétuel »), mais aussi du livre publié au livre à venir (« je travaillerai peut-être toute ma vie ce mince volume ») et encore du même livre publié à son dehors revuistique (« Supplément »), Barthes tâche de gommer toute solution de continuité, tenté qu'il est, semble-t-il, de placer sa propre écriture dans l'orbe du Texte. Inachever, infinitiser son livre en le soumettant à la dynamique du supplément (notion marquée par la pensée de Derrida⁴⁶⁷) conduit donc l'essayiste à désigner son récent ouvrage comme un « livre *sans projet* » – comme on a vu plus haut que Montaigne disait déjà du sien :

⁴⁶⁶ *Id.*, « Supplément », *Art Press*, n° 4, mai-juin 1973, repris dans *OC*, t. IV, p. 335.

⁴⁶⁷ La notion de supplément est développée dans *De la grammatologie* à l'occasion du commentaire de Rousseau (*op. cit.*, p. 207-234). Elle joue d'une valeur indécidable, qui la fait osciller entre une fonction accumulative et une fonction vicariante, étant à la fois ce qui *s'ajoute à* et ce qui *tient lieu de*. Dans les textes de Rousseau, Derrida observe une « chaîne de suppléments » qui relève d'un effort pour saturer la présence à soi, la plénitude subjective recherchée par l'auteur des *Confessions*, en même temps qu'elle révèle aussi un manque, une absence, une *différance* originaire : « À travers cette séquence de suppléments s'annonce une nécessité : celle d'un enchaînement infini, multipliant inéluctablement les médiations supplémentaires qui produisent le sens de cela même qu'elles diffèrent : le mirage de la chose même, de la présence immédiate, de la perception originaire. L'immédiateté est dérivée. Tout commence par l'intermédiaire, voilà ce qui est "inconcevable à la raison" » (*ibid.*, p. 226). Voir aussi Charles Ramond, « Supplément », *Vocabulaire de Derrida*, Paris, Ellipses, « Le vocabulaire de... », 2001, p. 65.

« sans dessein et sans promesse⁴⁶⁸ ». Livre sans *argument*, *résumé* ou *vouloir saisir*, glose Barthes, autrement dit sans rien qui, antérieurement et extérieurement à lui, puisse en formaliser le *dess(e)in*. Ici, Barthes paraît revendiquer pour son œuvre quelque chose d’analogue, toutes proportions gardées, à ce dont il créditait *Mobile* de Michel Butor en 1962 : à savoir « manque[r] à l’idée consacrée (c’est-à-dire sacrée) du Livre [...] au nom d’une autre idée d’un autre Livre », suivant une logique fragmentaire qui rompt le continu et le coulé conventionnellement attaché à cette forme : « dans *Mobile*, le “plan général” est nul et le détail élevé au rang de structure ; les idées ne sont pas “développées”, mais distribuées⁴⁶⁹. » Déjà anciens au moment où paraît le texte d’*Art Press*, ces mots attestent le souci durable qu’a Barthes d’accompagner sa critique idéologique du livre d’une expérimentation (ou d’une promotion) de formes concurrentes du livre, où se trouvent impliqués de façon conjointe le livre empirique, le Livre idéal et ces catégories instituées du livre et de l’œuvre avec lesquelles il faut aussi faire. Pour Barthes, la responsabilité moderne commande ainsi moins, comme l’affirme Derrida en 1972, de ne plus « se soutenir comme un auteur de livre », que d’œuvrer à transformer l’idée du livre impliquée par les livres dont on se fait auteur.

Livre sans *projet* unitaire, *Le Plaisir du texte* n’est pas pour autant sans *projets*, comme en témoigne la manière dont ce protocole d’infini-tisation du texte, cette « productivité » revendiquée par Barthes trouve à s’inscrire dans l’ouvrage. On lit ainsi dans le même « Supplément » :

Productivité. Le livre une fois paru, les meilleures interventions de lecteurs (aucune, par définition, n’est nulle, puisqu’elles assurent la prolifération du texte) sont celles qui vont chercher dans le texte réactif (telles de bonnes têtes chercheuses) *les points clandestins de productivité*. Le livre fini (ceci veut dire seulement publié) comporte fatalement le plan d’un travail infini. Dans un livre, il y a des nœuds programmatiques, renvoyant à un travail à *faire*. Tels sont sans doute dans *Le Plaisir du texte* : la fête comme surenchérissement (à propos de Severo Sarduy), les rythmes

⁴⁶⁸ Michel de Montaigne, « De Democritus et Heraclitus », *Les Essais*, *op. cit.*, I, 50, p. 302. Je rappelle la citation déjà donnée plus haut : « Je me hazarderoy de traicter à fons quelque matière, si je me connoisoy moins. Semant icy un mot, icy un autre, eschantillons despris de leur piece, escartez, sans dessein et sans promesse, je ne suis pas tenu d’en faire bon, ny de m’y tenir moy mesme, sans varier quand il me plaist ; et me rendre au doubte et incertitude, et à ma maistresse forme, qui est l’ignorance ». Il y aurait beaucoup à dire sur la filiation montaignienne de Barthes, largement silencieuse, et que l’on peut encore reconnaître dans cette logique du supplément, qui retrouve le mode de genèse employé et revendiqué par Montaigne dans ses *Essais* : l’ajout plutôt que la correction (« j’adjouste, mais je ne corrige pas », I, 9, *op. cit.*, p. 963), la poursuite indéfinie d’un même livre que l’on augmente par le milieu (« Qui ne voit que j’ay pris une route par laquelle, sans cesse et sans travail, j’iray autant qu’il y aura d’ancre et de papier au monde ? » *ibid.*, p. 945). Sur Barthes et Montaigne, voir l’étude suggestive de Réda Bensmaïa, *Barthes à l’essai. Introduction au texte réfléchissant*, Tübingen, Günter Narr, « Études littéraires françaises », 1986.

⁴⁶⁹ Roland Barthes, « Littérature et discontinu », *Critique*, n° 185, octobre 1962, repris dans *OC*, t. II, p. 431 et 433.

différentiels de lecture, la dérive, l'échange, la Fiction, la Phrase, la langue nouvelle (celle qui a parlé pour moi dans un bar de Tanger), l'avant-dernier langage⁴⁷⁰.

Tandis que Barthes au seuil des *Essais critiques* ou du *Système de la mode*, s'efforçait de renégocier la mise en partage de projets diversement abîmés, inactualisés ou irréalisés par le passage du temps, le voici qui pointe désormais du doigt « *les points clandestins de productivité* » que recèle son dernier ouvrage. Occasion d'en mettre au jour, d'en intensifier et poursuivre le *travail*, mais aussi de traduire dans un langage textualiste la prise en charge de son ouvrage par le commentaire critique et sa diffusion dans l'espace social. « [C]hamp méthodologique » dans la perspective duquel l'écriture était fondée en solitude, en illisibilité, en utopie, le Texte permet ici de rendre compte du mouvement par lequel un texte ou un livre se socialisent.

Si Barthes met en valeur (et découvre) l'existence clandestine du « travail à faire » dans le texte en présence, plusieurs de ces « nœuds programmatiques » étaient d'ores et déjà *déclarés* dans l'ouvrage de 1973, comme l'idée d'une grammaire du français parlé évoquée à propos d'une anecdote dans un bar de Tanger⁴⁷¹, ou encore ces deux projets qui closent le fragment « résistance » :

Idée d'un livre (d'un texte) où serait tressée, tissée, de la façon la plus personnelle, la relation de toutes les jouissances : celles de la « vie » et celles du texte, où une même anamnèse saisirait la lecture et l'aventure.

Imaginer une esthétique (si le mot n'est pas trop déprécié) fondée jusqu'au bout (complètement, radicalement, dans tous les sens) *sur le plaisir du consommateur*, quel qu'il soit, à quelque classe, à quelque groupe qu'il appartienne, sans acception de cultures et de langages : les conséquences seraient énormes, peut-être même déchirantes (Brecht a amorcé une telle esthétique du plaisir ; de toutes ses propositions, c'est celle qu'on oublie le plus souvent)⁴⁷².

Idée d'un livre ou d'un texte, imagination d'une science, l'une et l'autre sont énoncées dans un même conditionnel qui les projette dans le temps ramifié du possible, sans les engager dans le monde des attentes. Or, bien éloignés des anticipations collectives que nous avons évoquées dans le cadre du programme sémiologique de la fin des années 1950 et de la première moitié des années 1960, ces projets ont aussi quelque chose de paradoxal à l'égard de la figure textualiste du « livre sans projet » énoncée dans « Supplément ». Car ce sont bien, en effet, de petits *arguments* que propose Barthes en ces nœuds programmatiques. Tout se passe comme si le projet, dénoncé *hors du livre* en tant qu'*idée*, compromis avec l'idéalisme classique du *disegno*, devenait *dans le livre*, en tant qu'écriture, cela même qui, plus ou moins directement et explicitement, dramatisait et intensifiait la circulation du sens, érigée en valeur rectrice de

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 336.

⁴⁷¹ *Id.*, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1973 (désormais abrégé *PT*), repris dans *OC*, t. IV, p. 249.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 256.

l'exercice littéraire. Sans être exactement nommée ou reconnue, une tension, voire une contradiction se fait jour dans la place dévolue aux projets dans et par l'écriture. D'un côté en effet, comme dans la préface aux *Essais critiques* ou dans les manifestes textualistes, le projet est cette force corrosive et iconoclaste qui dissout les signifiés et porte toujours l'écriture en avant d'elle-même. D'un autre côté, il est quelque chose qui s'imprime à la conscience et sur la page, quelque chose qui, autrement dit, *fait image*, réhabilitant une certaine imagination du livre qui pourrait bien contrevenir à la biblioclastie des modernes et à la « chasse à l'imaginaire⁴⁷³ » dont elle procède. De tels énoncés prospectifs, de fait, appartiennent à un registre fantasmatique que Barthes pratiquera et assumera de plus en plus dans le cours de ces années 1970, dans l'ordre des livres comme dans celui de l'enseignement. Il en va d'une méthode d'écriture : « Un livre démarre bien seulement si sa *forme* (jusqu'à la typographie) est bien *visionnée* (hallucinée), prévue comme objet : excitation de l'*avoir fait*, du *quand je l'aurai fait* : futur antérieur⁴⁷⁴ ». Il en va aussi d'une méthode d'enseignement ; les mots de la Leçon inaugurale prononcée au Collège de France en 1977 sont souvent cités, mais je les rappelle :

Je crois sincèrement qu'à l'origine d'un enseignement comme celui-ci, il faut accepter de toujours placer un fantasme, qui peut varier d'année en année. Ceci, je le sens, peut paraître provocant : comment oser parler, dans le cadre d'une institution, si libre soit-elle, d'un enseignement fantasmatique ? [...] C'est à un fantasme, dit ou non dit, que le professeur doit annuellement revenir, au moment de décider du sens de son voyage ; de la sorte il dévie de la place où on l'attend, qui est la place du Père, toujours mort, comme on le sait ; car seul le fils a des fantasmes, seul le fils est vivant⁴⁷⁵.

Qu'il s'exerce dans les séminaires, les cours, ou dans les livres et articles, qu'il vise des livres particuliers, des sciences ou des utopies éthiques ou politiques (tous objets la plupart du temps liés par des rapports métonymiques), ce discours du fantasme réaffirme l'orientation résolument protensive de la démarche barthésienne, mais en déplace ainsi les termes : *Roland Barthes par Roland Barthes* va nous aider à mieux entrer dans cette question.

⁴⁷³ Voir sur ce point les analyses éclairantes d'Éric Marty. Défini « comme espace de leurres, de mystifications, d'aliénations », identifié à l'idéologie même, l'imaginaire des modernes est subordonné à l'ordre du langage, qui en détient les clés, les raisons, la structure, davantage que la conscience ou la sensibilité mêmes. En particulier, le lacanisme, dans sa triade du Réel, du Symbolique et de l'Imaginaire, consacre cet ordre du langage : « Il nous suffit de noter que, dans le lacanisme classique, la thérapie a pour méthode et pour fin de faire en sorte que l'Imaginaire s'efface devant le Symbolique. On dira alors que le moi, qui est imaginaire, constitué en son noyau par une série d'identifications aliénantes, doit céder devant le sujet qui est parlant ; on dira également que l'Imaginaire est par essence inconsistant, sauf à être rapporté à la chaîne symbolique qui le lie et l'oriente. » Éric Marty, « Sur les "Fragments d'un discours amoureux". Réflexions sur l'image », dans *Roland Barthes. Le Métier d'écrire, op. cit.*, p. 191-336, ici p. 208 et 215.

⁴⁷⁴ *Id.*, *LA*, p. 101.

⁴⁷⁵ *Id.*, Leçon inaugurale prononcée au Collège de France le 7 janvier 1977, publiée dans *Leçon*, Paris, Seuil, « Points », 1978 (désormais abrégé *L*), repris dans *OC*, t. V, p. 445.

Roland Barthes par Roland Barthes est issu d'une commande du Seuil, initiée en 1972 pour la collection des « Écrivains de toujours » que dirige Denis Roche. Alors que la maison d'édition tâche d'étendre et de renouveler la collection, l'idée est lancée, lors d'un déjeuner, de prendre au pied de la lettre le titre « x par lui-même » donné à ces ouvrages normalement confiés à des spécialistes des auteurs en question⁴⁷⁶. C'est cette idée que Barthes saisit au vol :

Origine. La boutade : idée de collection. « Un tel par lui-même » : à la lettre. Que l'auteur se dédouble véritablement d'une façon ludique en critique de lui-même (à la différence d'une auto-critique : non pas *je* critique de *je* ; mais *je* [se dédouble en] *il* critique de *je*). Or le Seuil [souhaite un] élargissement de la collection. Je saute sur le *jeu*. Commande pour l'automne 1973. Versement d'un forfait. Cela, début 1972. Je vis alors avec l'idée heureuse d'une sorte de canular qui aurait mis en jeu des choses très sérieuses sur l'identité, le sujet, l'écriture, etc.⁴⁷⁷

On ne saurait dire, ainsi, que *Roland Barthes par Roland Barthes* est un livre « sans projet » : non seulement parce qu'il en va d'une commande destinée à une collection pourvue d'un cahier des charges précis (une monographie illustrée, accompagnée de morceaux choisis, de repères biographiques et bibliographiques), dont le détournement *lui-même*, notons-le, est programmé ; mais aussi parce que cette commande, ce livre à venir, Barthes en aura fait l'objet de son séminaire à l'EPHE pour l'année 1973-1974. Les lignes que je viens de citer en proviennent elles-mêmes, issues des notes que le directeur d'étude rédige pour la séance du 22 novembre 1973, soit à un moment où la phase rédactionnelle n'a pas encore commencé et où la forme du livre n'est pas même arrêtée. Face à ses étudiants, Barthes rapporte les étapes de son travail, rend compte de la mue progressive de la commande en un projet personnel dont il expose les impasses, délibère des refontes possibles... J'aurai à revenir, plus loin, sur cette implication du livre à venir dans l'enseignement et de l'enseignement dans la genèse du livre. Pour l'heure, poursuivant le fil de ma réflexion, je me concentrerai sur le rôle joué par les prospectus dans le corps du livre.

L'imaginaire de la solitude

Riche de ces « nœuds programmatiques » naguère reconnus dans *Le Plaisir du texte*, *Roland Barthes par Roland Barthes* contient dans ses pages un autoportrait de l'auteur *en projet* et *par ses*

⁴⁷⁶ L'anecdote du déjeuner du Seuil est rapportée par Roland Barthes dans un entretien avec Denis Roche en 1975 : « Roland Barthes écrit un livre sur... Roland Barthes », entretien avec Denis Roche, 27, rue Jacob. *Bulletin des éditions du Seuil*, février 1975, repris dans *OC*, t. IV, p. 876-878, ici p. 876. Sur la genèse de l'autoportrait barthésien, voir la « Présentation » d'Anne Herschberg-Pierrot dans l'édition qu'elle a procurée du *Lexique de l'auteur*, p. 23-39, voir aussi *ead.*, « Lexique d'auteur et miroir encyclopédique. Sur la genèse du *Roland Barthes par Roland Barthes* », *Recherches & Travaux*, n° 75, 2009, p. 21-34.

⁴⁷⁷ *Id.* *LA*, p. 90.

projets, lesquels sont prélevés dans l'ensemble de l'œuvre passée que Barthes a relue et fichée en vue de son livre. Inventoriés, commentés dans plusieurs fragments, ils participent à cette ressaisie d'une œuvre et à cette exposition d'un imaginaire d'auteur qui constituent les enjeux majeurs de l'autoportrait de 1975. Une nouvelle fois, donc, les futurs passés inscrits dans les livres et textes publiés sont amenés à se *réfléchir* dans l'œuvre en présence. Mais ils le sont désormais depuis l'actualité d'une nouvelle « phase » que Barthes, dans le petit tableau qu'il insère dans son autoportrait (non sans quelque ironie), place sous le signe de la « moralité » et d'un certain esseulement théorique au sein de la modernité. Il faut en dire un mot. Alors que les autres phases répertoriées par l'essayiste sont associées à un « intertexte » consistant, qui place l'auteur sous la protection d'une doctrine ou d'une théorie portée collectivement⁴⁷⁸, ce temps de la « moralité » ne se recommande plus que d'un « (Nietzsche) » contenu entre parenthèses : signe d'une inflexion de la réflexion en direction des enjeux éthiques du discours intellectuel, de tout ce que Barthes porte alors à l'enseigne du corps, de l'art de vivre et du « pour moi⁴⁷⁹ » ; signe, aussi, d'une volonté d'affranchissement à l'égard des systèmes constitués, y compris de cette théorie du Texte dont il se faisait naguère l'apologète et le passeur⁴⁸⁰. Non pas que Barthes rompe pour de bon avec ses langages et ses méthodes passées, mais il ne se sent plus *tenu* à ni par eux :

Aujourd'hui, il lui semble qu'il écrit davantage à découvert ; rien ne le soutient, sinon encore des pans de langages passés (car pour parler il faut bien prendre appui sur d'autres textes). Il dit cela sans l'infatuation qui peut accompagner les déclarations d'indépendance, et sans la pose de tristesse qu'on met à avouer une solitude ; mais plutôt pour s'expliquer à lui-même le sentiment d'insécurité qui le tient aujourd'hui, et, plus encore peut-être, le vague tourment d'une *récession* vers le peu de chose, la chose ancienne qu'il est, « livré à lui-même »⁴⁸¹.

⁴⁷⁸ Sartre, Marx et Brecht pour le « genre » de la « mythologie sociale » des années 1950, puis Saussure pour celui de la « sémiologie » ; enfin Sollers, Kristeva, Derrida et Lacan pour la « textualité » du tournant des années 1970. Voir Roland Barthes, « Phases », *RB, OC*, t. IV, p. 718-719.

⁴⁷⁹ Cette expression de « pour moi », Barthes y consacre les premiers développements de son séminaire de 1973-1974 sur le « Lexique de l'auteur », et lui accorde une « valeur fondatrice ». Comme il le précise, il n'en va pas tant d'un régime de la confiance ou d'un relativisme, mais plutôt d'une façon d'évaluer les objets intellectuels en les rapportant à la logique humorale du sujet moderne. Barthes s'appuie ici sur un passage de *La Volonté de puissance* : « La question : "Qu'est-ce que c'est ?" est une façon de *poser un sens*, vu d'un autre point de vue. L'"essence", l'"être" sont une réalité perspectiviste et supposent une pluralité. Au fond c'est toujours la question : "Qu'est-ce que c'est *pour moi* ?" (pour nous, pour tout ce qui vit etc.) ». Friedrich Nietzsche, *La Volonté de puissance*, t. I, livre I, trad. all. Geneviève Bianquis, Paris, Gallimard, « Tel », [1937-1938] 1995 p. 204, cité dans *LA*, p. 47.

⁴⁸⁰ 1973 marque à ce titre un moment charnière : la même année en effet, Barthes signe pour l'*Encyclopaedia Universalis* un article sur la « Théorie du Texte » (dans la version de Kristeva surtout), en même temps qu'il publie *Le Plaisir du texte* où se font jour certaines réserves à l'égard de cette dernière. Car si, à travers les notions de *signifiance* ou de *jouissance*, le textualisme a promu l'investissement du sujet affectif dans l'énonciation, Barthes estime que « ces propositions sont souvent oubliées, refoulées, étouffées » et affirme « quelque urgence à dévisser un peu la théorie, à déplacer le discours, l'idiolecte qui se répète, prend de la consistance ». Voir respectivement « Texte (théorie du) », *Encyclopaedia universalis*, t. XV, 1973, repris dans *OC*, t. IV, 443-462 et *PT, OC*, t. IV, p. 259.

⁴⁸¹ *Id.*, « L'imaginaire de la solitude », *RB, OC*, t. IV, p. 678-679.

On dira, bien sûr, que cet « imaginaire de la solitude » est tout *théorique* : Barthes est un essayiste qui jouit alors d'une forte reconnaissance, de fortes solidarités intellectuelles, d'une forte présence médiatique au sein du champ intellectuel. En outre, depuis qu'il a été nommé directeur d'études à l'EPHE, il dirige de très nombreuses thèses de doctorat, tout particulièrement en ces années 1970⁴⁸². S'il n'est plus protégé par un « système » doctrinal, Barthes est au moins protégé par des institutions : l'EPHE, bientôt le Collège de France, les nombreuses revues où il collabore et où il siège parfois au comité de rédaction (*Arguments, Langages, Communications...*⁴⁸³), les éditions du Seuil et, en l'occurrence, cette prestigieuse collection des « Écrivains de toujours » dont la puissance de consécration et de « classicisation » va sans dire. Ainsi *autorisées* et quelle que soit la « récession » qu'elles trahissent, ses propositions sont susceptibles d'être *entendues*, ce dont Barthes se montre d'ailleurs avisé, et même soucieux à sa façon. Lorsque, dans le fragment « Plus tard », l'autoportraitiste observe dans ses prospectus quelque chose qui prête à son œuvre la qualité d'une « proposition que chacun viendra saturer comme il voudra, comme il pourra », il ressemble au futur professeur du Collège de France multipliant les idées de livres ou de sciences. Ici et là, le geste programmatique relève souvent d'une logique fantasmatique et irréalisante, mais il est aussi bien le fait d'un directeur d'études rompu à la direction de travaux, familier des « problèmes de la thèse⁴⁸⁴ » qu'il a lui-même connus. La science, alors, est moins programmée qu'énoncée, éprouvée et comme *épuisée* en première personne sous une forme potentielle. Mais depuis les lieux qu'occupe Barthes, ces institutions à la fois périphériques et prestigieuses qu'il investit en essayiste, ces essais qu'il écrit *aussi* en tant que directeur d'étude ou professeur, cette parole elle-même a son régime et son registre d'effectivité ; elle est prise dans des rapports de présentation de soi, de don et d'adresse au public qu'il faut essayer de dire.

⁴⁸² Entre 1971 et 1975, Barthes fait ainsi partie des six directeurs qui, à l'EPHE, auront dirigé plus de trente thèses. Voir Olivier Godechot, « La formation des relations académiques au sein de l'EPHESS », *Histoire & mesure*, XXVI/2, 2011 : « Varia », p. 223-260, ici p. 233.

⁴⁸³ Sur les engagements revuistiques de Barthes, voir le dossier de la *Revue Roland Barthes*, n° 3, mars 2017 : « Barthes en revues (1942-1980) » (dir. Jacqueline Guittard et Magali Nachtergaël), http://www.roland-barthes.org/intro_revue_3.html, consulté le 14 septembre 2018.

⁴⁸⁴ À l'EPHE, Barthes consacre ainsi le premier semestre de l'année 1972-1973 aux « problèmes de la thèse », interrogeant avec ses étudiants les modalités et les enjeux du choix du sujet, de la méthode, des protocoles opératoires etc. « Les problèmes de la thèse et de la recherche. La notion de modernité. Analyse de "Rapport sur un cas de paranoïa allant à l'encontre de la théorie psychanalytique" », compte-rendus des séminaires à l'EPHE, 1972-1973, repris dans *OC*, t. IV, p. 464-465. Sur la question de la thèse chez Barthes, voir Charles Coustille, *Antithèses. Mallarmé, Péguy, Paulhan, Céline, Barthes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 2018, p. 183-246.

Entre l'écriture et l'imaginaire, entre l'incident et l'aventure : le projet sous le signe du romanesque

S'il est nécessaire de tenir compte du capital symbolique de Barthes dans l'espace littéraire et de l'horizon institutionnel impliqué par son statut, il convient tout autant d'apprécier la façon singulière dont ces derniers sont investis ou désinvestis dans son discours. Dès lors qu'elle est ainsi parlée, la solitude, son imaginaire, n'est sans doute qu'un mode d'adresse et de présence à autrui parmi d'autres, mais encore faut-il en préciser les conditions. Le discours de projet, tel qu'on en a déjà trouvé l'exemple dans l'ouvrage de 1973 et tel aussi que Barthes le rappelle et le remobilise dans son autoportrait, prend sens dans cette perspective. Dans « Plus tard », Barthes recense ainsi quelques-uns des « livres annoncés » par le passé, en en référant la mention :

Une Histoire de l'écriture (*DZ*, 181, I) ; une Histoire de la rhétorique (1970, II), une Histoire de l'étymologie (1973), une Stylistique nouvelle (*S/Z*, 267, III), une Fiction fondée sur l'idée d'un Robinson urbain (1971, I), une Somme sur la petite-bourgeoisie (1971, I), un livre sur la France, intitulé – à la manière de Michelet – *Notre France* (1971, II), etc.⁴⁸⁵

La liste des œuvres promises n'a pas la valeur d'annonce qui était la sienne chez Perce et Roubaud. Les titres, ici, sont mobilisés en *mention*, enchâssés par le commentaire auctorial, pris en charge pour ce qu'ils disent d'une « manie », d'un mouvement de « dénégation du réel (du réalisable)⁴⁸⁶ » dont il s'agit néanmoins de mettre en valeur la productivité silencieuse et la charge utopique. Dans cette liste, on remarquera l'absence notable de la grande entreprise sémiologique des années 1957-1967, vraisemblablement tenue à l'écart pour sa vocation collective et son accomplissement au moins partiel dans *Système de la mode*. On remarquera, surtout, la prégnance des années 1970-1973 dont la veine textualiste tend ici à s'estomper derrière cette imagination de la *somme*, de l'*histoire* qui dissonne avec la critique du livre et de l'œuvre à quoi Barthes avait joint sa voix aux côtés de l'avant-garde. S'il finira par déclarer que ces « manœuvres dilatoires, ces redans du projet, c'est peut-être l'écriture elle-même », Barthes insiste d'abord sur leur dimension fantasmatique et imaginaire, « visant la plupart du temps un livre sommatif, démesuré, parodique du grand monument de savoir⁴⁸⁷ » :

L'Annonciation du Livre (le *Prospectus*) est l'une de ces manœuvres dilatoires qui règlent notre utopie interne. J'imagine, je fantasme, je colorie et je lustre le grand livre dont je suis incapable : c'est un livre de savoir et d'écriture, à la fois système parfait et dérision de tout système, une somme d'intelligence et de plaisir, un livre vengeur et tendre, corrosif et paisible, etc. (ici, déferlement d'adjectifs, bouffée d'imaginaire) ; bref, il a toutes les qualités d'un héros de roman : il

⁴⁸⁵ *Id.*, « Plus tard », *RB, OC*, t. IV, p. 745. Les références sont celles de l'édition d'Éric Marty.

⁴⁸⁶ *Ibid.*

⁴⁸⁷ *Ibid.*

est celui qui vient (l'aventure), et ce livre, me faisant le Jean-Baptiste de moi-même, je l'annonce⁴⁸⁸.

Comme on le voit, Barthes retrouve la figure *religieuse* du Livre idéal reconnue par Derrida et Blanchot, mais celle-ci est moins dénoncée que reprise sous une forme ironique, associée à un nouveau Nouveau Testament dont Barthes produirait lui-même « l'Annonciation » – le vocabulaire profane de l'aventure, du *roman*, l'auto-attribution ici en jeu suffisant à désamorcer l'emphase d'une telle référence biblique. Dans ces conditions, l'annonce mallarméenne du Livre, les « Prospectus » dilatoires de Charles Fourier sont autant d'intertextes mis à distance pour mieux mettre à distance la pratique de l'essayiste. Dans ses années textualistes, jusque dans *Le Plaisir du texte*, Barthes concentrait sa critique de l'*imaginaire* (pris en un sens lacanien⁴⁸⁹) sur des objets extérieurs, à commencer par le discours de la science dont il s'agissait de dénoncer le refoulement du langage et la prétention objective. Ainsi a-t-on vu l'auteur, en 1971, désigner l'œuvre comme la « queue imaginaire du Texte⁴⁹⁰ » et rapprocher ce dernier de la catégorie lacanienne du « réel⁴⁹¹ ». En 1975, c'est en lui-même désormais, dans ses propres textes passés, dans son propre discours actuel, que l'auteur reconnaît l'emprise de l'*imaginaire*, ce régime de projection narcissique et de fausse conscience qui cristallisent sous le regard d'autrui. Faute de pouvoir s'en dégager, sauf à retomber dans un « imaginaire de la lucidité⁴⁹² », une « grimace seconde », l'auteur de *Roland Barthes par Roland Barthes* s'applique plutôt à en exposer, à en disperser les manifestations dans le jeu mobile des fragments, et des changements de place énonciative qu'ils favorisent :

L'effort vital de ce livre est de mettre en scène un imaginaire. « Mettre en scène » veut dire : échelonner des portants, disperser des rôles, établir des niveaux et, à la limite : faire de la rampe une barre incertaine. Il est donc important que l'*imaginaire* soit traité selon ses degrés (l'*imaginaire* est une affaire de consistance, et la consistance, une affaire de degrés), et il y a, au fil de ces fragments, plusieurs degrés d'*imaginaire*.⁴⁹³

Ainsi des prospectus, qui hésitent entre l'ordre de l'*écriture* (dans leur puissance d'inachèvement et de déplacement) et celui de l'*imaginaire* (dans leur fétichisme du livre, dans leur

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 745-746.

⁴⁸⁹ Dans la pensée de Lacan, l'*imaginaire* est distingué du symbolique (ordre signifiant du langage) et du réel (ordre opaque et indivis résistant à la symbolisation), il se rapporte ainsi aux images trompeuses par lesquelles le sujet, dès la phase du miroir, se rapporte à lui-même comme à un sujet cohérent et constitué, et se projette de la sorte sous le regard de l'autre. Voir « Imaginaire », dans Jean Laplanche et Jean-Baptiste Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 196-197. Notons que Barthes s'inspire lui-même beaucoup de cette notice parue en 1967, année qui coïncide avec l'inflexion lacanienne de son discours sur l'*imaginaire*. Voir sur ce point Adrien Chassain, « Imaginaire », dans Claude Coste (dir.), *Dictionnaire Barthes*, Paris, Champion, à paraître en 2019.

⁴⁹⁰ Roland Barthes, « De l'œuvre au texte », art. cit., *OC*, t. III, p. 909.

⁴⁹¹ *Ibid.*

⁴⁹² *Id.*, « L'*imaginaire* », *RB*, *OC*, t. IV, p. 682.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 681.

fantasme encyclopédique). Inscrit dans le sillage d'une longue tradition de méfiance contre l'imagination « maîtresse d'erreur et de fausseté » (suivant le mot de Pascal), ici soumise au régime de l'*aveu* caractéristique des écritures du moi depuis Augustin, cet *étalement* d'un imaginaire d'auteur ne se résume pas aux clauses autocritiques que l'on vient d'observer. Il participe d'une poétique du *romanesque*⁴⁹⁴ plus ambiguë dans sa valeur. Le discours de projet en est partie prenante, comme en témoigne le fragment « Projet d'un livre sur la sexualité » :

Voici un jeune couple qui s'installe dans mon compartiment ; la femme est blonde, maquillée ; elle porte de grosses lunettes noires, lit *Paris-Match* ; elle a une bague à chaque doigt, et chaque ongle des deux mains est teint d'une couleur différente de ses voisins ; celui du médius, plus court, d'un carmin lourd, désigne grassement le doigt de la masturbation. De là, de l'*enchantement* où me tient ce couple, que je ne puis quitter des yeux, me vient l'idée d'un livre (ou d'un film) où il n'y aurait ainsi que des traits de sexualité seconde (rien de pornographique) ; on y saisirait (on tenterait d'y saisir) la « personnalité » sexuelle de chaque corps, qui n'est ni sa beauté, ni même son air « sexy », mais la façon dont chaque sexualité s'offre immédiatement à lire ; car la jeune blonde aux ongles grassement colorés et son jeune mari (aux fesses moulées, aux yeux doux) portaient leur sexualité de couple à la boutonnière, comme une légion d'honneur (*sexualité* et *respectabilité* relevant de la même affiche), et cette sexualité *lisible* (telle, certainement, que Michelet l'aurait lue) emplissait le compartiment, par une métonymie irrésistible, bien plus sûrement qu'une suite de coquetteries⁴⁹⁵.

Ce qui compte ici n'est pas tant le livre à venir que l'anecdote qui en fait naître le désir – désir lui-même imprégné et mû par l'érotisme diffus qui gagne le compartiment, sur l'évocation de laquelle le fragment conclut. Portrait de l'artiste en projet, tableautin rapportant la naissance contingente d'un fantasme de livre dans la trame du quotidien, ce texte illustre les deux aspects fondamentaux de la poétique du *romanesque* défendue en ces années : disponibilité attentive à la vie quotidienne et à ses circonstances, d'une part, et d'autre part effort pour soumettre le discours intellectuel au régime de distanciation énonciative que pose l'épigraphe du livre : « Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman⁴⁹⁶ ». Barthes, autrement dit, annonce moins un projet qu'il ne se saisit de lui pour donner lieu à un fragment de vie, à une pièce de son autoportrait. Par là, et bien que le mouvement du train suggère, hors-champ, celui de l'œuvre en marche, ce texte semble étrangement neutraliser la dimension protensive et volontaire du projet au profit d'un certain présentisme, relevant plus du biographème que du prospectus, plus de l'*incident* que de l'*aventure*.

Précisons l'emploi de ces deux derniers termes : on a vu, plus haut, que l'*aventure*, dès la première préface aux *Essais critiques*, était associée à une durée interne, à un temps non chronologique, étant le nom d'un élan, de quelque chose (ou de quelqu'un) « qui vient », dit « Plus

⁴⁹⁴ Voir sur ce point l'étude de Marielle Macé, « Barthes, romanesque », dans *Barthes, au lieu du roman*, Paris/Québec, Desjonquères/Nota bene, 2002, p. 173-194.

⁴⁹⁵ RB, OC, t. IV, p. 737.

⁴⁹⁶ RB, OC, t. IV, p. 577.

tard ». En un sens qui finira par affecter ce mot d'aventure lui-même⁴⁹⁷, l'incident, quant à lui, échappe également au temps social mais ne présente plus cette dimension protensive et instauratrice, il est, comme écrit Barthes à propos d'*Aziyadé* de Pierre Loti, « *ce qui tombe doucement, comme une feuille, sur le tapis de la vie ; c'est ce pli léger, fuyant, apporté au tissu des jours ; c'est ce qui peut être à peine noté : une sorte de degré zéro de la notation, juste ce qu'il faut pour pouvoir écrire quelque chose*⁴⁹⁸. » Mais si le projet paraît bien s'absorber dans l'instant, il montre aussi la façon dont le livre – son souci, son horizon, fussent-ils fantasmatiques et *irréels* – s'interpose entre le sujet et sa propre expérience quotidienne. Il témoigne, aussi, pour la façon dont les livres s'écrivent. Barthes y insistait déjà en 1970 dans son grand entretien filmé avec Jean Thibaudeau : « Un rêve d'écriture n'est pas forcément compact ; on ne forme pas le projet d'un livre d'une façon organisée, volontaire, justifiée, mais plutôt par bribes de désir, éclats d'envie, qui surgissent à n'importe quel contact proposé par la vie et qui ne portent pas forcément sur des idées importantes⁴⁹⁹ ».

« Et après ? Quoi écrire, maintenant ? »

Chacun à sa manière, l'inventaire du fragment « plus tard » et ce « Projet d'un livre sur la sexualité » font effort pour *situer* le geste prospectif : le premier en l'historicisant au sein de l'œuvre passée, le second en le rappelant à sa circonstance native. Tel n'est pas le cas de l'autre bibliographie prospective qu'introduit Barthes dans son autoportrait, laquelle joue au contraire de l'indétermination des « Projets de livres » dont elle fait part, ne se rapportant plus tant à des *annonces* passées qu'à des *idées*, non nécessairement publiées ni même écrites jusque-là :

(Ces idées sont de différentes époques) : *Journal de Désir* (au jour le jour du Désir, dans le champ de la réalité). *La Phrase* (idéologie et érotique de la Phrase). *Notre France* (nouvelles mythologies de la France d'aujourd'hui ; ou plutôt : suis-je heureux/malheureux d'être français ?). *L'amateur* (consigner ce qui m'arrive lorsque je peins). *Linguistique de l'intimidation* (de la Valeur, de la guerre des sens). *Mille fantasmes* (écrire ses fantasmes, non ses rêves). *Éthologie des intellectuels* (tout aussi important que les mœurs des fourmis). *Le Discours de l'homosexualité* (ou : les discours de l'homosexualités). *Une encyclopédie de la nourriture* (diététique, histoire, économie géographie et

⁴⁹⁷ Voir par exemple Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1977 (désormais *FDA*), repris dans *OC*, t. V, p. 25-298, ici p. 52 : l'aventure y est décrite comme « ce qui m'advient ».

⁴⁹⁸ Dans son article, Barthes veille à dissocier les deux notions, affirmant à propos d'*Aziyadé* que « [c]e qui est raconté, ce n'est pas une aventure, ce sont des *incidents* ». Voir *id.*, « Le nom d'*Aziyadé* », *Critique*, n° 297, février 1972 (repris d'une préface en italien à Pierre Loti, *Aziyadé*, Ricci, 1971), repris dans « Pierre Loti : *Aziyadé* », *Nouveaux essais critiques*, à la suite du *Degré zéro de l'écriture* [1953], Paris, Seuil, « Points », 1972, repris dans *OC*, t. IV, p. 107-120, ici p. 109.

⁴⁹⁹ Roland Barthes, « Réponses », questions de Jean-Pierre Thibaudeau pour la série des « Archives du XX^e siècle », publié dans *Tel Quel*, n° 47, automne 1971 : « Roland Barthes », repris dans *OC*, III, p. 1325-1344, ici p. 1040.

surtout *symbolique*). Une *Vie des hommes illustres* (lire beaucoup de biographies et y récolter des traits, des biographèmes, comme il a été fait pour Sade et Fourier). *Un recueil de stéréotypes visuels* (« Vu un Maghrébin vêtu de sombre, *Le Monde* sous le bras, et faisant le siège d'une fille blonde assise dans un café »). *Le Livre/la vie* (prendre un livre classique et tout y rapporter de la vie pendant un an). *Incidents* (mini-textes, plis, haïkus, notations, jeux de sens, tout ce qui tombe, comme une feuille), etc.⁵⁰⁰

Offrant un autre point de vue sur l'œuvre virtuelle où les mêmes projets se retrouvent à l'occasion (ainsi de *Notre France*), cet effacement des dates affecte les projets d'une double virtualité : celle, d'abord, du livre à venir, mais encore celle de l'intention d'en mener à bien la genèse : virtualité de l'œuvre en projet, virtualité du projet lui-même. À la différence du fragment « Plus tard » (tout en étant indirectement interprété par lui), la série des projets n'a pas cette vocation d'humilier l'ambition du grand œuvre pour en légitimer finalement l'invocation et en éclairer les devenirs imperceptibles dans les travaux de l'essayiste. Elle se contente d'une figuration plurielle des livres possibles ou à faire, proche de celle que l'on a trouvée sous la plume de Perec. Comme dans « Plus tard », c'est encore un inventaire réflexif qui se donne ici à lire, répondant à ce même geste de mention évoqué plus haut. Mais dégagé de tout autre commentaire que leur explicitation sommaire, ces projets disent une ambition de revitaliser, de repotentialiser l'œuvre passée, d'en étoiler les possibles dans le texte en présence ; ils contribuent, au côté de la liste des « J'aime / je n'aime pas » à esquisser ce portrait du moi par éclats et fragments d'humeur que compose *Roland Barthes par Roland Barthes*. Rien ne dit alors, bien sûr, que ces projets sont autre chose que des fantasmes irréels ou sans lendemains (certains, comme *Incidents* existent déjà à l'état de fragments⁵⁰¹), mais ils suffisent, ainsi présentés, à insinuer du manque, du possible dans les œuvres passée et présente. Sans compter qu'ils contribuent à marquer au coin du désir et de l'initiative personnelle le portrait d'un auteur qui a écrit l'essentiel de son œuvre sur commande et s'en est même longtemps prévalu (je reviendrai plus loin sur l'évolution du discours de Barthes en la matière).

Cette lecture n'est pas exclusive, bien sûr, d'autres voies d'entrée dans l'ouvrage de 1975, mais elle me semble importante car elle met au jour une tentative de conjurer l'un des risques majeurs liés à l'entreprise autoportraitiste, risque anticipé et discuté dès le séminaire de 1973-1974 sur le *Lexique de l'auteur*. Associé au regard négateur d'Orphée, le principe de l'écriture de soi apparaît en effet à Barthes « simple comme une idée de suicide⁵⁰² ». À ce titre, la consécration apportée par la collection des « Écrivains de toujours » se paye d'un dispositif qui accentue cette

⁵⁰⁰ *Id.*, « Projets de livres », *RB, OC*, t. IV, p. 723.

⁵⁰¹ Voir l'ouvrage posthume du même nom, composé de fragments écrits au Maroc entre 1969 et 1970 (suivi d'autres textes diaristiques plus tardifs) : *Incidents*, Paris, Seuil, 1987, repris dans *OC*, t. V, p. 955-967.

⁵⁰² « La coïncidence », *RB, OC*, t. IV, p. 637.

menace : celle de faire du livre une sorte de mausolée de son auteur, dont le corpus n'est pas promis à l'éternité de la renommée sans être aussi réputé *clos*⁵⁰³. Face à pareil risque, la dimension protensive du livre participe de tout ce qui, dans ce dernier, par sa forme *arrêtée* (décidée, fixée par la publication), permet de rappeler l'autoportrait au mouvement inachevé d'un travail en cours. L'ouvrage, sous ce jour, ne se tisse plus seulement au fil de l'œuvre écrite comme le veut le cahier des charges de la collection, mais encore à celui de l'œuvre *possible*, des projets laissés en plan, des textes à venir.

De cette peur liée à l'idée d'une clôture de l'œuvre, témoigne l'épigraphe conclusive du livre qui, intitulée « Et après ? » et reproduisant l'écriture manuscrite de Barthes, énonce le petit dialogue suivant, en blanc sur fond noir, sur la troisième de couverture :

Et après ?

— Qu'a l'œuvre, maintenant ? Pourras-tu encore l'œuvre quelque chose ?

— On écrit avec son désir, et je n'en fais pas de désirer.

Dans ce court échange qui fait pendant à l'épigraphe inaugurale que j'ai déjà citée, Barthes, tout en reconnaissant le risque inhibiteur de son ouvrage, ouvre celui-ci sur un avenir appelé par un désir d'écrire déclaré intarissable. Toutefois, il faut noter qu'une telle protestation vitaliste est suscitée par l'intervention d'une voix tierce, qui somme l'auteur de rendre compte de ses projets d'écriture, de sa capacité à remettre l'œuvre en marche après pareil ouvrage. Cette intervention extérieure, dont la prise en charge par l'écriture manuscrite semble dire à quel point elle est intégrée, intériorisée par l'auteur, introduit comme un vent d'hétéronomie au moment de l'envoi, au revers de cette partie la plus péritextuelle, la plus socialisée du livre qu'est la couverture. On a vu que le discours du projet participait bien, depuis la fin de l'Ancien Régime, d'un imaginaire de l'autonomie créatrice, régime de singularité que l'essayiste traduit ici dans le

⁵⁰³ Sur cette collection, sa dimension symbolique, son cahier des charges et l'implication des auteurs dans la production de leur propre volume, voir Mathilde Labbé, « Dialogue de l'écrivain et du critique. Une étude de la pluri-auctorialité dans les collections "Poètes d'aujourd'hui" et "Écrivains de toujours" », *Mémoires du livre*, vol. 7, n° 1, automne 2015 : « Une fabrique collective du patrimoine littéraire (XIX^e-XXI^e) : les collections de monographies illustrées » (dir. Mathilde Labbé et David Martens), <https://www.erudit.org/fr/revues/memoires/2015-v7-n1-memoires02426/1035762ar/>, page consultée le 07/02/2018.

langage des humeurs, du désir. Reste, comme il apparaît ici, que ce discours n'en répond pas moins à une forme d'injonction sociale à *répondre* de ses projets. Pour le dire dans les termes de Bourdieu, le projet créateur de l'écrivain, même dans sa forme la plus autonomisée et individuée, demeure tributaire des interactions dont il est l'objet dans le champ. Il en reçoit toujours un certain *sens public* avec lequel il lui faut composer – ce que Barthes, d'une certaine manière, met ici en scène et dénie tout à la fois. C'est cette hétéronomie à laquelle les prospectus sont en bute que je voudrais évoquer dans la prochaine section de chapitre, dans le souci de rendre sensible une certaine part des autres dans le discours volontaire du projet.

Bilan d'étape

Résumons. Avec ce premier parcours dans les écritures potentielles de Georges Perec, Jacques Roubaud et Roland Barthes, il s'est agi d'interroger les formes et les enjeux du discours de projet dans la fabrique des œuvres, dans l'idée que celles-ci pouvaient être en quelque façon *regardées* et *racontées* à travers ce prisme. Esquisser cette histoire des possibles en se concentrant sur leur versant écrit et annoncé, voilà qui sans doute ménage une prise très partielle et indirecte sur le halo de potentialité entourant *effectivement* l'écrivain dans son travail d'écriture, mais qui n'en est pas moins riche d'enseignements. En tant qu'il est déclaré, le prospectus moderne participe comme les desseins d'Ancien Régime d'une recherche de crédit dans l'espace des lettres, sans plus bénéficier de la médiation personnelle ostensible qu'offrait le mécénat, et plus largement le dispositif dédicatoire. À ce titre, les entretiens et interviews, auxquels je m'intéresserai dans la prochaine section, mettent certes en scène l'auteur dans sa relation avec un tiers, qui l'interroge, mais celui-ci n'est plus le répondant spéculaire de l'auteur qui autorise sa parole ; il est bien plutôt le représentant du public. Reste, comme on s'en est rendu compte en analysant les programmes de travail adressés par Perec à ses éditeurs, qu'il ne faut pas aller bien loin dans l'épître confidentiel pour retrouver ce registre de sollicitation que nous avons fréquemment rencontré au second chapitre.

Là comme dans les projets publiés dans le corps des œuvres ou dans l'*espace associé* (suivant la notion de Maingueneau), le geste programmatique se présente comme une *opération*, comme une action de régie qui affecte l'œuvre à venir en même temps qu'elle reconfigure l'œuvre passée depuis le lieu situé qui est le sien. Ainsi a-t-on vu Perec adresser ses projets à Nadeau dans

l'espoir de « les clarifier et les mettre en ordre⁵⁰⁴ » pour lui-même ; Roubaud publier sa *Description du projet*, « afin, dit-il, peut-être, de discerner où j'en suis ; peut-être de ne pas cesser de continuer⁵⁰⁵ » et Barthes insister, quant à lui, sur le fait que ces projets annoncés « vivent » : « ils ne sont jamais abandonnés ; suspendus, ils peuvent reprendre vie à tout instant ; ou tout au moins, telle la trace d'une persistante d'une obsession, ils s'accomplissent, partiellement, indirectement, *comme gestes*, à travers des thèmes, des fragments, des articles⁵⁰⁶ ». C'est dire que les prospectus ne font pas qu'anticiper le propos ou la forme de tel(s) livre(s) à venir, mais engagent aussi la distribution, l'organisation et la genèse de l'œuvre entière : soit par leur succession, soit lorsqu'ils prennent la forme résomptive d'autobibliographies prospectives. En oscillant entre totalisation et dissémination, unification et sérialisation, la forme potentielle de l'œuvre varie aussi dans ses propres formats d'exposition (récit, liste, fragments...) et dans ses lieux d'exercice (épitexte confidentiel ou public, péritexte, chapitres d'ouvrages, ouvrages à part entière).

Si Perec, Barthes et Roubaud, considérés un à un aussi bien que relativement les uns aux autres, proposent des façons contrastées de mettre en discours leurs œuvres à venir, il en va toujours d'un même exercice de la *civilité* (au sens que Balibar donne à ce mot), d'un même effort de négociation ouverte entre des temporalités, des identifications, des disciplines, des régimes de discours concurrents. Tout se passe comme si le futur, en tant que mode (verbal) du discours et horizon de projection, formait un espace transitionnel, une zone trouble entre le monde intérieur du sujet et le monde extérieur de la vie sociale, où la dispersion des activités, les divisions, et aussi les traumas peuvent venir, sinon forcément se résorber, du moins s'offrir à diverses formes potentielles de reprises, de réappropriations, de déplacements que l'œuvre à venir médiatise et métonymise⁵⁰⁷. Nous en avons vu l'exemple avec la démarche de Perec, où l'écriture du projet – du « projet de la mémoire » – constitue un préliminaire décisif dans cette conquête littéraire de l'espace (et du temps) par un sujet dont la mémoire et les espaces ont perdu – n'ont jamais eu – le statut d'évidence. Tant s'en faut que l'on puisse ramener le discours de projet à une seule et même dynamique ascensionnelle, réconciliatrice ou émancipatrice, car ce sont souvent des situations d'équilibre instable, des tensions irrésolues qui se donnent à lire, et qu'il semble

⁵⁰⁴ Georges Perec, Lettre à Maurice Nadeau du 7 juillet 1969, *JSN*, p. 51.

⁵⁰⁵ Jacques Roubaud, *DP*, p. 27.

⁵⁰⁶ Roland Barthes, *RB, OC*, t. IV, p. 745.

⁵⁰⁷ Je m'inspire ici de la définition de l'espace transitionnel par Donald Woods Winnicott : « aire intermédiaire d'expérience à laquelle contribuent simultanément la réalité intérieure et la vie extérieure » (*Jeu et réalité* [1971], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1975, p. 30). Le psychanalyste anglais théorisait d'abord cette notion à propos de la petite enfance, mais lui-même en postulait l'extension possible aux phénomènes culturels. Cette notion a fait l'objet de nombreuses reprises dans les études littéraires (ainsi chez Barthes ou chez Michel Picard), mais c'est à Hélène Merlin-Kajman que nous en devons la reprise la plus aboutie, la transitionnalité étant alors envisagée comme le critère même de la littérarité. Voir Hélène Merlin-Kajman, « La transitionnalité, critère de littérarité », dans *L'Animal ensorcelé, op. cit.*, p. 390-434.

appartenir à la logique même du projet de pouvoir favoriser mais aussi bien inhiber l'action envisagée. Pensons à Barthes rapportant ses prospectus à la « catégorie du dilatoire [...], dénégarion du réel (du réalisable)⁵⁰⁸ » ou évoquant plus tard l'effet délétère des « fantasmes bloquants » qui empêchent l'écriture plutôt qu'ils ne l'orientent et dynamisent. Pensons surtout à Roubaud, dont le grand Projet de poésie formé autour de 1961, et partiellement annoncé dans la *Description* en 1979, s'avère intenable et aliénant par son ambition d'unifier une vie de mathématicien, une vie de poète et de théoricien de la poésie sans rien céder à une pratique puriste en chacun de ces domaines.

Les analyses précédentes l'ont montré, pareille ambivalence doit beaucoup à la place problématique du projet dans le champ intellectuel de ces années 1960-1970, 1970 surtout. D'un côté en effet, et sans compter sa promotion dans les usages scientifiques, le planisme étatique, la rhétorique administrative du « retard » etc. dont on a vu plusieurs effets chez Barthes et Roubaud, l'idée de projet est sans conteste mise à l'honneur, quoique selon des mobiles différents et parfois dissonants : à travers une conception technique de l'écriture, d'abord, que le sémiologue et les deux auteurs oulipiens ont en partage, conception favorisée par le regain d'intérêt pour la rhétorique en cette seconde moitié du XX^e siècle. À travers le paradigme de l'art contemporain, ensuite, qui, faisant pendant au modèle renaissant et classique du *disegno* étudié au second chapitre, procède à un dépassement de l'objet conduisant (les artistes conceptuels en particulier) à imputer une dignité particulière à la *proposition* de l'œuvre. À travers la pensée de l'avant-garde textualiste enfin, qui, dans le sillage de Blanchot, met en avant une écriture réflexive, conçue comme projet d'elle-même, différant toujours son achèvement et sa clôture. Alors que la première de ces tendances participe d'un imaginaire artisanal opposé au modèle romantique et spontanéiste de la création, et valorise l'écriture dans sa dimension artéfactuelle, ces deux dernières tendances participent l'une et l'autre d'une critique des formes instituées de l'œuvre. Or, comme il est apparu dans la dernière sous-section de chapitre, c'est au nom d'une telle critique que la notion de projet peut aussi bien devenir un repoussoir, dès lors qu'elle en vient à trahir un fétichisme du produit ou un idéalisme du dessin plutôt que d'exprimer un investissement *pervers* dans la production et la *dépense* (pour employer le mot d'ordre avant-gardiste dû à Bataille).

À divers titres et degrés, les prospectus que nous avons parcourus dans les pages précédentes composent avec ces conceptions, mais ne leur sont pas davantage réductibles que ne l'étaient les projets renaissants au paradigme du dessin, d'autant que ces conceptions sont on l'a vu contrastées, sinon contradictoires. Ainsi, la proximité du concepteur de *Lieux* avec l'art contemporain (celui d'Opalka en particulier), sa valorisation et sa mise sous contrainte du

⁵⁰⁸ Roland Barthes, *RB, OC*, t. IV, p. 745.

processus de genèse, sa propension à multiplier les textes et les notations programmatiques ne l'empêchent pas, on l'a vu, d'affirmer sans détour que « tout le travail préparatoire n'est rien. Je veux dire que le projet peut être sublime, grandiose, subtil, ça n'existera que lorsqu'il y aura les phrases, les mots⁵⁰⁹ ». Ainsi, pareillement, a-t-on vu chez Barthes l'utopie du Texte perturbée par un discours du fantasme qui, certes placé sous le signe moderne du corps et du désir, n'en dissone pas moins avec l'iconoclasme et le biblioclasme de l'avant-garde. C'est dire qu'il est impérieux de faire le départ entre l'imaginaire du livre (ou de l'œuvre) et son imagination pratique, et d'envisager leurs rapports en situation. Pour ce faire, et mieux comprendre les tensions que je viens d'évoquer, il est temps de faire droit à un aspect déterminant qui a commencé d'apparaître à la fin de notre lecture de *Roland Barthes par Roland Barthes* : à savoir que ces différentes pondérations en valeur des discours et des figures du livre à venir sont pour ainsi dire entretenues par la banalité et surtout la nécessité de ce discours qui, pour être volontaire, n'en est pas moins appelé, demandé, sinon même contraint par les dynamiques du champ littéraire.

2 – RÉPONSES

Assurément, le discours de projet tenu par les écrivains relève d'un discours d'initiative. Depuis l'autonomisation relative du champ littéraire, la singularisation et la personnalisation de la figure auctoriale, cette initiative est même indexée, plus ou moins directement et consciemment, à un projet créateur réputé original sinon même *originel*, pour employer le mot sartrien. Nous voici donc dans une situation toute différente de celle rencontrée au précédent chapitre, mais où l'hétéronomie, loin d'être absente, s'est simplement déplacée et reconfigurée. Pour ce qui a trait à son expression publique, le projet n'est plus cette demande précaire sollicitant la reconnaissance du grand, cherchant à convertir une initiative auctoriale en commande mécénique (caractérisation qui, cela va sans dire, n'épuise en rien la logique du genre sous l'Ancien Régime). Il est devenu

⁵⁰⁹ Georges Perec, « Entretien Georges Perec / Bernard Pous », entr. cit., *E&C*, t. II, p. 185.

lui-même l'objet d'un *attendu*, à ce point intégré que les auteurs modernes, eux aussi rompus aux commandes, chercheraient plutôt à convertir celles-ci en initiatives, à les rapatrier dans le giron de leurs œuvres personnelles ou encore à se présenter, sur le lieu même de la commande, comme des auteurs à projet (Barthes et Perec en ont donné plus haut l'exemple). Or, s'il en va là, sans conteste, d'un fait structurel, d'un trait propre à l'*illusio* du champ incorporé par les agents, dirait la sociologie bourdieusienne, cette espèce d'injonction au projet (phénomène qui va bien au-delà du champ littéraire) trouve en certains lieux et occasions à s'exercer de façon explicite, à faire l'objet d'un discours.

C'est tout particulièrement le cas dans les entretiens, interviews et autres enquêtes menées auprès des écrivains, desquelles nous avons déjà rencontré certaines manifestations mais qui me retiendront ici plus spécifiquement. Apparues en France dans les années 1880⁵¹⁰, ces formes participent de la « civilisation du journal⁵¹¹ » qui s'impose dans le courant du XIX^e siècle et modifie en profondeur le rapport à l'écrit et à la littérature. Organisée autour des quatre principes que sont « la périodicité, la collectivité, l'effet rubrique [...] et l'actualité⁵¹² », la « matrice médiatique⁵¹³ », pour reprendre l'expression de Marie-Ève Thérénty, favorise les formes anticipatrices ou protensives : ce sont les prépublications, qui concernent « quasiment tous les ouvrages [...] souvent dans la case feuilleton⁵¹⁴ » ; ce sont aussi les annonces, réclames et autres formes de nouvelles littéraires qui renseignent sur le travail en cours des écrivains ou les publications sous presse ; et ce sont bien sûr les interviews qui, événements à elles-seules, tirent leur effet d'actualité de prendre position non seulement à l'égard des parutions récentes, mais aussi du travail en cours et des livres à venir.

Comme le rappelle Thérénty, les écrivains sont bien loin d'être les seuls sujets d'interviews et prennent alors place, au sein du journal, dans une galerie de types sociaux extrêmement variés, allant du domestique au président de la République – signe, selon la critique, de la « vocation démocratique du genre⁵¹⁵ ». Dans le cadre de cette polyphonie qui tend à « égaliser les paroles », l'interview littéraire possède sa filiation propre, qui ramène au genre

⁵¹⁰ Sur l'apparition du genre de l'interview dans la France des années 1880, voir la riche introduction de Jean-Marie Seillan aux interviews de Huysmans : « Introduction », dans Joris-Karl Huysmans, *Interviews*, éd. Jean-Marie Seillan, 2002, p. 7-88.

⁵¹¹ Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérénty *et al.*, *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde, « Opus magnum », 2011.

⁵¹² Je reprends l'expression développée par Marie-Ève Thérénty dans *La Littérature au quotidien*, Paris, Seuil, « Poétique », 2007, p. 47.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 47-119.

⁵¹⁴ *Ead.*, « Pour une poétique historique du support », art. cit., p. 113.

⁵¹⁵ « Les genres journalistiques. L'interview », *La Littérature au quotidien*, *op. cit.*, p. 334.

journalistique du portrait d'écrivain et à la pratique codifiée de la « visite au grand écrivain⁵¹⁶ ». Quand bien même elle hérite, plus anciennement encore, des formes de l'éloquence conversationnelle, des causeries de salons, l'interview d'écrivain fait figure d'oxymore selon Thérenty, car « pourquoi demander de la parole à un homme de l'écrit⁵¹⁷ ? » De fait, on observe certaines réticences marquées, comme celles de Zola déclarant dans son « Interview sur les interviews », en un paradoxe digne de celui du menteur, que « tout ce qu'un interviewer peut [lui] prêter est comme non avvenu⁵¹⁸ » – non sans se prêter par ailleurs volontiers à l'exercice. Au-delà de ce conflit entre parole et écriture⁵¹⁹, l'interview littéraire correspond à une forme particulière d'épitéxte, à la fois autographe et allographe puisque la voix de l'auteur dialogue avec celle de l'interviewer. Comme le notent David Martens et Christophe Meurée en reprenant les notions de Dominique Maingueneau et de Pascale Delormas, l'entretien « apparaît comme un point de rencontre entre l'« espace associé⁵²⁰ » (discours auctorial qui ne ressortit pas à l'œuvre, ou « espace canonique ») et l'« espace d'étagage⁵²¹ » (discours non auctorial relatif à l'œuvre et à son auteur)⁵²² ». Cette « hétérogénéité discursive⁵²³ », cette « co-construction d'une image de soi⁵²⁴ » qui se font jour dans l'interview éloignent cette dernière du périmètre de l'œuvre, comme l'en éloigne plus généralement son inscription dans la matrice médiatique propre au journal. Mais le genre n'en est pas moins offert à une littéarité conditionnelle, dont les principales voies d'actualisation sont les

⁵¹⁶ Voir Olivier Nora, « La visite au grand écrivain », *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des histoires », 1984-1992, repris dans « Quarto », 3 tomes, 1997, t. II, 2131-2156.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 340. Sur cette filiation de l'interview littéraire de la fin du XIX^e siècle, voir Marie-Ève Thérenty, « Parole, parole, parole. Du portrait littéraire à l'interview d'écrivain », dans Maris Blaise, Sylvie Triaire, Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire des écrivains. Paroles vives*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, « Collection des littératures », 2009, p. 259-273.

⁵¹⁸ Émile Zola, « M. Émile Zola interviewé sur l'interview », propos recueillis par Henry Leyret, *Le Figaro*, 12 janvier 1893, repris dans *Entretiens avec Zola*, éd. Dorothy E. Speirs et Dolorès A. Signori, Ottawa/Paris/Londres, Presses de l'université d'Ottawa, 1990, p. 108-112, ici p. 112.

⁵¹⁹ Un tel conflit est tempéré par la fictionnalisation et la narrativisation du genre, qui emprunte lui-même au roman, comme le note Thérenty à propos du XIX^e siècle : « plus qu'un essai de retranscription de « conversation », l'interview s'inspire des modèles topiques créés par la fiction », Marie Ève Thérenty, *La Littérature au quotidien*, *op. cit.*, p. 347. Ce phénomène semble perdurer au XX^e siècle, malgré le souci croissant d'attestation de la parole auctoriale.

⁵²⁰ Sur cette notion déjà rencontrée dans les « Passages », voir Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, *op. cit.*, p. 113-116.

⁵²¹ Pascale Delormas, « Espace d'étagage : la scène et la coulisse. Contribution à l'analyse de la circulation des discours dans le champ littéraire », *Cahiers voor Literatuurwetenschap*, n° 6, 2014 : « À propos de l'auteur » (dir. Matthieu Sergier, Mark van Zoggel et Hans Vandevoorde), p. 59-70.

⁵²² David Martens et Christophe Meurée, « Ceci n'est pas une interview. Littéarité conditionnelle de l'entretien d'écrivain », *Poétique*, 2015/1, n° 117, p. 113-130, ici p. 114.

⁵²³ *Id.*, « L'intervieweur face au discours littéraire : stratégies de positionnement chez Madeleine Chapsal, Jacques Chancel et Bernard Pivot », *Argumentation et analyse du discours*, n° 12, 2014, § 3, <https://journals.openedition.org/aad/1639>, consulté le 23 septembre 2018.

⁵²⁴ Galia Yanoshevsky, « L'entretien d'écrivain et la co-construction d'une image de soi : le cas de Nathalie Sarraute », *Revue des sciences humaines*, n° 273, 2004, p. 131-148.

republications en volumes⁵²⁵ et les pastiches et reprises fictives du genre par les écrivains eux-mêmes⁵²⁶.

Comment les discours du livre à venir prennent-ils place dans ces textes, où leur présence, on va le voir, est massive et structurelle ? Comment les écrivains répondent-ils, préviennent-ils ou encore contournent-ils cette présupposition et cette demande de projet qui, informant le fonctionnement du champ littéraire, trouvent ici à s'énoncer publiquement ? Comment ces prospectus dialogués sont-ils affectés par les différentes formes de littérisation ou de textualisation dont le genre est capable ? Dans les pages qui viennent, ces questions ne trouveront sans doute qu'un début de réponse, tant il en va là d'un champ en friche⁵²⁷. Pour bien faire, il faudrait procéder à des relevés plus étendus et systématiques qui exigeraient un travail à part. Sans perdre de vue les auteurs envisagés dans les développements précédents, j'élargirai le corpus à d'autres voix, investissant des périodes antérieures et postérieures à ces années 1960-1970 qui m'ont principalement occupé jusqu'à présent, ceci afin de faire droit aux continuités et aux inflexions des usages. L'enquête ira en deux étapes : dans un premier temps, je m'intéresserai à la question du projet telle qu'elle s'exprime de façon récurrente dans les entretiens et interviews, en me concentrant sur la dynamique de l'échange entre l'auteur et l'interviewer. Dans un second temps, je m'attacherai à des publications collectives qui mettent explicitement et spécifiquement en avant l'imaginaire et le discours du livre à venir. Enquêtes publiées dans les journaux, ouvrages collectifs, numéros spéciaux voire revues entières accordant une place saillante au projet : ces objets inscrivent les prospectus dans un cadre collectif et institutionnel, qui situe le discours des auteurs dans une polyphonie d'anticipations que l'on gagne à envisager, aussi, dans leur dimension collective.

⁵²⁵ Sur ce point, voir David Martens et Christophe Meurée, « L'intervieweur face au discours littéraire : stratégies de positionnement chez Madeleine Chapsal, Jacques Chancel et Bernard Pivot », art. cit.

⁵²⁶ *Id.*, « On n'est jamais si bien servi que par soi-même. L'entretien fictionnel, d'Émile Zola à Claude Simon », dans Myriam Boucharenc (dir.), *Roman et reportage (XX^e-XXI^e siècles). Rencontres croisées*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, « Médiatextes », p. 81-93.

⁵²⁷ À ma connaissance, cette question du projet n'a pas encore été traitée dans les travaux critiques dédiés à l'entretien.

« Qu'écrivez-vous en ce moment ? » – prospectus et interview

Rares sont les entretiens d'écrivains d'où la question du projet est absente. Il y a là une espèce de passage obligé du genre depuis ses commencements à la fin du XIX^e siècle. Chose bien compréhensible, si l'on se rappelle que l'interview procède volontiers d'une quête de la confiance, des secrets de fabrication, de tout ce qui, en somme, n'est pas d'emblée saillant et intelligible dans l'œuvre publiée. Souvent mobilisée au moment de la prise de congé, il arrive aussi qu'une telle question justifie et sature l'ensemble de l'interview dès lors que la notoriété, l'actualité et la disposition de l'écrivain s'y prêtent. Cette demande d'anticipation adressée à l'écrivain connaît différents visages, selon notamment que l'on se situe du côté de l'*interview* journalistique proprement dite, ou davantage du côté de l'*entretien*, variante plus sérieuse, plus développée, moins dépendante de l'actualité immédiate et souvent menée par un spécialiste ou un ami de l'auteur⁵²⁸. Ne mobilisant cette distinction que lorsqu'elle semblera pertinente pour l'analyse, je m'attacherai ici à explorer différents types de réponses, qui vont de l'exposition du travail en cours ou à venir à la rétention, à cette « clandestinité programmatique » invoquée par l'auteur du *'grand incendie de Londres'*. Quoi qu'il en soit de ces silences ou de ces dévoilements, lesquels se combinent la plupart du temps, ce sont là différentes manières, pour les auteurs, d'inscrire publiquement leur œuvre dans le futur, de créer ou d'entretenir une attente à son endroit tout en s'exposant à différentes formes d'interventions de l'interviewer, lequel participe activement, on va le voir, aux anticipations qui se jouent ici.

Une question topique, un (dés-)embrayeur phatique

Pour se convaincre de la banalité du discours de projet dans la littérature d'interviews, il n'est que d'observer sa récurrence dans les pastiches, détournements et mises en fiction du genre. En 1962, dans *L'Express*, Madeleine Chapsal introduit ainsi son interview de Truman Capote, dont elle raconte qu'il a pris le parti de jouer à lui-seul le jeu des questions et des réponses :

⁵²⁸ Sur cette distinction, qui caractérise moins des corpus séparés qu'elle ne renvoie aux pôles d'un même continuum, voir Gérard Genette : « j'appellerai *interview* un dialogue, généralement bref et assuré par un journaliste professionnel, commis d'office à l'occasion ponctuelle de la sortie d'un livre, et portant en principe exclusivement sur ce livre ; et *entretien* un dialogue généralement plus étendu, à échéance plus tardive, sans occasion précise (ou débordant largement cette occasion, si la publication d'un livre, ou l'obtention d'un prix, ou tel autre événement, donne prétexte à une rétrospection plus vaste), et souvent assuré par un médiateur moins interchangeable, plus « personnalisé », plus spécifiquement intéressé à l'œuvre en cause », Gérard Genette, *Senils, op. cit.*, p. 329.

En visite pour la première fois depuis six ans, [Truman Capote] me reçoit dans un salon désert de l'hôtel Ritz, près d'une véranda sur laquelle coule la pluie d'avril – cadre parfait pour une nouvelle de Truman Capote...

Truman Capote : — Voulez-vous que je m'interroge moi-même ?

— Je vous en prie.

T. Capote : — M. Truman Capote, que faites-vous en ce moment ? Eh bien, je travaille sur [...] un livre qui n'est pas un roman, mais un reportage. Le sujet en est un crime qui s'est passé dans une minuscule ville du Kansas [...]. [...] Cela s'appellera *In Cold Blood*.

Voilà, c'est tout pour ma littérature. Quoi d'autre⁵²⁹ ?

En se substituant de la sorte à la journaliste, Truman Capote n'atteste pas le caractère conventionnel de l'interrogation sur l'œuvre en chantier, sans lui donner dans le même temps une valeur assez ambiguë. Car si, dans la logique de ce jeu de rôle improvisé, il semble bien s'agir de poser la question qu'*aurait posée* Chapsal, il s'agit tout autant de poser celle que l'écrivain américain *aurait voulu entendre*. Le pastiche de la journaliste offre ainsi l'occasion d'une conduite plus intéressée (elle-même légèrement ironisée) dont la valeur est à nouveau ambiguë. Ce « que faites-vous en ce moment ? » permet d'un côté à Capote d'insister sur la précellence de l'œuvre à venir dans son travail d'écrivain, illustrant la maxime cendrarsienne : « Une littérature vit des œuvres qu'on ne lit pas ; un littérateur, des projets qu'il n'a pas accomplis⁵³⁰. » D'un autre côté, il permet de neutraliser, de liquider la question de la (de sa) littérature, en substituant le commentaire provisionnel de l'œuvre à faire à celui de l'œuvre faite.

Ce geste d'évitement est d'autant plus sensible que la question du projet, dans la conduite habituelle de l'interview, est souvent tardive ou conclusive. Une autre interview, cette fois simulée de part en part, en donne l'idée :

Avant de vous quitter, permettez-moi de vous demander : Travaillez-vous ?

Oui ; depuis quel temps.

Peut-on savoir à quoi ?

D'abord à une préface sur le théâtre de Goethe que doit nous donner la *Pléiade* ; en traduction, hélas ! mais soignée. Et je ne pense pas tirer Goethe à moi, pour retrouver en son œuvre maintes idées qui me sont chères ; celles entre autres sur l'individualisme ; car ces idées, c'est peut-être à lui que je les dois ; ou, pour le moins, les a-t-il encouragées⁵³¹.

On lit ici un extrait de la première des *Interviews imaginaires* publiées par André Gide dans *Le Figaro* entre 1941 et 1942, pendant l'occupation allemande⁵³². Cette préface, effectivement

⁵²⁹ Madeleine Chapsal, « Entretien. Truman Capote », *L'Express*, 12 avril 1962, p. 32-33, cité par David Martens et Christophe Meurée, « L'intervieweur face au discours littéraire : stratégies de positionnement chez Madeleine Chapsal, Jacques Chancel et Bernard Pivot », art. cit., § 12.

⁵³⁰ Maxime publiée sous le pseudonyme de Diogène dans *Hommes nouveaux*, n° 1, 1912, cité par Claude Leroy dans « *Le livre que je n'écrirai jamais...* La bibliothèque fantôme de Blaise Cendrars », art. cit., p. 411.

⁵³¹ André Gide, « Interviews imaginaires, I », *Le Figaro*, 11 novembre 1941, p. 3, repris dans *Interviews imaginaires*, Paris, Gallimard, 1942, repris dans *Essais critiques*, éd. Pierre Masson, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 316-320, ici p. 319.

⁵³² Le journal paraît alors à Lyon, dans la « zone libre » tenue par le régime de Vichy, les textes de Gide sont censurés pour certaines références à Heinrich Heine et Albert Einstein.

promise à Gallimard malgré la rupture avec la N. R. F. de Drieu la Rochelle, sert de fil rouge aux livraisons suivantes des *Interviews* qui s'étendent sur plusieurs mois, ce à d'autant plus forte raison que la référence goethéenne, à en croire Gide, est centrale dans l'idée que celui-ci se fait de son propre travail. Ce texte en cours sert notamment d'embrayeur phatique à la quatrième interview : « Je travaillais, lorsqu'il entra. / "Toujours cette préface au *Théâtre* de Goethe ? me demanda-t-il. / — Je crains, lui dis-je, qu'elle ne soit décevante⁵³³ [...] ». Il revient dans la dixième, « L'interviewer interviewé », où le journaliste se découvre à Gide comme un « [r]omancier-poète » :

Vous voulez savoir qui je suis ? ... Peut-être ce deux cent unième ou deuxième sur qui vous fondez l'avenir poétique de la France... [...] Et j'ai palpité d'espoir en vous entendant, l'autre jour, réserver la palme à celui qui saurait attendre. Attendre, en mûrissant dans le silence, qu'ai-je fait d'autre jusqu'à présent ? Mais je ne pourrai plus me taire longtemps, je le sens bien⁵³⁴.

Face aux ambitions démesurées du journaliste et écrivain en herbe, qui prétend mettre à bas les conventions du roman en fait d'action et de personnages et s'affranchir de toute dépendance à l'égard de la « nature⁵³⁵ », le personnage de l'auteur, non sans sarcasme, tâche de ramener le jeune auteur à un projet plus mesuré, avant de l'éconduire :

LUI : Cela ne vous paraît pas un sujet immense ?

Moi : Sans limites ; et c'est même pourquoi je m'en méfierais, à votre place. L'illimité, c'est le paradis des songe-creux.

À ce mot, il se rebiffa :

LUI : Je crois (pardonnez-moi) que vous me comprenez très mal ; Vous me prenez sans doute pour un romantique impénitent [...]. Mais je regrette déjà de vous avoir parlé.

MOI : Ne regrettez rien, car je vous ai fort bien écouté ; et compris mieux que vous ne voulez croire. Oserai-je vous demander si votre livre est très avancé ?

LUI : Rien encore n'est écrit. Mais il est tout mûr dans ma tête.

MOI : Alors ne tardez plus à le cueillir. Ce que vous m'en avez dit m'a fort intéressé ; j'en voudrais savoir davantage... Mais à présent, vous allez me laisser. Ne revenez pas avant février. J'ai besoin d'une quinzaine pour achever la préface promise à La Pléiade pour le *Théâtre de Goethe* ; le livre est prêt et n'attend plus qu'elle pour paraître. Vos lecteurs accepteront, je l'espère, que cette préface occupe, ces prochains samedis, la place de nos entretiens. Nous les reprendrons sitôt ensuite.

L'illimité... savez-vous que c'est précisément le drame de Goethe ? son drame constant et secret : la lutte contre l'illimité vers quoi son génie trop vaste et trop universel l'entraîne tandis qu'il sent, qu'il sait, que l'œuvre d'art, à commencer par sa vie propre, comporte nécessairement et limite et concentration ; ce qui ne va pas sans sacrifices⁵³⁶.

Par le truchement du projet de préface, le nom de Goethe fait retour pour fournir une espèce d'antidote à la démesure du projet professé par l'interviewer imaginaire. Il faut souligner

⁵³³ André Gide, « Interviews imaginaires, IV. Outres louanges, injustes critiques », *Le Figaro*, 29 novembre 1941, p. 3, repris dans *Essais critiques, op. cit.*, p. 330-334, ici p. 330.

⁵³⁴ *Id.*, « Interviews imaginaires, X. L'interviewer interviewé », *Le Figaro*, 10 janvier 1942, p. 3, repris dans *Essais critiques, op. cit.*, p. 356-361, ici p. 357.

⁵³⁵ « L'art ne commence qu'en s'affranchissant de la nature », *ibid.*, p. 358.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 360-361.

que ce projet, comme cette « lutte contre l'illimité » prêtée à l'écrivain allemand, ne peuvent manquer d'évoquer l'itinéraire de Gide. Ainsi de l'entreprise mystique d'*André Walter*, qui avait occupé l'écrivain autour de ses vingt ans et qu'il avait publié sous forme de *Cahiers préparatoires* en 1891, projet impossible, animé par un amour impossible pour sa cousine Madeleine à qui le livre était destiné, construit en abyme autour d'un personnage nourrissant lui-même un projet de livre idéal : « Voilà deux ans que je rêve d'écrire ce livre et que je le construis en imagination, de tous mes enthousiasmes, de toutes mes désillusions, de tout mon cœur enfin⁵³⁷ » déclare le héros éponyme. « Ce n'était point seulement mon premier livre, dira quant à lui Gide dans *Si le grain ne meurt*, c'était ma Somme ; ma vie me paraissait devoir s'y achever, s'y conclure⁵³⁸ ». Dans une belle étude sur la figure gidienne du livre imaginaire, André Masson a retracé la façon dont l'écrivain, « brusquement désillusionné » par l'échec de sa démarche auprès de Madeleine, s'était émancipé d'un tel idéal du grand œuvre, « pass[ant] de l'obsession de l'œuvre unique et définitive à la perspective d'une pluralité de textes dont la totalité, bien qu'entrevue dès l'origine, ne pouvait s'atteindre qu'au prix d'un travail progressif⁵³⁹ ». Dès lors, poursuit Masson, « la plupart de ses livres vont alors s'organiser autour de la critique de l'imagination, décrivant l'échec d'un homme qui, imaginant sa vie, idéalisant sa personne, les projette souvent dans une œuvre avant de rater l'ensemble⁵⁴⁰ ».

Ainsi, dans la dixième « Interview imaginaire », le journaliste reconduit-il à sa manière (pédante et infatuée) « l'erreur d'André Walter⁵⁴¹ », laquelle répète (ou anticipe) dans l'ordre de la genèse la prétention à « ne plus être tenu du tout par la réalité⁵⁴² » dans l'ordre du roman (imputée au journaliste mais également en question dans l'œuvre de Gide⁵⁴³). À ce projet tout en imagination, « tout mûr dans [l]a tête » mais dont « [r]ien encore n'est écrit », Gide oppose son propre projet de préface dont l'échéance à court terme, le registre essayistique, le statut liminaire et le contenu même disent assez le rôle de contre-exemple⁵⁴⁴. Du point de vue de la dynamique de l'échange, il faut de surcroît souligner que cette invocation vaut comme un motif d'interruption. Si le projet d'écriture constitue une question topique de l'interview et joue à ce

⁵³⁷ *Id.*, *Les Cahiers d'André Walter. Œuvre posthume*, Paris, Perrin, 1891, rééd. Claude Martin, Paris, Gallimard, « Poésie », 1986, p. 185, cité par Pierre Masson, « Gide et le livre imaginaire. Ou comment on devient romancier », *Revue des sciences humaines*, n° 266-267, 2002, num. cit., p. 233-247, ici p. 234.

⁵³⁸ *Id.*, *Si le grain ne meurt* (Paris, Gallimard, 1926), dans *Souvenirs et voyages*, éd. Pierre Masson, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 228 et 244, cité par Pierre Masson, « Gide et le livre imaginaire », art. cit., p. 235.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 237.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 239-240. Pour cette démonstration, voir les p. 240-247.

⁵⁴¹ Pour utiliser l'expression de Pierre Masson, *ibid.*, p. 239.

⁵⁴² André Gide, « Interviews imaginaires, X. L'interviewer interviewé », art. cit., p. 358.

⁵⁴³ Voir sur ce point Pierre Masson, « Gide et le livre imaginaire », art. cit., p. 235.

⁵⁴⁴ L'opposition, bien sûr, est aussi celle du jeune romancier sans œuvre et de l'écrivain confirmé et consacré, mis à contribution pour la prestigieuse collection de « La Pléiade ».

titre le rôle d'un inducteur de discours pour le journaliste, on voit qu'il peut aussi bien, du côté de l'écrivain, être au contraire allégué pour refuser ou rompre l'échange. Tant est vrai qu'à la différence de l'œuvre faite, l'œuvre à faire ne se prête pas seulement au commentaire : le temps passé à parler d'elle est autant de temps retiré à sa genèse.

Dans son cours sur *La Préparation du roman*, le 19 janvier 1980, Barthes avait insisté sur le motif du « Roman à faire » dans la casuistique déployée par l'écrivain pour ménager le temps nécessaire à l'écriture. Il invoquait justement l'exemple gidien de *Paludes*⁵⁴⁵ et la phrase maintes fois répétée par son héros à ses visiteurs : « J'écris *Paludes* », phrase que le professeur du Collège de France glose et commente ainsi :

Je ne peux rien faire parce que j'écris *Paludes* ; et écrivant *Paludes*, je ne fais rien en même temps. Malheureusement, la vérité ne convainc jamais, en tout cas souvent moins qu'un mensonge (c'est le principe fondateur de la rhétorique) ; et pour que cette raison vraie impose le Refus (c'est-à-dire ne soit pas suspectée ou contestée et qu'elle ne blesse pas, car c'est ça le problème du refus, c'est de ne pas blesser), il faut une société, ou un milieu qui reconnaisse l'œuvre comme importante, vitale – ce qui est de plus en plus rare⁵⁴⁶.

Pour Barthes, les demandes d'interview et la médiatisation croissante de l'écrivain participent précisément de cette difficulté à imposer le livre sur le métier comme un motif légitime et suffisant d'absence sociale. Par une espèce de fétichisme (au sens marxien plus que freudien) de l'œuvre et de la parole auctoriale, ces sollicitations journalistiques reviennent à nier symboliquement – et en pratique à réduire – le temps de production requis par l'écriture :

Paradoxe journalistique : l'Œuvre ne semble exister (c'est-à-dire avoir une « valeur ») que pour permettre la dilapidation en interviews, préfaces, etc. – comme si on n'écrivait des œuvres que pour ensuite avoir une interview ; comme si l'interview était la fin naturelle de l'œuvre et que, par conséquent, une fois l'œuvre faite, on doit être à disposition pour son utilisation. Comme si au fond, l'œuvre se faisait toute seule, sans qu'on y passe du temps ; c'est-à-dire qu'on vous demande de remplir la figure de l'écrivain (encore nécessaire à un certain journalisme), sans supposer que cela coûte du temps⁵⁴⁷.

Évidemment, le projet de préface invoqué par Gide dans les « Interviews imaginaires » relève d'un travail de commande que l'on ne saurait véritablement comparer à l'œuvre de longue haleine dont Barthes délibère ici. Il demeure que Gide, cependant qu'il pastiche le genre de l'interview dans l'espace médiatique où celui-ci se donne quotidiennement à lire, témoigne bel et bien pour ce temps inaliénable de l'écriture, que le discours de projet permet en l'occurrence de mettre en scène et de justifier. Mais ce faisant, ce congé donné à l'interviewer fictif – « à présent, vous allez me laisser. Ne revenez pas avant février [...] » – est aussi une façon d'annoncer les

⁵⁴⁵ André Gide, *Paludes*, Paris, Librairie de l'Art indépendant, 1895.

⁵⁴⁶ Roland Barthes, *La Préparation du roman*, op. cit., p. 402.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 402-403.

prochaines contributions de Gide dans les pages du « Figaro littéraire », où la préface en question sera de fait prépubliée dans les éditions des 17, 24, 31 janvier et 7 février 1942 (les « Interviews imaginaires » ne reprenant quant à elles que le 14 mars). C'est dire que Gide, pour ce qui est au moins de son travail d'essayiste ici en jeu, se présente comme un écrivain soucieux de se donner du temps mais aussi « feuilletonne » à sa façon, inscrivant à la fois sa production dans la perspective du livre et dans le régime de périodicité propre à la matrice médiatique.

Ainsi, en désignant l'œuvre à venir comme un objet privilégié de la curiosité journalistique, l'interview d'écrivain ne s'avère pas exactement conforme au tableau qu'en donne Barthes au Collège de France (propos qui, notons-le d'emblée avant d'y revenir, ne résume en rien la position de l'essayiste sur ce genre, qu'il a abondamment pratiqué). C'est qu'elle donne à lire un paradoxe qui tient à ceci que l'œuvre à venir, si elle s'offre au commentaire, à la confiance, à l'annonce, n'en résiste pas moins tendanciellement, par sa dimension potentielle, au fétichisme du produit. Dans l'espace du journal et de l'interview, le prospectus est à la fois capable de justifier l'échange et de l'interrompre, de rendre tangible le temps et le travail qui séparent l'œuvre à faire de l'œuvre faite, tout en inscrivant ceux-ci dans ce temps même qu'il faudrait leur sacrifier pour ne plus les ajourner, tout en instaurant, par là aussi, un rapport au lecteur fondé paradoxalement sur la reconnaissance de ce retrait et sur la promesse d'un retour, voire d'une présence presque continue à la publication.

Expositions, rétentions (XIX^e siècle)

Il est temps d'aborder les interviews et entretiens répondant aux caractéristiques ordinaires du genre, où l'on va voir que les auteurs réagissent de façons contrastées à cette demande de projet qu'on leur adresse. Dès la fin du XIX^e siècle, cette demande intervient de façon régulière, et fait même l'objet d'interviews entières : Émile Zola et Joris-Karl Huysmans vont en donner l'exemple. Il en va là, bien sûr, d'un indice de consécration important dans le champ littéraire, car outre la bonne disposition de l'interviewé à l'égard de ce genre de confiance, une telle démarche suppose les œuvres de l'écrivain suffisamment notables et notoires pour que la curiosité publique, dont le journaliste se fait l'ambassadeur, puisse en quelque sorte faire abstraction d'elles et se focaliser sur le commentaire de l'œuvre à faire.

« C'est demain que le martyr commence ! » (Émile Zola)

En dépit de sa défiance à l'égard des interviewers dont il se dit « victime⁵⁴⁸ » et regrette la fréquente incompetence, les erreurs commises dans la restitution et la reformulation de sa parole⁵⁴⁹, Zola n'en passe pas moins à son époque pour l'« homme le plus interviewé de France⁵⁵⁰ », et ne cache pas son attrait pour ce nouveau « genre littéraire⁵⁵¹ ». Dans ce cadre, dont il faut rappeler les médiations éditoriales et la proximité avec le discours (auto)promotionnel⁵⁵², une large place est dévolue aux travaux futurs de l'écrivain, laquelle offre un lieu privilégié de présentation de soi, de prise de position dans le champ mais aussi de réflexion sur sa méthode et ses registres d'écriture ainsi que sur les enjeux du partage littéraire. En leur versant totalement ou partiellement prospectif, les entretiens accordés par Zola sont l'occasion de faire droit à ce temps de la genèse dont Barthes regrettait l'oblitération et la réduction sous l'effet de la médiatisation sans cesse accrue des écrivains. En novembre 1892, par exemple, l'écrivain naturaliste reçoit le journaliste du *Gaulois* Ange Galdemar à son domicile de Meudon, car la nouvelle s'était répandue

⁵⁴⁸ Interrogé sur l'interview, Zola dément la « légende qui s'établit dans le public » selon laquelle « c'est nous [les écrivains] qui provoquons les interviews », et même les « rédigeons à l'avance », « Émile Zola interviewé sur l'interview », entr. cit., p. 111.

⁵⁴⁹ Pour une présentation générale de la pratique de l'interview chez Zola, voir Colette Becker, « Zola et l'interview : entre rejet et attirance », dans Sylvie Triaire, Marie Blaise, Marie-Ève Thérénty, *L'Interview d'écrivain. Figures bibliques d'autorité*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, « Collection des littératures », 2004, p. 93-106.

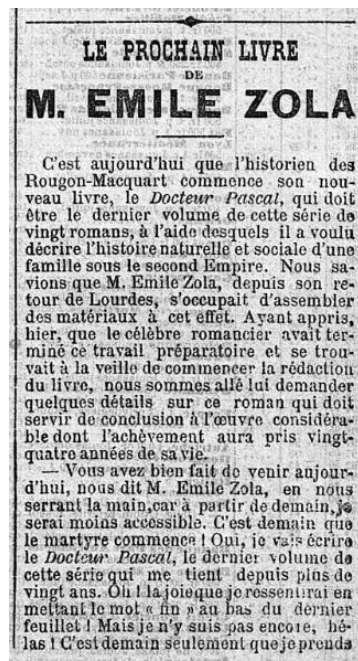
⁵⁵⁰ Selon le journaliste et auteur de vaudevilles Adrien Vély, cité (sans référence) par Colette Becker, *ibid.*, p. 93. Selon Dolorès Signori et Dorothy Speirs dans leur édition des *Entretiens avec Zola (op. cit.)*, 314 interviews auraient été publiées dans dix journaux différents entre 1884 et 1902, inventaire que Colette Becker estime très incomplet.

⁵⁵¹ « Je l'avoue, l'esthétique de l'interview me passionne. Oui, nous sentons tous qu'il y aurait à améliorer ce genre littéraire, et surtout il ne faut pas l'humilier. C'est une des formes les plus goûtées de notre époque, ne serait-il pas tout à fait désirable qu'on pût l'élever à l'art ? », Émile Zola, « Les beautés de l'interview », *Le Figaro*, 22 août 1890, p. 1, cité par Jean-Marie Seillan, « Introduction » à Joris-Karl Huysmans, *Interviews, op. cit.*, p. 14.

⁵⁵² L'insistance de Zola sur l'initiative journalistique des interviews témoigne de cette proximité. De fait, Zola, pour avoir été en charge de la réclame chez Hachette entre 1862 et 1866, est rompu à l'exercice de la promotion et de l'autopromotion, ainsi qu'à ces publicités parfois déguisées en articles soumises aux journaux. Comme le rappelle Thérénty dans sa riche étude sur la question, le cas vaut pour Zola et bien au-delà : « quasiment tous les écrivains [...] sont investis dans la réclame. Les transactions se font d'ailleurs sur des bases et des fondements très variables. L'éditeur, l'auteur, le critique et le directeur de journal – mais ces positions sont rarement distinctes – sont impliqués dans des tractations qui impliquent autour de la réclame de l'argent auctorial, de l'argent éditorial, des livres, de l'influence, des places, du pouvoir critique et même parfois des textes. / Contrairement donc aux idées reçues, une grande part de la réclame est auctoriale, non seulement parce que l'écrivain soutient le système mais surtout parce qu'il est très souvent le propre rédacteur de la réclame [...] ». Voir Marie-Ève Thérénty, « La réclame de librairie dans le journal quotidien au XIX^e siècle. Autopsie d'un objet textuel non identifié », dans *Romantisme*, 2012/1, n° 155 : « La réclame » (dir. Philippe Hamon), p. 91-103, ici p. 101. Ceci n'est pas pour dire que les entretiens commentés dans ces pages sont réductibles à de la réclame, mais plutôt qu'ils se situent, à différents titres et degrés selon les cas, à son voisinage.

qu'il était sur le point d'entrer dans la phase rédactionnelle du dernier ouvrage des *Rougon-Macquart*, *Le Docteur Pascal* :

C'est aujourd'hui que l'historien des Rougon-Macquart commence son nouveau livre, le *Docteur Pascal*, qui doit être le dernier volume de cette série de vingt romans, à l'aide desquels il a voulu décrire l'histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire. Nous savions que M. Émile Zola, depuis son retour de Lourdes, s'occupait d'assembler des matériaux à cet effet. Ayant appris, hier, que le célèbre romancier avait terminé ce travail préparatoire et se trouvait à la veille de commencer la rédaction du livre, nous sommes allé lui demander quelques détails sur ce roman, qui doit servir de conclusion à l'œuvre considérable dont l'achèvement aura pris vingt-quatre années de sa vie⁵⁵³.



Est ici engagée, de façon extrêmement dramatisée et comme ritualisée, ce chassé-croisé entre le temps médiatique et celui de la genèse que Gide met lui aussi en scène dans ses *Interviews imaginaires*. À la faveur du court délai (un jour) entre la réalisation de l'entretien et sa parution dans le journal, on voit que ces temps en viennent à se chevaucher, en sorte que la présentation de l'interview vient coïncider *au présent* avec l'entrée en écriture et partant la retraite de l'écrivain qu'il s'agit ici de « couvrir », comme on dit journalistiquement, mais aussi, en quelque façon, de célébrer. Dans le propos qui lui est attribué, Zola emphatise lui-même ce seuil qu'il s'apprête à franchir, se rendant dès lors « moins accessible » qu'à l'ordinaire aux demandes des journalistes :

— Vous avez bien fait de venir aujourd'hui, car à partir de demain, je serai moins accessible. C'est demain que le martyr commence ! Oui, je vais écrire *Le Docteur Pascal*, le dernier volume de

⁵⁵³ Émile Zola, « Le prochain livre de M. Émile Zola », propos recueillis par Ange Galdemar, *Le Gaulois*, 26 novembre 1892, p. 1 (repris dans l'édition des *Entretiens avec Zola* procurée par Dolorès Signori et Dorothy Speirs, *op. cit.*, p. 104-107, malheureusement sans l'introduction due au journaliste).

cette série qui me tient depuis plus de vingt ans. Oh ! la joie que je ressentirai en mettant le mot « fin » au bas du dernier feuillet ! Mais je n'y suis pas encore, hélas ! C'est demain seulement que je prends la plume. J'en frémis d'avance, car cela va être pour moi un douloureux martyr, qui durera jusqu'au mois de mai, époque à laquelle j'espère terminer *Le Docteur Pascal*.

L'invocation de ce *martyr* imminent participe certes d'un modèle ascétique et vocationnel de la création littéraire, mais ce mouvement de sacralisation est tempéré – à la fois naturalisé et professionnalisé – par la mise au jour de la dimension cyclique et finalement routinière des difficultés de la genèse que Zola, avec une part d'humour et de distance à son rôle, anticipe en se projetant sous le regard averti de son éditeur :

La période de production est pénible pour moi. D'abord, je suis très lent à me mettre en mouvement. Aussi, rien n'égale l'état de nervosité dans lequel je vis pendant les deux ou trois premiers mois de l'enfantement. Je ne suis satisfait de rien, répondant invariablement à tous ceux qui me demandent des détails au sujet du livre : « Oh ! ne m'en parlez pas, c'est mauvais comme tout. » L'éditeur Charpentier, lui, sachant à quoi s'en tenir là-dessus, se contente de sourire, car il y a vingt ans qu'il entend le même refrain.

En effet, au deuxième tiers du livre, je commence à prendre confiance, le travail me paraissant moins lourd, moins accablant et, surtout, moins absorbant. Et, à la dernière partie, je me ressaisis, ramassant, à ce qu'il semble, tout le souffle de l'œuvre pour le répandre dans les chapitres de la fin⁵⁵⁴.

Par l'expérience dont il jouit, Zola peut ainsi anticiper jusqu'aux phases émotionnelles qui se profilent devant lui. Il reste que cette prise de confiance progressive, et ce *ressaisissement* final qu'il prévoit ne sauraient conduire à aucun état de grâce ou d'inspiration :

Mais à la vérité, je ne suis jamais content de moi. Je puis dire, d'ailleurs, que je n'ai jamais enfanté dans la joie. Cela tient, je crois, à la méthode de travail que je me suis prescrite dès mon entrée dans les lettres, bien plus qu'à la nature de mon esprit. En effet, ma route est tracée à l'avance. Dès les premiers feuillets, je sais où je vais et quels sont les chemins de traverse que je rencontrerai avant d'arriver au but final. Rien n'est donc laissé à l'imprévu. Je ne connais pas, ainsi, la joie que l'artiste éprouve devant une trouvaille, le jet de lumière inattendu qui éclaire l'œuvre d'un éclat nouveau et la fait dévier quelquefois vers une orientation un peu originale⁵⁵⁵.

Avec l'évocation de cette « méthode de travail » et de la façon dont elle aliène l'écrivain à ses propres (auto-)prescriptions, se fait jour une situation analogue à la transformation du sujet en *opérateur* que décrivait Dominique Rabaté à propos de *Lieux* de Georges Perec et de l'œuvre de Roman Opalka⁵⁵⁶. Mais ici aussi bien que là, c'est un *sujet* que l'énonciation du programme donne à voir aux prises avec les contraintes qu'il a choisies pour son œuvre, et vis-à-vis desquelles il peut introduire du jeu. D'autant que cette « route tracée à l'avance » dont parle Zola ne renvoie pas à l'ensemble de l'entreprise des *Rougon-Macquart* dont seules les grandes lignes ont été fixées, mais à la rédaction de chaque livre particulier, en effet préparée par un intense travail de documentation exogénétique et d'élaboration scénarique. Et si, dans cette interview de novembre 1892, Zola se

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 1-2.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 2.

⁵⁵⁶ Dominique Rabaté, « Portrait de l'artiste en opérateur ? (Georges Perec, Roman Opalka) », art. cit.

présente à l'exact point de soudure entre les phases *pré-rédactionnelle* et *rédactionnelle*⁵⁵⁷ de la genèse du *Docteur Pascal*, d'autres interviews prospectives interviennent plus en amont, lorsque la route en question est encore loin d'être tracée. Dès lors, c'est au contraire sur la part d'inconnu que lui oppose encore l'œuvre à faire que Zola porte l'accent. Ainsi dans cet interview donné à propos de *La Bête humaine* le 8 mars 1889, dans les colonnes de *L'Événement* :

Je prépare en ce moment un roman, mais il n'est pas encore assez « arrêté » pour que je puisse vous en donner le thème exact.

Vous savez comment je procède. J'ai tout d'abord l'idée du monde dans lequel mon roman doit se passer ; je cherche et je trouve ensuite une intrigue quelconque qui m'est presque toujours fournie par le monde où je veux placer mon drame. Quand j'ai composé la maquette, le « monstre », je me préoccupe des documents ; je les recherche avec soin, et il arrive souvent que ces documents modifient complètement l'idée générale du roman. [...] Pour le livre dont j'ai l'idée aujourd'hui et dont pas une ligne n'est écrite, je rassemble mes documents ; c'est vous dire que l'échafaudage du « monstre » peut subir encore bien des modifications⁵⁵⁸.

Arquée autour de l'élaboration d'une « maquette » aux airs de « monstre⁵⁵⁹ » elle-même éprouvée et modifiée au gré du travail de documentation, la genèse semble ici tenir d'un « paradigme de l'architecte » qui rappelle celui abordé au deuxième chapitre⁵⁶⁰. « Pas une ligne n'est écrite » : au contraire du goût de l'infini et des velléités dénoncées par Gide dans ses *Interviews imaginaires*, pareille insistance sur l'existence encore toute virtuelle de l'œuvre à faire participe d'une démonstration de maîtrise et d'une conception artisanale de l'écriture, Zola s'attachant précisément à ce qu'il ignore du livre à venir pour mieux mettre en valeur sa méthode « expérimentale » et l'assurance qu'elle lui procure. Une telle posture de genèse apparaît de façon encore plus nette à propos de *L'Argent*, à l'occasion d'une interview intitulée « Les trois derniers livres des *Rougon-Macquart* », parue dans *Le Figaro* du 2 avril 1890. Alors que le journaliste Henri Bryois fait le portrait d'un Zola « fidèle en tout point à son programme, à la ligne de conduite qu'il s'était tracée, et qu'il a si rigoureusement suivie », sur le point, d'ici trois ou quatre ans, de « conclure orgueilleusement et victorieusement⁵⁶¹ » son œuvre, la retranscription des paroles de Zola s'ouvre sur un aveu d'ignorance :

Voulez-vous que je vous fasse un aveu, qui, certes, ne manquera pas de vous étonner ? Eh bien, je ne sais rien encore de mon sujet. Quels seront mes personnages, je l'ignore. Ce que je puis assurer, c'est que, ces personnages une fois créés, animés, habillés, je les ferai s'agiter dans le milieu des affaires et de la Bourse⁵⁶².

⁵⁵⁷ Sur ces notions, voir Pierre-Marc De Biasi, « Qu'est-ce qu'un brouillon ? Le cas Flaubert », art. cit.

⁵⁵⁸ Émile Zola, « Un nouveau livre d'Émile Zola », propos recueillis par Eugène Clisson, *L'Événement*, 8 mars 1889, repris dans *Entretiens avec Émile Zola, op. cit.*, p. 41.

⁵⁵⁹ Lequel, en l'occurrence, ne peut manquer de faire penser au sujet du roman en question.

⁵⁶⁰ Voir ch. II, 4, « Le paradigme de l'architecte ».

⁵⁶¹ Émile Zola, « Les trois derniers livres des *Rougon-Macquart* », propos recueillis par Henri Bryois, *Le Figaro*, 2 avril 1890, p. 3.

⁵⁶² *Ibid.*

À ce stade encore peu avancé de la genèse, ce n'est pas seulement l'intrigue, les personnages, le titre du roman qui échappent encore à l'auteur, mais le *sujet* lui-même⁵⁶³, dont l'apprentissage doit donner lieu à une « nouvelle vie provisoire », présentée à la façon d'une expédition scientifique :

L'argent ! mot étrangement élastique et dont la multiple signification m'échappe. L'argent, titre énorme et qui doit embrasser, énumérer, comprendre, expliquer, définir, analyser et synthétiser hommes et choses de l'agio, des affaires et de la Bourse. C'est toute une initiation pour moi, une éducation à faire, et procédant comme pour *Germinal* ou *La Bête humaine*, je vais m'astreindre à un nouveau régime, à une nouvelle vie provisoire. J'ai dépouillé le costume du mineur pour la cotte du mécanicien. J'essaierai d'entrer cette fois dans la redingote d'un agent de change ou d'un banquier. Cette étude spéciale, je l'entrevois, sera longue et difficile – elle est à la fois complexe et minutieuse, touchant à des professions de toute sorte, remuant mille et une industries que je soupçonne sans encore les connaître. [...]

Vous savez, à présent, cher monsieur, quelles sont mes intentions générales, très vagues encore, indécises, perdues dans les nimbes de mon cerveau. Je vais partir à la chasse du document, travailler avec les spécialistes, m'identifier au peuple des affaires et de la Bourse, aux gens de finance.

Et, maintenant, voulez-vous connaître la vraie raison de mon ignorance crasse en cette matière, en la question que je me propose de développer ? J'ai toujours eu le mépris de l'argent. [...] Je gagne beaucoup, je dépense beaucoup, et j'ignore ce qu'on appelle « le placement de son argent »⁵⁶⁴.

L'« ignorance crasse » en fait d'argent prélude donc à une nouvelle « vie provisoire », mais elle signale aussi un trait de caractère plus pérenne. C'est dire que le discours de projet est chez Zola un lieu privilégié de fabrique posturale, l'écrivain mariant à plaisir un portrait de soi tout en métamorphoses, que dessinent la succession de ses vies multiples d'enquêteur naturaliste, à un portrait social et moral en écrivain consacré, où l'ascèse du travail le dispute à un train de vie fastueux qui conserve ceci d'artiste, ou d'aristocrate, qu'il se consume dans le luxe au lieu de verser dans l'accumulation bourgeoise.

Cette tension, cette imbrication entre les modèles vocationnel et professionnel de l'activité littéraire⁵⁶⁵ ne s'observe nulle part mieux que dans l'empressement à achever l'œuvre,

⁵⁶³ Ailleurs, c'est à propos de sa propre œuvre passée que Zola manifeste son ignorance, l'entreprise de documentation se retournant dès lors vers ses propres livres. On lit par exemple, dans un autre entretien prospectif sur *Le Docteur Pascal* : « Vous rappelez-vous ce Pascal ? Je l'ai présenté dans *La Fortune des Rougon* et dans *La Faute de l'abbé Mouret*, mais je vous avoue qu'il est un peu sorti de ma mémoire. ? [...] Donc je ne sais presque rien de mon Pascal, que je n'ai pas revu depuis vingt ans, et j'emporte les volumes où il est question de lui, afin de me rafraîchir la mémoire. » Émile Zola, « Le prochain roman d'Émile Zola », propos recueillis par Gaston Stiegler, *L'Écho de Paris*, 26 août 1892, p. 2.

⁵⁶⁴ *Ibid.*

⁵⁶⁵ *Mutatis mutandis*, on retrouvera la même tension chez Louis-Ferdinand Céline lequel, face à Madeleine Chapsal, joue d'une mobilisation contradictoire de ces mêmes régimes vocationnel et professionnel, se définissant comme un « maniaque du style », tout en justifiant son activité littéraire par le seul besoin de payer ses traites et allant répétant son désir de toucher sa retraite de médecin pour mettre un terme à sa carrière d'écrivain. Malgré cette similitude, il en va là bien sûr d'une conduite tout opposée à celle de Zola : alors que ce dernier envisage sa retraite comme l'aboutissement d'une grande œuvre accomplie et d'une reconnaissance acquise, Céline mobilise un modèle professionnel et un mobile vénal comme une façon de

plusieurs fois répété dans les interviews. En 1889, alors qu'il a « un nouveau roman sur le chantier » (*La Bête humaine*), Zola ne cache pas qu'il lui « tarde de terminer [s]a série des *Rougon-Macquart* », après quoi il écrira « sans doute quelques romans d'une note différente, en dehors de la méthode absolue [...] suivie jusqu'ici » et se « remette[r]a, selon toute probabilité, à [s]on œuvre critique [...] abandonnée voici déjà longtemps⁵⁶⁶ ». Ailleurs, il envisage carrément de prendre sa retraite :

Voilà ce qu'il me reste à faire. Après, je prendrai le repos que je crois avoir bien gagné. J'ai hâte d'avoir achevé ma carrière d'écrivain. Il faut que j'aie vite. Songez que je touche à la cinquantaine. Dans un mois ou deux, j'aurai accompli mon demi-siècle. Il me reste quelque virilité. Je vais en profiter et me hâter, car le gâtisme n'est pas loin⁵⁶⁷...

Si donc Zola insiste sur les contraintes et sacrifices à venir réclamés par son cycle romanesque, il anticipe aussi sa *fin* et son *après*. C'est l'occasion de réfléchir, dans l'espace du journal, au partage de son temps, à l'organisation de son œuvre à venir et aux supports qu'il entend investir, comme ici à propos de cette œuvre critique qu'il voudrait poursuivre une fois achevés *Les Rougon-Macquart* :

J'avais voulu m'adresser à une revue pour cela ; mais une revue, c'est presque une tombe ; on n'y est lu que par un public d'élite et très restreint. Comme je veux parler à un auditoire plus nombreux et plus varié, je livrerai bataille sans doute dans un grand journal quotidien. Il va de soi que la forme des articles subira alors une modification, car on ne dispose pas, dans un journal, d'une place bien considérable, et il faut souvent s'astreindre à une concision quelque peu agaçante lorsqu'on a surtout beaucoup à dire. Enfin, je verrai. Mon plan n'est pas définitivement arrêté⁵⁶⁸.

Anticiper publiquement son travail d'écriture ne s'arrête pas à en évoquer le contenu ou même le mode de genèse, c'est aussi en délibérer le mode de communication, c'est donner voix, de façon réflexive et prévisionnelle, à cet « imaginaire du support » et à cette « gestion de la contrainte éditoriale par l'écrivain⁵⁶⁹ » que Thérénty met en vedette dans le cadre de sa *poétique du support*. Comme lorsqu'anticipant son issue, il inscrit son travail romanesque sous le double signe de la vocation et de la profession, Zola fait de son œuvre critique à venir l'objet d'une hésitation, d'une oscillation entre le pôle le plus autonomisé de l'espace littéraire et cette presse quotidienne tournée vers le grand public auquel il veut s'adresser.

se refuser violemment au jeu de la « bonne littérature », et de camper sa posture de paria au sein du champ littéraire. Voir Louis-Ferdinand Céline, entretien avec Madeleine Chapsal [1957], repris dans *ead.*, *Les Écrivains en personne*, Paris, Union Générale d'Éditions, « 10/18 », [Julliard, 1960] 1973, p. 97-117.

⁵⁶⁶ Émile Zola, « Une après-midi à Médan », propos recueillis par Ange Galdemar, *Le Figaro. Supplément littéraire*, 14 septembre 1889, p. 1, repris dans *Entretiens avec Zola, op. cit.*, p. 43-47, ici p. 45.

⁵⁶⁷ *Id.*, « Les trois derniers livres des Rougon-Macquart », entr. cit., p. 3.

⁵⁶⁸ Émile Zola, « Une après-midi à Médan », entr. cit., p. 45-46.

⁵⁶⁹ Marie-Ève Thérénty, « Pour une poétique historique du support », art. cit., p. 113.

En définitive, on mesure combien l'interview-prospectus est une forme particulièrement ajustée à la méthode de Zola comme à son identité auctoriale. Entre ce genre nouveau, la curiosité journalistique pour les projets d'écrivains qui s'y exprime d'un côté, et de l'autre le style de genèse adopté dans l'entreprise des *Rougon* ainsi que l'exposition médiatique dont Zola bénéficie et sait tirer parti, il se produit une rencontre, qui autorise une forme de traduction publique des riches ébauches scénariques élaborées par Zola dans la genèse de ses romans. À propos de ces ébauches, citées et commentées par Henri Mitterand dans ses éditions de « La Pléiade », Genette écrivait : « C'est vraiment le monologue de la création, le travail créateur fait monologue, et qui, chez ce grand bavard, n'aurait sans doute pu se faire par une autre voie et sous une autre forme⁵⁷⁰ ». Or, si l'on peut également admettre, avec le poéticien regretté, que de tels avant-textes relèvent d'un « style de monologue ou peut-être plutôt de dialogue intérieur [...] évidemment plus proche d'une sorte de journal intime d'où émergerait progressivement le roman [...], que du récit proprement dit⁵⁷¹ », force est de constater qu'une « autre voie » était non seulement possible mais de fait empruntée par l'écrivain « grand bavard », celle de ce dialogue à deux voix mené dans les colonnes des journaux, avec les interviewers. Assurément, ces discours privés et publics sur le(s) livre(s) à venir ne sont pas réductibles les uns aux autres. Et si les seconds ne sauraient disputer aux premiers leur précellence dans la genèse, ils ont aussi leurs propres caractéristiques, imposées par le cadre médiatique, les questions des journalistes etc. Il demeure que se retrouvent, d'un côté et de l'autre, des modalités énonciatives communes : résumé au futur de l'indicatif, multiplication des tours optatifs et volitifs⁵⁷²... Peut-être, pour en rendre compte, ne faudrait-il pas seulement envisager les interviews-prospectus comme la transposition ou le réemploi oraux d'un matériau scénarique déjà élaboré, en amont, dans le secret de la genèse, mais imaginer réciproquement que cet horizon médiatique a pu s'insinuer, se projeter dans l'exercice avant-textuel de ce « dialogue intérieur », d'où « émerg[e] progressivement le roman ».

⁵⁷⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 318.

⁵⁷¹ *Ibid.*

⁵⁷² Ainsi à propos de *La Bête humaine* : « Le sujet ? C'est tout simplement l'histoire d'un crime accompli en chemin de fer, avec instruction, descente de justice, procureur de la République, personnel judiciaire, etc. Le drame se dénouera, s'il se dénoue, à la cour d'assises de Rouen. En un mot, je veux faire un roman dramatique, tragique, quelque chose de « cauchemardant » comme *Thérèse Raquin*, une étude de ce que le crime peut amener comme réactif dans certains tempéraments. On verra l'accomplissement et la suite du crime dans le cadre d'une grande ligne en mouvement. Voilà l'idée. » Émile Zola, « Un nouveau livre d'Émile Zola », *entr. cit.*, p. 41.

« Pas commode à rencontrer et encore moins à faire parler » (Joris-Karl Huysmans)

Dans l'édition du *Matin* du 14 septembre 1893, paraît une interview de Joris-Karl Huysmans, entièrement dédiée au livre qu'il a sur le métier, *En route* (1895). Dans les premières lignes du texte, comme dans ses questions, l'interviewer s'applique à mettre le récent converti au catholicisme en parallèle avec Zola qui, lui aussi, nourrit alors un projet romanesque sur la question religieuse rendu notoire dans les journaux :

Les curieux de mysticisme et de religion vont avoir de quoi se satisfaire au cours de la saison prochaine. Avant Zola et son roman de *Lourdes*, qui ne paraîtra qu'en juin, M. Huysmans, l'auteur de *Là-Bas*, qui souleva de mémorables tempêtes dans le monde de l'ésotérisme et de la magie, leur prépare un premier régal⁵⁷³.

Par un phénomène qu'encourage voire génère le commentaire journalistique, les interviews prospectives font ainsi de l'avenir un théâtre de prises de position et de mises en concurrence – le roman de Huysmans apparaissant ici, d'une manière ambiguë, soit comme devançant et prenant de court celui du maître de Médan, soit comme lui servant de prélude⁵⁷⁴. Du côté de Huysmans, cette confrontation est surtout l'occasion de mobiliser une autre *scénographie auctoriale*⁵⁷⁵, laquelle s'exprime dans un rapport à l'écriture et une façon de répondre aux sollicitations journalistiques qui contrastent avec le modèle zolien :

Au-Delà, Là-Haut, tels devaient être les titres primitifs de cet ouvrage à sensation ; *en Route* (en route pour le ciel), ainsi s'appellera définitivement cette étude, commencée il y a trois ans et cent fois remaniée, cent fois revue, mot à mot, avec ce souci de l'impression exacte, cette recherche de la forme impeccable que l'écrivain des *Sœurs Vatar*, d'*À vau-l'eau*, d'*À Rebours*, de *Certains*, de *En Rade*, d'*Un Dilemme* [...], apporte à tous ses travaux.

⁵⁷³ Joris-Karl Huysmans, « *En route*. Un nouveau roman sur le monde religieux », *Le Matin*, 14 septembre 1893, p. 1, repris dans *id.*, *Interviews*, éd. Jean-Marie Seillan, Paris, Champion, « Textes de littérature moderne et contemporaine » 2002, p. 147-150, ici p. 148.

⁵⁷⁴ Comme le précise Jean-Marie Seillan dans son édition des interviews de Huysmans, le *Lourdes* de Zola, paru en feuilleton dans *Gil Blas* du 15 avril au 15 août 1894 et en volume en juillet chez Fasquelle, devancera *En Route* de sept mois en librairie. « Durant l'été 1892, un grand nombre de journaux, ajoute Seillan, avaient associé le voyage de Zola à Lourdes et la retraite de Huysmans à la Trappe ». *Ibid.*, p. 148.

⁵⁷⁵ Au sens de José-Luis Diaz, les *scénographies auctoriales* correspondent aux différentes figures de l'écrivain imaginaire circulant dans le discours social d'une époque, et surdéterminant « les formes prises par l'auteur réel et l'auteur textuel », comme le résume Jérôme Meizoz. Car, ajoute ce dernier, les « scénographies auctoriales sont historiques et collectives, mais font l'objet d'appropriation par des sujets singuliers ». Quant à lui, Dominique Maingueneau définit la scénographie renvoie à la façon dont l'énonciation s'institue et se met en scène, en s'articulant à une *scène englobante* (qui « assigne un statut pragmatique au type de discours dont relève un texte ») et à une *scène générique* (impliquée par le genre particulier dans lequel s'inscrit le texte). Comme le souligne Meizoz, ces deux acceptions de *scénographie* sont complémentaires. Pour cette occurrence, j'entends la notion au sens de Diaz. Voir respectivement José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Champion, « Romantisme et modernités », 2007 ; Jérôme Meizoz, « Scénographie », dans Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (dir.), *Le Lexique Socius*, <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/168-scenographie>, consulté le 29 septembre 2018 ; « Scène d'énonciation », dans Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p. 515-518.

Pas commode à rencontrer et encore moins à faire parler, par exemple, M. Yoriz-Karl (Georges-Charles) Huysmans, qui tient de son origine hollandaise une froideur, une réserve imperturbables.

Levé dès l'aube, une cigarette à la bouche, la plume la main, il fouille de son œil gris les phrases de son manuscrit, jamais content, toujours inquiet. Neuf heures sonnant, il part consciencieusement de son cinquième étage pour le ministère de l'Intérieur, où il remplit les délicates fonctions de sous-chef de bureau à l'administration centrale – ce qui vient de lui valoir la croix après vingt-sept ans de services. À cinq heures, il reprend le chemin de la rue de Sèvres, et là, en face des toits de tuile d'un ancien couvent de Prémontrés, il pâlit à nouveau sur le papier noir⁵⁷⁶.

À la situation modeste de l'écrivain et à la nécessité pour lui de recourir à un second métier (bien loin de l'opulence exhibée par Zola), à un culte du style digne de celui de Flaubert, répond une réticence à se prêter au jeu médiatique qui achève le portrait de Huysmans en artiste maudit *pâlissant* sur sa page, dont la vocation littéraire serait d'un purisme sans compromis (sinon sur l'emploi du temps), dans la continuité du modèle offert par *À rebours* en 1884. Ce portrait est bientôt poursuivi en première personne par l'auteur lui-même, qui n'hésite pas à dire la mauvaise grâce qu'il a à se faire interviewer sur un livre en chantier dont il vient, qui plus est, de réorienter le projet et d'abandonner des segments entiers :

— Vous parler d'un livre dont je viens encore de supprimer toute une partie ? Attendons au moins que l'œuvre soit au point !

Et comme nous insistons :

— Et bien ! de même que, dans *Là-Bas*, j'ai montré le prêtre sacrilège célébrant la messe noire et envoûtant ses ennemis, dans *En Route*, je présenterai le prêtre tout court, celui que nous frôlons chaque jour⁵⁷⁷.

C'est donc peu dire que tous les écrivains n'affectent pas le même empressement que Zola à s'épancher sur leur travail en cours et à venir : alors que ce dernier n'hésite pas à anticiper la curiosité du journaliste au point de sembler, plus d'une fois, prendre lui-même en main la conduite de l'interview – « Voulez-vous que je vous fasse un aveu [...] ? » ; « voulez-vous connaître la vraie raison de mon ignorance [...] ? » – Huysmans résiste. Ce faisant, est rendue d'autant plus sensible, audible même, cette *insistance* extérieure incitant les écrivains à rendre compte de leurs projets, à dévoiler sur le champ les étapes et les méandres de leur travail. Ainsi dramatisée dans l'espace du journal, pareille résistance relève elle-même d'un investissement concerté (et co-construit) de l'espace médiatique : façon de mettre en valeur, tout à la fois, le zèle journalistique à obtenir l'information là où elle se refuse d'abord, et le zèle auctorial à cultiver « une froideur, une réserve imperturbables⁵⁷⁸ ».

⁵⁷⁶ Joris-Karl Huysmans, « *En route*. Un nouveau roman sur le monde religieux », entr. cit., p. 148.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 149.

⁵⁷⁸ *Ibid.* Comme le souligne Jean-Marie Seillan dans l'introduction qu'il donne aux *Interviews* de Huysmans, ceux-ci donnent à lire « l'entrée forcée d'un artiste de lignée baudelairo-flaubertienne (sacralisation de l'art et du livre, élitisme, mépris du bourgeois et de la démocratie, etc.) dans l'univers des media modernes où la

Voilà qui, pour autant, n'empêche pas l'auteur de se rendre prolix sur la structure et le personnel de son livre, ainsi que sur les séjours qu'il a réalisés, pour sa documentation, au couvent de La Trappe et au sanctuaire de Notre-Dame de La Salette :

— Votre enquête n'a pas dû être facile ?

— Dans un monde fermé comme l'est celui de l'Église, je vous le laisse à penser... Pendant plus d'un an, j'ai fréquenté chez des ecclésiastiques, des moines de tout âge et de toute robe ; j'ai visité les cathédrales anciennes, recueillant dans leurs archives des documents précieux sur l'art religieux du passé, le plain-chant, la liturgie ; grâce à de hautes influences, j'ai vu s'ouvrir les grilles des plus rigides cloîtres de femmes – une prise de voile forme même le sujet d'un de mes chapitres. J'ai passé de longs jours à la Trappe ; enfin, j'ai « pèleriné » à Salette. C'est, d'ailleurs, la volumineuse partie traitant des villégiatures pieuses que je viens de supprimer⁵⁷⁹.

Comme Zola, c'est bien sous la forme d'une « vie provisoire » que Huysmans rapporte son passage dans les espaces consacrés qu'il a visités. Mais au vrai, ce n'est pas tant une enquête qui se donne à lire qu'une initiation, où compte moins (moins seulement) la découverte raisonnée d'une matière ou d'un milieu que l'accès à un espace retranché, interdit au profane, initiation qui fournit ici l'embryon d'un développement romanesque. Toujours est-il que de la part de Huysmans, c'était encore taire les véritables enjeux du roman à venir, en masquant sous l'apparence d'une recherche de « documents humains » et d'une polémique contre le clergé séculier la dimension autobiographique du livre, et spirituelle des séjours en question⁵⁸⁰. On comprend dès lors, comme l'écrit Seillan, que « nombre de ses contemporains aient vu en son livre un roman-reportage de lignée zolienne tourné occasionnellement vers le milieu monastique et non le récit d'une conversion définitive, puisque telle était la stratégie publicitaire adoptée par le romancier⁵⁸¹. »

Ce rapide détour par les premières interviews du XIX^e siècle a permis de montrer que la demande de projet fut d'emblée une composante essentielle du genre, au point d'en constituer une sous-espèce, à vocation essentiellement prospective. Ce fut également l'occasion d'entrer dans la diversité des réponses apportées par les écrivains à cette demande, suscitant des mises en scènes différenciées de la genèse. Parmi les écrivains qui se prêtent au jeu de l'interview, Zola et Huysmans donnent à voir deux manières opposées de se rapporter publiquement à l'avenir de

presse concurrentielle à grand tirage, en salariant l'écriture, tend à transformer l'artiste potentiel en chroniqueur. Si Huysmans a su se protéger de cette menace par son statut de fonctionnaire, sa manière de répondre ou de se dérober aux interviews, d'agresser ou de séduire les journalistes et ses propres lecteurs n'en est pas moins révélatrice de la mutation médiologique moderne dont il a eu, au mot près, une claire conscience [...], Jean-Marie Seillan, « Introduction », *ibid.*, p. 9.

⁵⁷⁹ Joris-Karl Huysmans, « *En route*. Un nouveau roman sur le monde religieux », entr. cit., p. 149.

⁵⁸⁰ Selon Seillan, Huysmans s'applique ici à « ménager à la fois sa propre pudeur et la hiérarchie du ministère de l'Intérieur qu'il sait peu favorable au parti catholique », *ibid.*, p. 147-148.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 148.

leur œuvre, l'une du côté de l'exposition, de l'étalage, l'autre du côté de la rétention, de la réserve. Comme on l'a vu, cette distinction ne s'applique pas tellement à ce qui est effectivement divulgué dans les interviews, mais plutôt à la façon, plus ou moins conflictuelle, qu'ont l'auteur et l'interviewer d'y venir au gré de leur dialogue. Enfin, au-delà (en deçà) d'une affaire d'écrivains, de familles de postures ou de scénographies auctoriales, c'est aussi le temps de l'œuvre et le calendrier de chaque genèse qui est ici en cause, en fonction desquels, chez Huysmans aussi bien que chez Zola, les formes, la possibilité même du discours de projet se réordonnent.

Expositions, rétentions (XX^e siècle)

Pour l'essentiel, les éléments observés à la fin du XIX^e siècle perdurent dans les décennies suivantes, moyennant certains déplacements qu'il faut essayer de dire quand bien même il ne s'agit pas, dans ces pages, de suivre l'histoire du genre, mais simplement de procéder à un repérage des principaux enjeux du discours de projet dans le contexte propre à la « matrice médiatique » moderne.

Comment je vais écrire certains de mes livres (Georges Perec)

Ayant pris la mesure, au commencement de ce chapitre, de l'importance qu'il conférait au programme (comme protocole et comme discours) dans l'élaboration de son œuvre, on ne s'étonnera pas de trouver Perec fort enclin à évoquer ses travaux en cours et à venir dans les nombreux entretiens accordés depuis la publication des *Choses*, en 1965. Il reste que ce programmatisme non seulement est impropre à rendre compte de l'ensemble des anticipations de Perec dans ce contexte dialogué, mais fait lui-même l'objet d'un traitement singulier : en témoigne la référence au modèle rousselien du « Comment j'ai écrit certains de mes livres », à la fois réinvesti et mis en soupçon par l'auteur oulipien.

À la fin de l'année 1965, alors qu'il reçoit le prix Renaudot pour son premier roman publié, Georges Perec multiplie les interviews dans la presse et se trouve presque systématiquement interrogé sur ses projets. À l'évidence, ceci doit beaucoup au système des prix littéraires qui, mis en place à partir des premières décennies du XX^e siècle, imprime son rythme et

sa logique au temps des lettres⁵⁸². Car si l'intérêt médiatique pour l'œuvre à venir des écrivains peut se mesurer à la reconnaissance et à la notoriété dont ils jouissent auprès de leurs pairs et du public, l'attribution d'un prix à un jeune auteur suscite une notoriété subite (souvent passagère) qu'aucune œuvre passée ne vient asseoir. Ayant, potentiellement, l'essentiel de son œuvre devant lui, le lauréat s'expose ainsi à la question lancinante : « Et, maintenant, qu'allez-vous faire ? » C'est en tout cas celle qu'on pose à Perec dans *Le Figaro* le 23 novembre 1965, soit le lendemain du couronnement des *Choses*. À quoi le jeune romancier répond :

Ne croyez pas que je vais me jeter sur « les choses ». En écrivant, je m'en suis peu à peu détaché, je suis arrivé à une sorte de « désensibilisation » ou, si l'on veut, d'indifférence. Ce sera le sujet de mon prochain roman, dont le titre provisoire est *L'Homme qui dort*⁵⁸³.

En désignant son livre à venir comme une sorte d'antithèse ou « d'antidote⁵⁸⁴ » du premier, Perec s'engage dans une rhétorique de la variation, du déport, dont on sait qu'il se fera une règle dans les années 1970. L'écrivain y revient d'ailleurs en 1974, interprétant en ces termes la publication de *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?* (1966) et d'*Un homme qui dort* (1967) : « j'ai définitivement affirmé que je n'écrirais jamais deux livres semblables⁵⁸⁵ ». Par là, nous sommes proches de la conduite d'un Gide ou d'un Cendrars, lequel, dans ses entretiens autant que dans le péri-texte de ses livres, multiplie on le sait les listes de projets les plus divers. Nous sommes, par là aussi, au plus loin de la logique du cycle qui informait les anticipations d'un Zola et nourrissait l'intérêt des journalistes, soucieux d'accompagner et de documenter les progrès de cette grande œuvre en marche. Au plus loin d'un Proust, accompagnant la publication de *Du côté de chez Swann* d'entretiens insistant sur le projet général d'*À la recherche du temps perdu* pour éclairer, guider la lecture de son livre et exciter l'attente à l'endroit des volumes à suivre⁵⁸⁶.

⁵⁸² Pour une synthèse sur la question, voir Sylvie Ducas, *La littérature à quel(s) prix ? Histoire des prix littéraires*, Paris, La Découverte, « Cahiers libres », 2013.

⁵⁸³ Georges Perec, « Georges Perec en face des choses », propos recueillis par Jacques Jaubert, *Le Figaro*, 23 novembre 1965, repris dans *E&C*, t. I, p. 29-30, ici p. 29.

⁵⁸⁴ Le mot est employé par Perec dans un entretien paru deux jours plus tard dans le *Figaro littéraire* : « Vous aimez danser sur le volcan ? — Non, je suis né pour danser sur le bonheur. Ou pour être happé par l'indifférence. J'ai eu une époque de ma vie tournée vers le vide, celle que je vais essayer de dépeindre dans mon prochain livre, *Un homme qui dort*. Ce sera un antidote des *Choses*. Le besoin de se retirer. De décrocher son téléphone et de dire : "Laissez-moi tranquille" », Georges Perec, « Prix Renaudot : Georges Perec, l'homme sans qui "les choses" ne seraient pas ce qu'elles sont », propos recueillis par Jean Chalon, *Le Figaro littéraire*, 25 novembre-1^{er} décembre 1965, repris dans *E&C*, t. I, p. 31-35, ici p. 35.

⁵⁸⁵ *Id.*, « "Busco al mismo tiempo lo eterno y lo efimero." *Dialogo con Georges Perec* », entr. cit., *E&C*, t. I, p. 185. Dans la sous-section consacrée à l'auteur des *Choses*, on a vu que Perec avait néanmoins nourri, au tournant des années 1970, un projet (autobiographique) de plus grande ampleur, objet de la lettre à Nadeau du 7 juillet 1969. Voir ch. III, 1, « Formes du projet, formes de l'œuvre ».

⁵⁸⁶ Voir notamment Marcel Proust, « À la recherche du temps perdu », propos recueillis par Élie-Joseph Bois, *Le Temps*, 13 novembre 1913, repris dans Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve. Précédé de Pastiches et mélanges. Et suivi de Essais et articles*, éd. Pierre Clarac, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 569-564. Je mentionne ces exemples parce qu'ils ressortissent au genre de l'interview, mais on a vu,

Au plus loin, vraiment ? Du point de vue de l'architectonique de l'œuvre, du rapport auctorial à la figure du livre idéal et du grand œuvre abordés dans la première section de ce chapitre, sans doute. Mais peut-être moins pour ce qui est de la pragmatique de ces interviews : car, qu'il en aille de figurations unifiantes ou pluralistes du travail de l'écrivain, il s'agit toujours d'empêcher la cristallisation d'une image de l'œuvre qui s'en tiendrait au(x) livre(s) paru(s), il s'agit toujours, en somme, d'inscrire la réception du livre dans une logique du crédit.

Dans la situation où se trouve le lauréat du Renaudot, celle d'une exposition médiatique intense mais éphémère, le discours de projet et la logique du déport qui est la sienne participent d'un effort pour inscrire l'œuvre dans la durée, pour transférer métonymiquement vers le livre à venir l'intérêt que l'on prête à son premier roman, mais sans pour autant se trouver défini par lui, contraint de le réécrire indéfiniment. Dans ces conditions, comme l'écrit alors un journaliste introduisant une interview de l'auteur, « Georges Perec ne refuse aucune précision sur son prochain roman⁵⁸⁷ ». Aucune, ou presque : à l'occasion d'un entretien avec son ami Marcel Bénabou et Bruno Marcenac pour *Les Lettres françaises* en décembre 1965, Perec évoque ainsi *Un Homme qui dort* :

— [...] Dans le projet actuel, il décrit la face sombre de la réalité, dont *Les Choses* figuraient uniquement la face brillante. Ce n'est plus de la fascination... Je suis beaucoup plus tourné vers des mots comme « indifférence », « solitude », « refus », « abandon ». Et paradoxalement, alors que dans *Les Choses*, les éléments étaient autobiographiques, sans que l'ensemble du livre le fût, ici je tente de retrouver, à partir d'éléments qui ne sont pas autobiographiques ou très peu, certaines années de ma vie.

— *La mode est à Proust cette année...*

— Le titre, en tout cas, vient de Proust. Mais ne m'en faites pas dire plus. J'ai l'impression de bouger l'appareil avec lequel je suis en train de prendre des photos⁵⁸⁸.

Particulièrement heureuse, cette image de la pause photographique met au jour une tension dans le discours de projet tenu par Perec dans l'espace des entretiens : permettant de brouiller l'image auctoriale produite par *Les Choses*, le prospectus risque, à trop entrer dans les détails du livre sur le chantier, d'en perturber, d'en *embrouiller* la genèse. Justifiée par ce besoin de retrait, la rétention est aussi, bien sûr, une façon d'éveiller l'attente du public, suivant un procédé immémorial que nous avons déjà observé dans les prospectus d'Ancien Régime.

dans les premier et second chapitres, que cette façon d'inscrire l'œuvre en présence dans un ensemble virtuel est une conduite ancienne, depuis longtemps éprouvée dans les épîtres dédicatoires et les préfaces.

⁵⁸⁷ Georges Perec, « Le Goncourt à l'heure du satellite », propos recueillis par Jean Gaugeard, *Les Lettres françaises*, n° 1107, 25 novembre-1^{er} décembre 1965, repris dans *E&C*, t. I, p. 36-37.

⁵⁸⁸ *Id.*, « Le bonheur est un processus... on ne peut pas s'arrêter d'être heureux », propos recueillis par Marcel Bénabou et Bruno Marcenac, *Les Lettres françaises*, n° 1108, 2-8 décembre 1965, repris dans *E&C*, t. I, p. 45-51, ici p. 51.

Tout de même, l'expression d'une telle réserve reste marginale chez Perec, comme on a eu l'occasion de s'en rendre compte en parcourant les prospectus nombreux et prolixes essaimés dans ses lettres, ouvrages et articles. Cette profusion du discours programmatique, j'ai déjà eu l'occasion de la rapporter à l'imaginaire technique de l'auteur, à la filiation rhétorique et à l'engagement oulipien qui le caractérisent. Or, le contexte des interviews invite à approfondir l'enquête, en se concentrant sur un exemple qui a trait à l'autre livre récompensé de Perec, *La Vie mode d'emploi*.

En prévision de la publication du grand roman de 1978, annoncé dès *Espèces d'espaces* (réédité en poche en 1976), l'écrivain et sa maison d'édition réalisent un important travail de communication dont Dominique Bertelli a montré le rôle décisif dans la « fabrique de l'événement littéraire⁵⁸⁹ » en jeu ici, événement dont les contemporains eux-mêmes ont été frappés par sa dimension anticipée⁵⁹⁰. Avant même les prépublications en revue et les lectures publiques d'extraits, qui débutent en septembre 1977, un an avant la sortie du roman, Perec évoque son projet au cours d'entretiens : en mars 1976, dans l'émission télévisée « Les chemins de Georges Perec » (22 mars, A2), l'auteur présente son roman à venir et en montre à la caméra certains manuscrits « spectaculaires⁵⁹¹ ». Un an plus tard, en mars 1977, alors qu'il est encore engagé dans l'écriture, Perec accorde un entretien à Claude Bonnefoy, pour les *Nouvelles littéraires*, dans le cadre d'un dossier sur la « Galaxie Roussel » où, dit le texte de présentation, « quelques-uns des écrivains les plus importants de l'avant-garde » (Philippe Soupault, Italo Calvino, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor...) sont amenés à préciser « comment ils ont écrit certains de leurs livres⁵⁹² ». Dans cet entretien, intitulé « Georges Perec : “des règles pour être libre”⁵⁹³ », l'écrivain modifie le modèle rousselien qu'on lui demande de reconduire, en donnant de celui-ci une variante prospective. Pareille substitution d'un *je vais écrire* au *j'ai écrit* de Raymond Roussel est mise en valeur dès la présentation de cet entretien-prospectus : « Alors même qu'il n'a pas terminé de l'écrire, Georges Perec peut indiquer avec une rigueur toute mathématique le contenu

⁵⁸⁹ C'est la publication apéritive, en janvier 1978, des *Je me souviens* dans la collection de Paul Otchakovsky-Laurens, la prépublication de plusieurs chapitres en revues à partir de septembre 1977, ou encore un tirage à part du chapitre LV pour le Festival international du livre de Nice (mai 1978) annonçant sur sa couverture : « Ce nouveau roman de Georges Perec, à paraître en septembre prochain, sera l'un des événements de la rentrée littéraire ». Voir Dominique Bertelli, « La fabrique de l'événement littéraire : l'exemple de *La Vie mode d'emploi* », *Communication & langages*, 2009/1, n° 159, p. 31-42.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 38.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 39.

⁵⁹² *Les Nouvelles littéraires*, n° 2575, 10-16 mars 1977 : « Galaxie Roussel », cité par Dominique Bertelli, « La fabrique de l'événement littéraire : l'exemple de *La Vie mode d'emploi* », art. cit., p. 39. Le critique mentionne également un entretien donné le 16 janvier 1978 pour *Les nuits magnétiques* de France Culture, et une conférence prononcée au Cercle Polivanov de son ami oulipien Jacques Roubaud, le 17 mars 1978 : « Comment j'ai écrit un chapitre de *La Vie mode d'emploi* », repris dans *E&C*, t. I, p. 296-300.

⁵⁹³ Georges Perec, « Georges Perec : “des règles pour être libre” », propos recueillis par Claude Bonnefoy, *Les Nouvelles littéraires*, n° 2575, 10-16 mars 1977, num. cit., repris dans *E&C*, t. I, p. 206-213.

formel exact de chaque chapitre de son prochain livre⁵⁹⁴ ». C'est déjà suggérer ce que l'anticipation perecquienne doit à l'écriture à contraintes pratiquée aux côtés de l'Oulipo, ce que confirme le propos de l'écrivain :

Je vous parlerai non d'un livre déjà publié, mais du livre que je suis en train d'écrire. Il s'appelle *La Vie mode d'emploi*. Il sera sous-titré « romans », au pluriel pour souligner la multiplicité des histoires. Au point de départ, il y avait d'abord l'envie d'écrire un gros roman – je ne m'étais encore jamais mesuré à l'épaisseur romanesque dont *Moby Dick* est pour moi l'exemple – et de raconter des histoires. Mon second point de départ, ce fut l'idée de construire un roman comme on fait un puzzle, avec de petites pièces.

[...] Ce qui se passe [dans les pièces de l'immeuble] est déterminé par un tableau synoptique où j'ai noté un certain nombre de thèmes [...]. En consultant mes grilles, je peux vous dire que le chapitre XLIII, qui n'est pas encore écrit, se déroulera au cinquième étage à droite. Il y aura dans ce chapitre quelqu'un debout, se servant d'un plan ; il y aura une citation de Proust et une de Joyce ; il y aura au minimum deux personnes, peut-être plus, dont l'une sera un fournisseur (mais ce peut-être, sur un tableau, un mercier avec une dame achetant une bobine de fil). Avec mes quarante-deux caractéristiques et leurs dix possibilités, je dispose de quatre cent vingt éléments finis avec lesquels je vais raconter en cent chapitres une centaine d'histoires. [...] Cela dit, contrairement à ce qui se passe dans *La Disparition*, les contraintes ici ne se verront pas. Peut-être qu'un lecteur attentif s'apercevra qu'on voit dans dix chapitres apparaître une araignée (réelle ou figurée) mais il ne verra pas quelle est la règle de cette apparition. Au fond, je me donne des règles pour être totalement libre⁵⁹⁵.

Dans cet entretien, dont la veine prospective, on le voit, est le fait de l'écrivain lui-même et non celui de l'interviewer, on relève cette propension, déjà lue chez Zola, à mettre en avant l'existence encore virtuelle de l'œuvre, ou de telle de ses parties. Ainsi de ce « chapitre XLIII, qui n'est pas encore écrit » mais dont Perec, d'après les « grilles » de son cahier des charges, peut déjà énumérer les composantes. À l'instar de Zola avec ses maquettes « monstres » des *Rougon-Macquart*, c'est là exposer une maîtrise du processus de genèse, d'autant plus criante que l'élaboration scénarique devancera le processus rédactionnel et se fera, comme ici, son ambassadeur auprès du public. Pour exhibée qu'elle soit dans ces réponses à Claude Bonnefoy aussi bien que dans les autres interviews et conférences données par l'auteur sur le roman de 1978, la médiation des contraintes est néanmoins promise à une forme d'invisibilité dans l'œuvre à venir. Si bien que Perec, paradoxalement, n'anticipe pas la forme du livre à venir sans en dévoiler déjà les secrets, sans révéler par avance, par la voix, ce qu'il est en train d'y chiffrer par l'écriture.

Dans *Rhétoriques de la contrainte*, Christelle Reggiani a souligné ce trait caractéristique des écritures oulipiennes tenant à la nécessité, pour elles, de compenser leur puissance critique, leur subversion des modèles reçus par une « rhétorique de la persuasion » qui en dissimule les

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 206.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 207-208.

traces⁵⁹⁶. Transigeant avec le « modèle textuel dominant⁵⁹⁷ » dans le souci plus ou moins conscient de ménager la recevabilité des textes contraints, ces « stratégies d’accommodation » s’observent aussi, selon Reggiani, dans le métatexte auctorial qui trahit fréquemment « un certain retard de la théorie sur la pratique⁵⁹⁸ ». Cette idée ne semble pas contestable, mais il est opportun de remarquer, chez Perec au moins, une conscience assez vive de la prise imparfaite, indirecte et en effet rhétorique (adressée) qu’exerce sur le texte contraint le commentaire auctorial, soit-il rétrospectif ou prospectif. Perec, de fait, a plusieurs fois dit son incrédulité à propos de ce « procédé très spécial » que Roussel estimait de son devoir de révéler dans son *Comment j’ai écrit certains de mes livres*, ayant « l’impression que des écrivains de l’avenir pourraient peut-être l’exploiter avec fruit⁵⁹⁹ ». Pour l’auteur de *La Vie mode d’emploi*, l’ouvrage de Roussel « n’explique absolument pas comment il a écrit ses livres. On a quelques éléments, et puis la plupart sont pratiquement truqués. Ils sont même faits après coup⁶⁰⁰ ». Perec y revient en 1981, commentant sa propre pratique du commentaire dans le miroir du mode d’emploi rousselien :

Le *Comment j’ai écrit certains de mes livres* ne peut être qu’un mensonge. Est-on plus avancé après l’avoir lu ? Ferry a passé la moitié de sa vie à essayer de trouver trois ou quatre couples de plus que ceux qui avaient été donnés, et que sait-on de plus ? Comment peut-on expliquer à partir de là le sentiment de magie froide que Roussel provoque ? Tout ce que je raconte ici sur ce qui stimule ma « racontouze » – ma machine à narrer – je le dis, en fait, pour que, à la fin, comme plein de gens, vous ayez envie d’aller chercher dans un plan de Paris si oui ou non la rue Simon-Crubellier existe... [Rires]⁶⁰¹

En dépit de sa méfiance à l’endroit du discours de méthode et de la fiction – du *mensonge*, même – dont il procède nécessairement⁶⁰², Perec n’en aura pas moins abondamment cultivé ce

⁵⁹⁶ Pour Reggiani, les Oulipiens retrouvent ici une tension déjà à l’œuvre dans la rhétorique ancienne : « C’est dire que la rhétorique de la persuasion littéraire joue alors contre la rhétorique de l’invention, en s’efforçant de la dissimuler, de camoufler son travail : où l’on retrouve tout autant l’ancienne rhétorique, qui ne dissociait pas son exercice d’un souci d’effacement des traces, au service d’un “passer inaperçu” fondamental – le *lanthenesthai* des théoriciens grecs. » Christelle Reggiani, *Rhétoriques de la contrainte*, op. cit., p. 490-491.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 490.

⁵⁹⁸ *Ibid.* Celui-ci s’exprime notamment dans un imaginaire de l’œuvre comme totalité close que la pratique de la contrainte subvertirait, mais dont on retrouverait l’invocation chez certains auteurs.

⁵⁹⁹ Raymond Roussel, *Comment j’ai écrit certains de mes livres* [1935], Paris, U. G. É., « 10/18 », 1985, p. 11. Dans sa version élémentaire, le « procédé » rousselien est présenté comme suit : « Je choisis deux mots presque semblables [...]. Puis j’y ajoutais des mots pareils mais pris dans deux sens différents, et j’obtenais ainsi deux phrases presque identiques. [...] Les deux phrases trouvées, il s’agissait d’écrire un conte pouvant commencer par la première et finir par la seconde. Or c’était dans la résolution de ce problème que je puisais tous mes matériaux », *ibid.*, p. 11-12.

⁶⁰⁰ Georges Perec, dans *Queneau et après*, propos tenus lors d’une table ronde organisée le 29 novembre 1980 à Rouen, plaquette éditée par la Bibliothèque municipale de Rouen, 1980, repris dans *E&C*, t. II, p. 145-159, ici p. 156.

⁶⁰¹ *Id.*, « Ce qui stimule ma racontouze... », propos recueillis par Claudette Oriol-Boyer le 18 février 1981, publié dans *Texte en main*, n° 1, printemps 1984, repris dans *E&C*, t. II, p. 162-178, ici p. 172.

⁶⁰² Voir sur cette question Bruno Clément, et son commentaire des mots de Mallarmé : « Toute méthode est une fiction, et bonne pour la démonstration. / Le langage lui est apparu l’instrument de la fiction : il

registre de discours. C'est qu'il en va là, dans la mise en récit de « ce qui stimule [s]a racontouze », de la stimulation de son lecteur. Impropre à rendre compte adéquatement de la genèse, l'exposition méthodique à la Roussel contribue en revanche à orienter et à érotiser la mise en partage du livre, à éveiller le désir, en sus d'une lecture romanesque qui demeure ici première, d'une lecture appliquée à la part d'artifice de l'œuvre, à sa qualité d'artefact, à ses procédés. À ce titre, les variantes prospectives du *Comment j'ai écrit certains de mes livres* dont on vient de trouver un exemple sont dans une situation singulière : dépourvues de référent *actuel*, spéculant sur une genèse inachevée quand ce n'est pas inentamée, peuvent-elles seulement être des mensonges ? À leur manière, sans doute ; reste qu'en se présentant ainsi sous un jour provisionnel, leur part de fiction, de fantasme et d'incertitude mêlée, leur incapacité à épuiser la lettre du texte sont rendues manifestes par les conditions même de l'énonciation. Ainsi la méthode et le texte à venir s'adressent-ils ensemble au lecteur : d'une façon qui, par une espèce de paradoxe temporel, tend à aligner, à rendre synchrones le désir d'écrire et le désir de lire, leur prêtant une même qualité que pourrait nommer le mot barthésien de *scriptible*. Ce phénomène, bien sûr, n'est pas réservé au domaine de l'interview, mais il demeure qu'un tel cadre dialogué le favorise parce qu'il le représente, le *joue* sous les yeux du lecteur.

« Si je vous le dis, c'est qu'il y a bien des chances pour que je ne l'écrive pas » (Roland Barthes)

Les quelques scrupules à propos de la divulgation de l'œuvre à venir et de sa méthode observés à l'instant chez Perec, nous allons les retrouver sous une forme exacerbée dans les interviews et entretiens de Roland Barthes, dont les rapports mouvants à l'égard du discours de projet trouveront ici un nouvel éclairage. C'est que la pratique de l'entretien, et plus largement l'exercice de la parole que la « matrice médiatique » moderne exige des écrivains sont eux-mêmes appréhendés de façon complexe au long de l'itinéraire de l'essayiste, lequel, en la matière, hésite entre la dénonciation et la tolérance, non sans avoir toujours accepté de se prêter lui-même à ce jeu.

En 1959, dans la rubrique « Mythologies » des *Lettres nouvelles*, Roland Barthes éreinte la dernière table ronde ayant rassemblé les tenants du Nouveau Roman, récemment publiée dans les

suivra la méthode du Langage. (la déterminer) Le langage se réfléchissant. / Enfin la fiction lui semble être le procédé même de l'esprit humain – c'est elle qui met en jeu toute méthode, et l'homme est réduit à la volonté ». Stéphane Mallarmé, « Notes sur le langage », dans *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 504 ; Bruno Clément, *Le Récit de la méthode, op. cit.*, p. 150 sq.

Lettres françaises. Sa critique ne porte pas sur le mouvement lui-même (quoique Barthes ait marqué ses distances avec Robbe-Grillet dès 1957⁶⁰³), non plus que sur le fond de ce qui se dit au cours du débat, mais plutôt sur la compromission, la tricherie (et le nécessaire *ratage*) qu'il y a à soumettre l'œuvre au régime de la parole, du dialogue, et qui pis est de leur enregistrement et retranscription : « le dialogue n'est pas seulement vain : écrit, il dégrade l'écriture⁶⁰⁴ », affirme ainsi le mythologue, dont la dénonciation prend des accents blanchotiens : « Enregistrer une parole, puis l'écrire, c'est tricher avec l'être de l'écrivain, c'est se passer du silence qui occupe son centre comme le noyau un fruit⁶⁰⁵ ». Dans ces conditions, l'espace susceptible d'être occupé par la parole se réduit à peu de chose, où l'on trouve, justement, la trace des « projets » qui nous intéressent :

[...] la réflexion sur l'écriture ne peut-être qu'écrite. Un écrivain peut à la rigueur parler ses souvenirs, ses projets, bref sa contingence, sans rien dégrader de lui-même : il ne peut parler sa parole que dans l'épaisseur même de cette parole. Les seules *explications* d'écrivains qui nous touchent sont en général des voix d'outre-tombe : c'est le *Journal* de Kafka, c'est le *Journal* de Pavese⁶⁰⁶.

C'est dire, d'une part, que les projets sont suffisamment contingents pour être *parlés* et retranscrits dans les périodiques, étant en quelque sorte ajustés par leur propre temporalité au régime d'*actualité* du journal (souligné par Thérénty). Mais c'est aussi, d'autre part, les exclure du domaine légitime de l'écriture, restriction qu'emphatise une figure de dérivation doublée d'une allitération du [p] : « il ne peut parler sa parole que dans l'épaisseur même de cette parole. » Étrangement, l'essayiste procède donc au nom de l'*écriture* moderne – dont sait combien elle est par ailleurs réfractaire aux partages institués du discours littéraire –, à une certaine distribution hiérarchique des sujets en fonction des lieux, registres et supports d'expression. La chose est particulièrement nette en 1970, dans le grand entretien filmé avec Jean Thibaudeau, paru en 1971 dans *Tel Quel* :

L'écriture est précisément ce qui excède la parole, c'est un supplément où s'inscrit, non pas un autre inconscient (il n'y en a pas deux) mais un autre rapport du locuteur (ou de l'écouteur) à l'inconscient. Donc la parole ne peut rien ajouter à l'écriture. Ce dont j'ai écrit m'est dès lors *interdit de parole* [...]. Le seul genre d'entretien que l'on pourrait à la rigueur défendre, serait celui où l'auteur serait sollicité d'énoncer ce qu'*il ne peut pas* écrire. Le bon intervieweur serait alors celui qui, renonçant à re-présenter à l'auteur les sujets habituels de ses livres, aurait une connaissance réfléchie des *partages* de la parole et de l'écriture et interrogerait son partenaire sur cela même que l'écriture lui interdit d'écrire. Ce que l'écriture n'écrit jamais, c'est *Je* ; ce que la parole dit toujours, c'est *Je* ; ce que l'intervieweur doit solliciter, c'est donc l'*imaginaire* de l'auteur, la collection de ses fantasmes, pour autant qu'il puisse les réfléchir, les énoncer dans cet état fragile (qui serait alors,

⁶⁰³ Sur les rapports de Barthes avec le Nouveau Roman en général et Robbe-Grillet en particulier, voir Fanny Lorent, *Barthes et Robbe-Grillet. Un dialogue critique*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2015.

⁶⁰⁴ Roland Barthes, « Tables rondes », *Lettres nouvelles*, n° 4, 25 mars 1959, repris dans *OC*, t. I, p. 960-962, ici p. 961.

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 962.

⁶⁰⁶ *Ibid.*

d'une façon spécifique, celui de *la parole interviewée*) où ils sont assez articulés pour être dits et insuffisamment liquidés pour pouvoir être écrits⁶⁰⁷ [...].

Ainsi le discours de projet, par son énonciation en première personne et sa dimension imaginaire et fantasmatique, compterait parmi les matières électives de l'interview dont Barthes s'attache à circonscrire le champ d'exercice légitime. Le prospectus de *Notre France*, précédant de peu ce propos, en témoigne d'ailleurs dans le même entretien⁶⁰⁸. Énoncée au plus fort de son engagement textualiste, cette conception d'une écriture soustraite par nature au domaine de l'imaginaire est appelée à évoluer au cours des années 1970, et avec elle le statut accordé aux prospectus dont on a vu à quel point, en 1975, l'essayiste leur donnait une place de choix dans le dispositif « romanesque » de son autoportrait. Quant à ces interviews que Barthes – tout en ne cessant pas de les subordonner à l'écriture, de les dire « pénibles », donnés « à son corps défendant⁶⁰⁹ » – assume comme faisant partie d'un *jeu social* impliqué par la décision de publier⁶¹⁰, force est de constater que les réponses sont souvent évasives lorsqu'on interroge l'auteur sur l'actualité ou l'avenir immédiat de son œuvre. En 1969, alors que la revue japonaise *Umi* lui demande « quels sont [ses] projets immédiats ou futurs », il évoque succinctement *S/Z* et *Sade*,

⁶⁰⁷ *Id.*, « Réponses », entr. cit., p. 1042-1043.

⁶⁰⁸ Le projet venait à la suite du commentaire de *L'Empire des signes*, ces « mythologies heureuses » que Barthes venait de publier sur le Japon : « L'un de mes projets serait précisément d'oublier [...] la petite-bourgeoisie française, et de recenser les quelques "plaisirs" dont je puis disposer en vivant en France ; ce livre, s'il vient jamais au jour, je pourrai l'appeler *Notre France*, par référence à Michelet, dont nous avons un livre apocryphe du même titre ; il exigera, bien entendu, un travail dialectique, car je ne pourrai abstraire la France présente, comme je l'ai fait pour le Japon, de son histoire politique ; de plus, comme je suis français, il me faudra, en quelque sorte, "me psychanalyser", connaître ce que j'abolis, ce que j'assume ou ce que je transforme de mon origine. » *Ibid.*, p. 1038-1039.

⁶⁰⁹ *Id.*, « Une sorte de travail manuel », *Les Nouvelles littéraires*, 3 mars 1977, repris dans *OC*, t. V, p. 392-393, ici p. 392. Comme l'a montré Thérénty, cette posture de réticence ou de refus du genre de la part des écrivains apparaît en même temps que le genre de l'interview lui-même au sein de la matrice médiatique moderne ; elle se conçoit dans le cadre de la concurrence que le journal et ses genres nouveaux font au livre et aux formes instituées de la littérature. Il en va de même de l'opposition barthésienne de l'écriture et de la parole, qui traduit dans le langage de la modernité un conflit ancien, redéfini par l'avènement de la « civilisation du journal ». Voir Marie-Ève Thérénty, « Les genres journalistiques. L'interview », *La Littérature au quotidien*, *op. cit.*, p. 330-352.

⁶¹⁰ Restituons l'ensemble de ce propos, formulé en 1979 dans la revue *Lire* : « D'une manière générale, les interviews me sont assez pénibles et à un moment j'ai voulu y renoncer. Je m'étais même fixé une sorte de « dernière interview ». Et puis j'ai compris qu'il s'agissait d'une attitude excessive : l'interview fait partie, pour le dire de façon désinvolte, d'un jeu social auquel on ne peut pas se dérober ou, pour le dire de façon plus sérieuse, d'une solidarité de travail intellectuel entre les écrivains, d'une part, et les médias, d'autre part. Il y a des engrenages qu'il faut accepter : à partir du moment où l'on écrit, c'est finalement pour être publié et, à partir du moment où l'on publie, il faut accepter ce que la société demande aux livres et ce qu'elle en fait. Par conséquent, il faut se prêter à l'interview, tout en essayant parfois de freiner un peu la demande. » *Id.*, « Roland Barthes s'explique », propos recueillis par Pierre Boncenne, *Lire*, n° 44, avril 1979, repris dans *OC*, t. V, p. 744-757, ici p. 745. C'est au titre de ce même argument (entre autres), que Barthes, au contraire de Deleuze, soutient à cette époque la démarche des « Nouveaux philosophes ». Voir Claude Coste, « Barthes et l'affaire des "Nouveaux philosophes" », *Littérature*, 2017/2, n° 186, p. 10-19.

Fourier, Loyola, omettant son projet de *L'Empire des signes* pourtant appelé par le contexte⁶¹¹. Dans les *Lettres Françaises*, en juillet 1968, ces deux premiers projets étaient plus longuement évoqués, mais uniquement au titre de cours : « parlons seulement d'enseignement⁶¹² » dit Barthes, refusant par là d'évoquer directement son travail d'écriture. Ailleurs, le refus est plus explicite, comme en 1976 dans un entretien insolite que Barthes accorde à la revue *Astrologiques* où, à la question « Que pensez-vous de l'état amoureux, du discours amoureux ? » il répond : « En fait je n'en dirais pas long là-dessus, parce que c'est mon travail actuel⁶¹³ ». C'est reconduire une réticence à parler de la genèse en train de se faire que l'on a déjà rencontrée chez Huysmans, Zola lui-même⁶¹⁴ ou encore le jeune Perec, et dont Roubaud donnerait aussi l'exemple⁶¹⁵. Comment comprendre ce curieux alliage que nous observons chez Barthes, au fil de nos lectures, entre cette pratique de rétention d'un côté, et de l'autre la promotion du prospectus, reconnu comme un trait idiolectal en 1975, et dont les entretiens seraient un lieu privilégié ?

Dans son cours sur *La Préparation du roman*, en 1980, Barthes consacre un long développement à cette clandestinité souvent adoptée par les écrivains, lui compris, à propos de leurs « préparations⁶¹⁶ » – disposition qui contrarie (et attise) la curiosité des journalistes dont on vient de voir plusieurs manifestations. Au constat suivant lequel, « tout simplement, [l'écrivain] n'aim[e] pas parler de l'Œuvre en train de se faire », le professeur du Collège apporte quatre

⁶¹¹ « Quels sont vos projets immédiats ou futurs ? — J'écris actuellement, à partir d'un séminaire que j'ai donné à l'École pratique des hautes études de Paris, un commentaire minutieux d'une nouvelle de Balzac. Je souhaiterais ensuite, poursuivant et variant la même réflexion sur les signes, aborder dans un ouvrage prochain les problèmes à la fois politiques et éthiques des arts de vivre ». *Id.*, « Entretien », *Umi*, I, n° 1, Tokyo, juin 1969, repris dans *OC*, t. III, p. 113-115. Il reste possible que cet entretien, malgré sa date de parution, ait été donné avant la commande passée par les éditions Skira, par exemple lors de son voyage japonais à l'hiver 1967-1968 ?

⁶¹² *Id.*, « Structuralisme et sémiologie », propos recueillis par Pierre Daix, *Lettres Françaises*, 31 juillet 1968, p. 77-83, ici p. 82.

⁶¹³ *Id.*, « Sur l'astrologie », *Astrologiques*, n° 1, juillet 1976, p. 1008-1015, ici p. 1015. La question ne portant pas sur ses projets, c'est là, pour l'auteur des futurs *Fragments d'un discours amoureux*, une façon d'indiquer, de son propre chef, l'objet de son livre en cours, tout en éludant le commentaire. Reste que la question elle-même, en évoquant le « discours amoureux », n'est pas naïve, elle suppose déjà connue de l'interviewer le sujet de séminaire de Barthes à l'EPHE. Voir *id.*, *Le Discours amoureux. Séminaire à l'École pratique des hautes études, 1974-1976 ; suivi de Fragments d'un discours amoureux : pages inédites*, éd. Claude Coste, Paris, Seuil, « Traces écrites », 2007.

⁶¹⁴ Rappelons le propos de ce dernier à propos de la première phase de la rédaction de ses romans : « Je ne suis satisfait de rien, répondant invariablement à tous ceux qui me demandent des détails au sujet du livre : "Oh ! ne m'en parlez pas, c'est mauvais comme tout" ». Émile Zola, « Le prochain livre de M. Émile Zola », entr. cit.

⁶¹⁵ Ainsi à propos des dernières branches du '*grand incendie de Londres*' : « Je travaille actuellement à l'avant-dernière et à la dernière de ces branches, avec l'intention de multiplier les parenthèses. Je ne peux pas encore en dévoiler la teneur. Car ces livres n'auront de sens qu'une fois achevés, s'ils le sont. » Jacques Roubaud, « La chose la plus importante à dire d'un poème, c'est : apprenez-le », propos recueillis par Macha Séry, *Le monde de l'éducation*, n° 288, janvier 2001, repris dans '*gril*', p. 1783.

⁶¹⁶ Roland Barthes, « Séance du 2 février 1980 », *PR*, p. 442-449, ici p. 446.

raisons possibles : « une raison de pudeur », d'abord, « une impuissance à bien rendre compte de ce qui se passe, quand c'est en train de se faire⁶¹⁷ ». De fait :

une « préparation » est faite, en effet, de reprises, de retours en arrière, d'incertitudes, d'errements ; et il y a une sorte de vanité à vouloir fixer par un compte rendu tel moment, dont on sait tellement qu'il est peut-être déjà passé au moment où on le décrit ; je dirai que l'œuvre en train de se faire est de l'ordre de l'*Innommable* – l'œuvre en train de se faire, c'est à la lettre l'innommable, ce que l'on ne peut pas nommer et qui pis est : vouloir la nommer, c'est se donner l'impression qu'on la réifie et qu'on va l'abîmer, qu'on va la bloquer, il y a une espèce d'attitude magique⁶¹⁸.

De là le caractère *sacré* dont l'œuvre peut être créditée, second motif de la mise au secret de celle-ci⁶¹⁹ à quoi s'ajoute, troisièmement, un « désir d'Anonymat » : soit le désir qu'a l'écrivain « de ne se prêter à aucune image sociale, et donc ne rien livrer de lui-même » au point de pouvoir « accepter de jouer un certain jeu social, une certaine apparence mondaine pour masquer le fait qu'il travaille à une œuvre importante⁶²⁰. » Enfin, après ces motifs d'ordres anthropologique et psychologique, le professeur en ajoute un quatrième qui fait cette fois du silence de l'écrivain une affaire éthique et politique, où se découvre un exercice paradoxalement clandestin de la *responsabilité de la forme*, théorisée depuis *Le Degré zéro de l'écriture* :

[...] la volonté de clandestinité peut être l'acceptation philosophique d'une donnée tragique : à savoir que l'écrivain est au fond *responsable* de son écriture ; il est traversé de part en part par cette responsabilité ; et il ne peut la déléguer à personne, tant que l'Œuvre n'est pas faite. Tant que l'œuvre se fait, il y a un sentiment écrasant de responsabilité solitaire, de responsabilité individuelle⁶²¹.

Tout ensemble présenté comme une nécessité et comme une vertu, ce silence ne contredit pas véritablement à la multiplication des projets pratiquée et commentée par Barthes au long de son œuvre. Car tandis que ceux-ci relèvent le plus souvent de projets lointains, l'essayiste pense ici à l'œuvre en train. Reste qu'il est tout de même quelque chose de détonnant et de significatif à faire l'éloge de la clandestinité de la genèse dans un cours justement placé sous le signe d'une grande œuvre à faire dont Barthes, à défaut de révéler en effet les plans ou ébauches, a déclaré l'intention de façon dramatisée lors de sa conférence « Longtemps, je me suis couché de

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 447.

⁶¹⁸ *Ibid.*

⁶¹⁹ L'œuvre, « au moment où elle se fait, elle est vivante et sacrée, c'est-à-dire qu'elle est cachée comme un amour ou comme un Dieu : c'est la formule pascalienne du Dieu caché, *Deus absconditus*, Dieu atteignant en quelque sorte l'essence même du sacré par le secret, par le caché, eh bien on peut l'appliquer à l'œuvre et on dit alors que l'œuvre en train de se faire est *abscondita*, ou *Opus absconditum*. » *Ibid.*, p. 448. Précisons toutefois que, même si Barthes nourrit en ces années un projet de grand œuvre, cette sacralité qu'il évoque n'a que peu à voir avec le modèle religieux du livre qu'il critiquait naguère (et critique encore) aux côtés de Blanchot et de Derrida (voir ch. III, 1, « Du livre au texte, et retour »). Le sacré, en effet, ne tient pas ici à l'unicité de l'œuvre ou du livre, mais à la séparation, à la solitude qu'exige leur genèse.

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 448-449.

⁶²¹ *Ibid.*, p. 449.

bonne heure » (reprise au début de son cours en décembre 1978). J’y reviendrai bientôt. Pour l’heure, insistons seulement sur une conséquence de cette clandestinité programmatique – de son troisième motif en particulier – pour l’interprétation des réponses apportées par l’écrivain à ceux qui l’interrogent sur ses projets. Barthes évoque ici ses « amis », mais on doit penser que la chose est vraie, à plus forte raison, des interviewers :

[...] on peut parler [...] à des amis d’un Projet d’œuvre, c’est possible si ce projet n’a pas encore bien pris, c’est-à-dire s’il reste fantasmatique et verbeux ; mais dès que le projet a pris, dès que cela devient sérieux, on devient automatiquement secret et comme jaloux. À la question : « Qu’écrivez-vous en ce moment ? » (question fréquente et bienveillante mais comme beaucoup de questions bienveillantes, torturante), eh bien je répondrai : « Si je vous le dis, c’est qu’il y a bien des chances pour que je ne l’écrive pas ; vous pouvez juger de mon sérieux à vous répondre par le fait que je vous réponde ou non. Si je vous réponds, c’est que je ne suis pas très sérieux. Et si le travail est bien amorcé, si j’ai déjà investi dans ce travail tout moi-même, il est très probable que ma réponse sera évasive. » Donc à ceux qui veulent bien me poser cette question, à supposer que cela les intéresse ou que ça en intéresse, si je ne réponds pas ou si je réponds « j’écris des choses », ça veut dire que là je suis effectivement en train d’écrire⁶²².

Si donc le discours de projet manque souvent à ses promesses, ce n’est pas seulement, comme dit l’auteur de *Roland Barthes par Roland Barthes* en inversant le propos de la fable, que « la montagne n’est pas de trop pour faire une souris⁶²³ », autrement dit que la grande œuvre annoncée, sans être jamais vraiment honorée, percole souterrainement dans les diverses productions de l’auteur. Plus encore que de la renégocier ainsi dans les termes du crédit moderne⁶²⁴, *La Préparation du roman* renverse l’éthique de la promesse au profit de la responsabilité tacite que je viens de dire. À suivre le propos tenu au Collège, où entre à l’évidence une part d’humour, l’annonce d’un livre à venir devient par antiphrase l’indice, sinon de son inadvenue programmée, du moins de son caractère « pas très sérieux ». La clandestinité, dès lors, ne consiste pas en un silence ou un refus déclarés, elle prend la forme d’un discours fantasmatique, irréalisant, qui se substitue au projet actuel pour le soustraire aux regards. Façon, pour Barthes, d’accommoder son métier d’écrivain à la demande de projet « torturante » qu’impose le jeu social de la publication ; façon de ménager l’appréhension sacralisante, mais aussi l’*appréhension* tout court (l’inquiétude) de l’œuvre en marche, tout en honorant – dans un mélange d’ironie, de fiction et de participation active – la « solidarité de travail intellectuel entre les écrivains, d’une part, et les médias, d’autre part⁶²⁵ ».

⁶²² *Ibid.*, p. 446-447.

⁶²³ *Id.*, « Plus tard », *RB, OC*, t. IV, p. 745. Sur le cotexte de cette citation, voir ch. III, « prologue ».

⁶²⁴ Voir sur ce point « Passages » et ch. III, « prologue ».

⁶²⁵ Pour reprendre une formulation déjà citée dans une note ci-dessus. *Id.*, « Roland Barthes s’explique », entr. cit., *OC*, t. V, p. 745.

Il reste une autre manière de se remparrer face aux injonctions au projet mise à profit par Barthes dans ses entretiens. Je pense à l'invocation de la commande, presque exclusivement pratiquée par Barthes au long de son œuvre (jusqu'à *La Chambre claire*)⁶²⁶ et dont la mention est plus particulièrement insistante dans la première moitié des années 1970. En 1970 par exemple, lors de l'entretien avec Jean Thibaudeau déjà cité, l'écrivain sémiologue répond dans ces termes à la question de savoir ce qui « "programme" son travail » :

Je n'ai jamais écrit qu'un seul texte « pour rien », mon premier texte, celui que j'ai montré à Nadeau vers 1946, qui n'a pas été publié mais qui a déterminé les demandes suivantes. À part ce premier texte zéro, tous mes autres textes ont été écrits à la demande (lorsqu'on me laisse libre du sujet) ou à la commande (si l'on me donne le sujet, ce dont je ne me plains pas forcément). En somme j'ai toujours écrit pour répondre à l'incitation de quelqu'un⁶²⁷.

Sans doute la pratique de la commande est-elle plus courante, plus propice à devenir centrale dans le registre de l'essai que dans celui du roman ou de la poésie⁶²⁸, mais cette mise en avant n'en est pas moins notable, ne serait-ce que parce qu'elle contraste avec le portrait de l'auteur en écrivain à projets observé dans l'ouvrage de 1975. Loin d'être « désaffectée », la commande dont Barthes fait ici l'éloge demeure une pratique mêlée de désir. Simplement, ce désir ne sourd pas de la seule personne de l'auteur, comme les autobiographies, les prospectus et l'épigraphe finale de *Roland Barthes par Roland Barthes* le laissent entendre. Au contraire, il réclame ce que Deleuze et Guattari ont nommé un *agencement*, une configuration, autrement dit, suivant laquelle le désir du sujet est toujours déjà *relié à, affecté par, branché sur* le désir de l'autre⁶²⁹. Dans sa réponse, Barthes précise que ces commandes auxquelles il aime à se soumettre facilitent sa production sans « exclu[re] en rien la jouissance de l'écriture, ni même [...] ses "rêves"⁶³⁰ ». Tout en les articulant l'une à l'autre, il en vient à distinguer entre écriture à projet et écriture à

⁶²⁶ Outre l'ultime projet de roman demeuré sans lendemain à la mort de l'essayiste en 1980, les seules véritables exceptions au régime de la commande, pour ce qui est des ouvrages au moins, sont *Le Plaisir du texte* en 1973 et *Fragments d'un discours amoureux* en 1977. Ce qui ne veut pas dire, bien entendu, que Barthes ne s'est pas approprié personnellement les commandes qu'on lui a faites. On a pu s'en rendre compte dans le cas de *Roland Barthes par Roland Barthes*, mais ceci serait tout aussi criant pour *L'Empire des signes* en 1970.

⁶²⁷ *Id.*, « Réponses », entr. cit., OC, t. III, p. 1040. On souvient que Maurice Nadeau jouera le même rôle pour Perec (au côté de Duvignaud), celui de donner la « permission » d'écrire. Voir ci-dessus ch. III, 1, « "Le projet doit être annoncé" : annonces et demandes confidentielles ».

⁶²⁸ Cela n'empêche que la commande est présente et fréquente dans tous les domaines, comme on l'a vu en s'attachant aux textes de Perec et de Roubaud. Si elle inscrit l'écriture dans un régime d'hétéronomie ou de vassalité, si, partant, elle tend souvent à être subordonnée, par les écrivains, aux œuvres dont ils ont eu l'initiative, la commande (qui connaît des degrés de contraintes très différents, relativement au contenu aussi bien qu'aux délais et aux contraintes de livraison : un article commandé par une revue, par exemple, n'est pas la même chose qu'un livre pour lequel on reçoit une avance sur recette), demeure un indice important de consécration symbolique. Sur ce phénomène peu étudié à propos de la littérature des XX^e et XXI^e siècles, voir, dans une perspective sociologique qui gagnerait à être élargie à d'autres approches, Bernard Lahire, *La Condition littéraire, op. cit.*, p. 186 sq.

⁶²⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, « Critique », 1980.

⁶³⁰ Roland Barthes, « Réponses », entr. cit., OC, t. III, p. 1040.

commande, exprimant son souhait encore velléitaire d'« écrire un texte “libre”, conçu en dehors de toute demande (si loin qu'on en recule l'origine), et par là même s'ouvrant à des expériences de forme (ce n'est jamais une *forme* que l'on vous demande : on n'est plus au temps où l'on vous demandait “un sonnet”) ⁶³¹ ». Nous sommes ici proches de la communication aliénée que déplorait la préface aux *Essais critiques*⁶³² : le problème de la commande n'est pas l'intervention de l'autre dans l'occasion ou l'orientation de l'écriture, mais bien plutôt l'*objet*, le point de fixation de son désir dont Barthes regrette qu'il s'attache la plupart du temps à des éléments thématiques. Néanmoins, au moment de cet entretien, l'essayiste préfère à tout prendre le régime de la commande à celui du projet libre, tant ce dernier est à ses yeux marqué du sceau coupable, narcissique, de l'imaginaire (toujours pris au sens de Lacan en ces années) :

Ces rêves ne sont pas irréalisables ; ce qui leur fait obstacle, c'est plutôt la conscience finale qu'ils dépendent d'un « imaginaire » et que la « vérité » de mon travail se place plutôt là où une *demande* assez précise, issue de la collectivité *telle qu'elle est* (une *commande*, si l'on veut), introduit dans mon programme, immédiatement et en quelque sorte naïvement, sans relais, sans alibis, sans transcendance, le désir de l'Autre : condition au prix de laquelle, compte tenu sans doute de ma propre structure névrotique, je puis rester *à même le signifiant* et ne pas me décevoir trop tôt de son perpétuel sursaut : c'est dans ce très court *sursis* que j'écris⁶³³.

Comme il le précisera plus tard en se demandant, dans *La Préparation du roman*, ce qui peut conférer à l'œuvre à faire un caractère de « Nécessité », le « désir de l'Autre » ne se confond pas avec le goût du public, car il est, peut-on dire, deux fois individué : étant le désir de *cet* autre pour *mon* écriture :

[...] la nécessité, c'est ce dont quelqu'un d'autre que vous a besoin à un certain moment (et c'est évidemment une idée qui est contraire à toute possibilité de « marketing » du livre, car c'est une nécessité qui est fondée en finesse, en fugacité et en individualité – mais c'est sans doute une nécessité qui suffirait à justifier d'écrire)⁶³⁴.

En 1971, Barthes ne dénonce ni ne refuse la dépendance relative qui est la sienne au sein du champ intellectuel, il l'accepte, on l'a vu, comme un jeu. En revanche, il refuse à ce moment l'image de soi impliquée par la formulation d'un grand projet personnel. Une telle position va évoluer au cours des années 1970, pour donner lieu à l'annonce et à la délibération d'un grand projet romanesque ; j'y viendrai dans quelques pages.

À parcourir ces quelques interviews de Roland Barthes, on voit donc que la multiplication des projets dans l'œuvre et dans son espace associé n'est pas réductible à cette affirmation d'autonomie, à cette présentation de soi comme écrivain que l'on a observée dans la première

⁶³¹ *Ibid.*

⁶³² Voir ch. III, 1, « “Celui qui veut écrire” : autour des *Essais critiques* ».

⁶³³ Roland Barthes, « Réponses », entr. cit., *OC*, t. III, p. 1040.

⁶³⁴ *Id.*, *PR*, p. 358.

section de ce chapitre. Il en va tout autant d'une réponse à une demande sociale qui, plus ou moins implicite ou explicite, insinue de l'hétéronomie au principe même de ces déclarations d'initiative. Dans cette perspective, le discours du fantasme vaut d'être considéré non seulement comme le geste dilatoire et utopique que décrit « Plus tard » en 1975, mais aussi, à l'occasion, comme une sorte de diversion maintenant l'œuvre en cours dans la clandestinité qu'elle réclame. Diversion qui pourrait bien être aussi à l'œuvre dans le discours de la commande dont Barthes, d'un côté, prend soin d'effacer les traces dans les livres qui en émanent (en s'en appropriant le cahier des charges, bien sûr, et en s'y présentant comme un auteur à projet), tout en s'appliquant, d'un autre, à rappeler sa centralité (bien réelle en ce qui le concerne) en contexte d'interview.

Rappels et incitations

« On sait que vous avez actuellement plusieurs ouvrages en préparation » (Madeleine Chapsal, Jean-Paul Sartre)

Pour l'instant, la demande médiatique prenant pour objet le discours du livre à venir nous est apparue dans son expression élémentaire : « Qu'écrivez-vous en ce moment ? » ; « Quels sont vos projets immédiats ou futurs ? » Or, la banalité et la récurrence mêmes de ces questions contribuent à leur prêter une forme d'épaisseur, de mémoire, qui se nourrissent également de l'œuvre publiée et de ses propres promesses. Dès lors en effet qu'elles sont mises en lumière, que cela soit dans l'œuvre aussi bien que dans ses marges péri- ou épitextuelles, ces anticipations rejoignent un interdiscours qui, diversement mobilisé, constituera l'horizon des entretiens suivants. La question, alors, n'est plus celle de savoir *quels sont les projets*, mais *qu'en est-il d'eux, où en sont-ils*. Madeleine Chapsal, dans les interviews qu'elle a menés pour *L'Express* (nous avons déjà cité celui avec Truman Capote), est familière de ce genre de questions qui mettent l'écrivain à l'épreuve de la notoriété publique de ses propres projets. On lit par exemple, à l'entame de son interview de Jean-Paul Sartre, le 5 janvier 1959 :

On sait que vous avez actuellement plusieurs ouvrages en préparation : un livre sur Mallarmé, un livre sur le Tintoret, un livre sur Flaubert, et une autobiographie. Vous les menez de front, sans désirer, dirait-on, en achever aucun. Ou sans y parvenir. Avez-vous une explication⁶³⁵ ?

⁶³⁵ Mais Sartre ajoutait immédiatement : « pas demain mais après-demain – et que peut-être je n'écrirai jamais ». Voir Jean-Paul Sartre, « Jean-Paul Sartre », entretien avec Madeleine Chapsal, *Les Écrivains en personne, op. cit.*, p. 253-281, repris dans Jean-Paul Sartre, *Situations IX*, Paris, Gallimard, 1971, p. 9-39, je me référerai ici à l'édition de Chapsal, ici p. 255.

À peine l'interview commencée, Sartre se voit imputer les projets allégués par lui dans ses préfaces, livres et entretiens passés, anticipations devenues notoires qui circulent dans l'espace social et d'une certaine façon le précédent. Du rappel de ces annonces, énoncé depuis le *on* de la rumeur publique, Chapsal se porte immédiatement au plus proche de l'auteur, lui imaginant des désirs, des impuissances et l'invitant à rendre des comptes. David Martens et Christophe Meurée ont mis des mots justes sur la posture de l'intervieweuse, sa propension, auprès de Capote, Borges, Sartre et d'autres, à se porter « aux antipodes du stéréotype journalistique », à « fragiliser la ligne de démarcation qu'instaure le cadre de l'entretien en termes de rôles discursifs, au profit d'une familiarité pleinement réalisée⁶³⁶ » – non sans satisfaire pleinement aux attendus du genre :

D'une part, suscitant chez l'écrivain un désir de parler, l'intervieweuse mobilise une [...] valeur cardinale du genre, le savoir-faire-dire ; corollairement, grâce à la proximité qu'elle instaure, Chapsal rapproche ses lecteurs d'un espace canonique perçu (et scénographiquement posé) comme difficilement accessible. D'autre part, en dépit de la part de modestie qui sous-tend l'*ethos* de l'intervieweuse, l'instauration d'une familiarité libère Chapsal de l'étiquette journalistique. Ces scènes d'énonciations la font participer du statut d'écrivain de ses interlocuteurs, qu'elle acquerra effectivement par l'œuvre littéraire qu'elle entreprend au début des années 1970⁶³⁷.

L'adoption d'un éthos d'écrivain par Chapsal est peut-être beaucoup dire pour ce qui est de l'entretien de 1959 avec Sartre. Mais la question que j'ai citée à l'instant, aux airs de défi, présente bien ce ton de familiarité et de connivence souligné par les deux chercheurs, de même qu'elle s'avère efficace du point de vue du *savoir-faire-dire*. Voyons en effet la réponse de Sartre :

Depuis quinze ans je cherche quelque chose : il s'agit, si vous voulez, de donner un fondement politique à l'anthropologie. Ça proliférait. Comme un cancer généralisé ; des idées me venaient : je ne savais pas encore ce qu'il fallait en faire, alors je les mettais n'importe où : dans le livre que j'étais en train d'écrire.

À présent, c'est fait, elles se sont organisées, j'écris un ouvrage qui me débarrassera d'elles, *Critique de la raison dialectique*. Le premier volume paraîtra dans un mois, le second dans un an. Je n'éprouve plus le besoin de faire des digressions dans mes livres comme si je courais tout le temps après ma philosophie. Elle va se déposer dans des petits cercueils, je serai tout à fait vidé et tranquille – comme après l'*Être et le néant*. Le *vide*. Pour un écrivain c'est la chance. Quand on n'a rien à dire on peut dire tout⁶³⁸.

Pour s'expliquer sur le retard de son Mallarmé, de son Tintoret, de son Flaubert et de son autobiographie, Sartre en vient donc à annoncer la publication imminente d'une œuvre philosophique longtemps ajournée, qui justement ralentissait ces autres travaux sur le métier. Sur un autre mode, on reconnaît la tension entre projets immédiats et projets lointains observée chez Barthes, laquelle prend ici l'aspect d'une tension entre littérature et philosophie :

— En vous, ce sont les idées philosophiques qui sont premières ?

⁶³⁶ David Martens et Christophe Meurée, « L'intervieweur face au discours littéraire », art. cit., § 13.

⁶³⁷ *Ibid.*, § 18.

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 255-256.

— Ce qui est premier, c'est toujours ce que je n'ai pas encore écrit, ce que je projette d'écrire – pas demain mais après-demain – et que peut-être je n'écrirai jamais... [...]

Naturellement, comme il faut beaucoup de temps pour avancer un peu dans les questions idéologiques, cela revient à dire que la philosophie compte d'abord. Mais pas toujours. [...]

Mais quand on fait des ouvrages non philosophiques, tout en ruminant de la philosophie – comme j'ai fait surtout depuis ces dix dernières années –, la moindre page, la moindre prose souffrent de hernies.

Ces derniers temps, quand je sentais les hernies sous ma plume, je préférais m'interrompre. Voilà pourquoi j'ai tous ces livres en souffrance.

Naturellement, j'aimerais bien les finir. Mais j'aimerais tout autant écrire tout autre chose⁶³⁹.

Ces lignes valaient d'être citées, car elles permettent d'apprécier l'application de Sartre à honorer la question de Chapsal et à entrer, pour ce faire, dans les méandres de l'organisation prospective de son travail. S'y mêlent la puissance et l'impuissance ; le programme donné, rappelé, maintenu, et le refus de se trouver contraint par lui ; la conscience, dramatisée, que l'œuvre d'aujourd'hui s'écrit en fonction du livre d'« après-demain », et l'aspiration concomitante à faire le « vide », pour libérer l'écriture des « hernies » que ce souci de l'œuvre future lui inflige. C'est ici que l'on retrouve la commande, qui vient en quelque sorte résoudre la question de la responsabilité, en déplaçant son centre de gravité du projet *individuel*, de la fidélité à un programme vers la capacité à répondre d'une circonstance, à tirer son cahier des charges d'une *situation* :

Les livres en rade, ce sont des commandes. J'ai toujours fait de la littérature de circonstance, j'ai produit sur commande. Naturellement l'employeur ne peut plus être l'État, c'est tout le monde ou chacun : un milieu politique dont je fais partie, une circonstance particulière. L'avantage de ces commandes c'est qu'elles obligent l'écrivain à ne jamais « se préférer ». Et puis, du même coup, le public est défini.

Ce livre sur la Dialectique, il est né d'une commande. Une revue polonaise m'avait demandé d'écrire un article sur l'existentialisme. Je l'ai fait. Ensuite je l'ai refait pour les lecteurs des *Temps modernes*. Et puis, en le relisant, j'ai vu qu'il manquait de base : il fallait établir la portée et la validité de la Dialectique. Alors, j'ai écrit le gros ouvrage qui va paraître. J'avais les idées mais je n'osais pas : autrefois, quand je publiais un livre, j'avais l'innocence ; je ne l'ai plus... Mais la commande polonaise a été le coup de pied qui fait sauter dans le vide un apprenti parachutiste⁶⁴⁰.

Contrairement à ce qu'il semble suggérer dans un premier temps, les commandes ne se réduisent pas à ces « livres en rade » associés à une part secondaire de son œuvre : la *Critique de la raison dialectique* participe elle aussi, indirectement, de ce même régime et confirme la centralité que lui reconnaît le philosophe. Indirectement encore, ce « coup de pied » de la commande et le petit récit de genèse qui l'entoure sont une façon de contourner, ou plutôt d'élargir la question posée par Chapsal. S'il apparaît bien, dans la réponse de Sartre, que l'avenir d'une œuvre ne saurait être réduit à la somme des annonces faites ici ou là, qu'il engage des processus souterrains, le jeu

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 256.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 257.

contingent des circonstances, il reste que c'est encore à cette question topique, et à sa formulation quelque peu désinvolte par Chapsal, que Sartre doit ici l'occasion de s'en être expliqué.

« Écrivez-nous de nouveau l'histoire de Charlotte » (Simone de Beauvoir, Roland Barthes)

À lire cet échange entre Sartre et Chapsal, on comprend la réticence de nombreux écrivains à divulguer leurs projets dans les interviews, où cette demande est pourtant insistante dès l'apparition du genre à la fin du XIX^e siècle. C'est s'exposer à devoir *s'expliquer* sur ceux-ci à l'avenir, c'est les livrer à une circulation sociale qui les dote d'une inertie, d'une existence imaginaire qui n'est plus suspendue à la seule imagination et au seul arbitraire de l'écrivain⁶⁴¹. Être sollicitudinaire, suivant la belle expression de Souriau, le livre à venir, dès lors, existe aussi – et parfois seulement plus que – par la sollicitude d'autrui. Il est même des situations, communes en réalité, où cette sollicitude extérieure parle la première, se transforme en sollicitation. L'expression instituée et le plus souvent souterraine d'un tel phénomène est bien entendu la commande, dont on vient de voir l'importance chez Barthes et Sartre. *Mutatis mutandis*, on en trouve aussi la manifestation régulière dans les interviews. C'est là, d'ailleurs, un geste si ordinaire qu'il peut passer inaperçu ou sembler trivial, comme lorsqu'en février 1958, interviewant Simone de Beauvoir à la sortie des *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Madeleine Chapsal lui demande : « Allez-vous continuer d'écrire vos *Mémoires* ? » Puis, devant la réponse affirmative de Beauvoir : « Vous avez donc entrepris de raconter toute votre vie⁶⁴² ? » Et encore à la fin de l'interview :

— Quand va paraître ce second volume des *Mémoires* ?

— Il est loin d'être fini ! Et puis j'hésite encore. S'arrêter à la Libération est tout de même arbitraire, parce que l'avant-guerre et la guerre débouchent sur l'après-guerre... Je ne sais pas si je vais couper là, ou au contraire continuer.

— Jusqu'où ?

— Jusqu'aux *Mandarins*. Mais le troisième volume ne touchera guère qu'aux rapports de la littérature avec la vie sociale. C'est une étude qui me passionne mais qui n'est pas facile. Il est très difficile de démêler ce que nous ont apporté à Sartre et à moi le monde donné et les idéologies déjà existantes, ce que nous avons choisi, quelle a été la part de notre invention⁶⁴³.

⁶⁴¹ De ces annonces, on pourrait dire ce que dit Édouard dans *Les Faux-Monnayeurs* des autobiographies prospectives portées au péri-texte des livres : « Il n'est pas assuré que *Faux-monnayeurs* soit un bon titre. Il a eu tort de l'annoncer. Absurde, cette coutume d'indiquer les "en préparation", afin d'allécher les lecteurs. Cela n'allèche personne et cela vous lie... » (de fait, Gide avait lui-même annoncé son roman de 1925 dans le péri-texte de *Paludes*). Voir *Romans, récits et autres œuvres lyriques*, éd. Maurice Nadeau, Yvonne Davet et Jean-Jacques Thierry, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 989. Mais justement, comme j'essaye de le montrer ici, il n'est pas sûr qu'un tel geste « n'allèche personne ».

⁶⁴² Simone de Beauvoir, « Simone de Beauvoir », dans Madeleine Chapsal, *Les Écrivains en personne*, *op. cit.*, p. 35-55, ici p. 45-46,

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 55.

Par le progrès des questions, *Les Mémoires d'une jeune fille rangée* se découvrent ainsi comme le premier volume d'un cycle dont Beauvoir commence à dresser le plan, sans hésiter à donner voix à ce genre d'incertitudes que Barthes invoquera, on le sait, pour justifier la clandestinité de l'œuvre à venir. Amenée par la dynamique de l'entretien, cette invitation à poursuivre l'œuvre entreprise est ajustée au projet effectif de Beauvoir et à l'éthos qu'elle construit ici. Mais elle peut aussi être reconnue par les écrivains comme dissonante, importune voire aliénante, ce que semble indiquer Percec lorsqu'il prévient son interviewer au lendemain du Renaudot : « Ne croyez pas que je vais me jeter sur "les choses"⁶⁴⁴ ». Barthes y insiste dans *La Préparation du roman* :

le sujet écrivain subit une pression sociale incessante (je peux vraiment en témoigner) pour l'amener et pour le réduire, si je puis dire, à se *gérer lui-même*. Une fois qu'on a écrit, ce que la société vous demande n'est pas du tout d'écrire du nouveau, mais de gérer ce que vous avez écrit. C'est-à-dire de gérer son œuvre en la répétant. Je connais bien cela, ce n'est d'ailleurs pas une critique, il faut accepter le jeu social tel qu'il est, mais je connais bien les demandes qui me sont adressées. Or, neuf fois sur dix, ce sont des demandes innocemment venues de la doxa sociale, de la masse sociale, qui visent à me faire répéter ce que j'ai déjà dit. J'ai écrit il y a plus de vingt ans des *Mythologies* et ce qu'on me demande, ce sont toujours des *mythologies*.⁶⁴⁵

Dans ce passage, prononcé le 2 décembre 1978, les sollicitations extérieures n'émanent plus du désir individué dont j'ai parlé, mais d'une « doxa », d'une « masse sociale » indifférenciée, celle-là même dont l'interviewer peut diversement – selon sa situation, ses connaissances, le type de journal qu'il représente – se faire le porte-parole. Si une telle demande (ou commande : Barthes ne fait pas ici de distinction nette) est paradoxale, c'est qu'elle incite l'auteur à reconduire, à imiter cela même qui est tenu pour fonder l'œuvre passée en individualité et en originalité. On pense aux pages d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* sur Bergotte, où le narrateur oppose au « genre Bergotte », pastiché par tous ses « plats imitateurs⁶⁴⁶ », la dynamique imprévisible de son *style* née de la confrontation de l'écrivain avec une « plénitude d'éléments réels et inattendus⁶⁴⁷ ». Ainsi, pour Barthes, le comble de la commande, conséquence perverse du régime de singularité de la création littéraire, c'est de demander à l'écrivain d'écrire ce qu'il a déjà écrit, c'est de lui faire en quelque sorte commande de lui-même ou du *genre* qui en tient lieu. Ou, chose plus retorse encore : d'une version dégradée de son propre fantasme.

Avant qu'il n'allègue en 1978 un nouveau et ultime projet d'écriture présenté sous l'aspect d'un « Roman » aux contours énigmatiques (dont les derniers cours au Collège de France délibèrent), l'essayiste avait déjà maintes fois eu à répondre, en interview, à des questions

⁶⁴⁴ Georges Percec, « Georges Percec en face des choses », entr. cit., p. 29.

⁶⁴⁵ Roland Barthes, *PR*, p. 21-22.

⁶⁴⁶ Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, dans *À la recherche du temps perdu*, éd. Jean-Yves Tadié et al., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 4 tomes, 1987-1989, t. I, p. 540-541. Je souligne.

⁶⁴⁷ Ceci, jusqu'à ce que vieux et fatigué, lui-même en vienne à son tour à *faire du Bergotte*. *Ibid.*

l'invitant à infléchir le cours de son œuvre, à franchir le pas du roman (ou plus rarement de l'autobiographie) :

À ce point de votre démarche où la théorie se mue en écriture – et ce dans la plus rigoureuse continuité, comme la double face réversible d'une même langue –, l'ultime métamorphose, le saut dans l'illimité, serait une œuvre de fiction. Y songez-vous⁶⁴⁸ ?

N'avez-vous jamais songé à écrire un roman⁶⁴⁹ ?

Êtes-vous un romancier – j'allais dire manqué – rentré⁶⁵⁰ ?

Vous n'écrirez jamais un roman d'amour⁶⁵¹ ?

Écrit souvent à la première personne, le *Discours amoureux* est aussi un fragment de votre autobiographie. Vous avez parlé de vos biographèmes (cf. *Sade, Fourier, Loyola*). Cette autobiographie est commencée depuis longtemps déjà, manifestement (*Le Plaisir du texte*). Cette autobiographie, n'envisagez-vous pas d'y recourir directement, sans le support de l'investissement dans les textes⁶⁵² ?

N'avez-vous jamais souhaité écrire un roman⁶⁵³ ?

Émanant de contextes et de registres variés, ces incitations trouvent d'autant mieux à se justifier que Barthes, dès la première moitié des années 1970, avait mis en avant la catégorie de « romanesque » et porté l'essai au seuil du genre narratif : « que l'essai s'avoue *presque* un roman, un roman sans noms propres⁶⁵⁴ ». Lors du colloque qui lui est consacré à Cerisy en juin 1977, dans ses réponses à la communication d'Alain Robbe-Grillet, l'essayiste évoque la « résistance au roman, ou tout au moins le problème du roman » qui est le sien et auquel le rappelle sans cesse sa pratique de l'interview :

C'est une question qui revient très souvent dans les interviews : est-ce que vous allez écrire un roman ? Maintenant que vous approchez progressivement de formes romanesques, maintenant que le thème romanesque surgit explicitement dans ce que vous écrivez, quand est-ce que vous allez écrire un roman ? Allez-y, sautez le pas, expression dont Gide rappelait qu'elle s'appliquait également à « aller pour la première fois au bordel » et « faire sa première communion ». Quand allez-vous sauter le pas ? Quand allez-vous faire un roman ? J'ai très envie de faire un roman, et

⁶⁴⁸ Roland Barthes, « l'adjectif est le "dire" du désir », propos recueillis par Bertrand Visage, *Gulliver*, 5 mars 1973, repris dans *OC*, t. IV, p. 465-468, ici p. 468.

⁶⁴⁹ *Id.*, « Un rapport presque maniaque avec les instruments graphiques », propos recueillis par Jean-Louis de Rambures, *Le Monde*, 27 septembre 1973, repris dans *OC*, t. IV, 483-487, ici p. 487.

⁶⁵⁰ *Id.*, « Le jeu du kaléidoscope », propos recueillis par Jean-Louis Ézine, *Les Nouvelles littéraires*, 13 janvier 1975, repris dans *OC*, t. IV, p. 845-850, ici p. 848.

⁶⁵¹ *Id.*, « Roland Barthes met le langage en question », propos recueillis par Laurent Kissel, *Le Figaro littéraire*, 5 juillet 1975, p. 914-918, ici p. 916.

⁶⁵² *Id.*, « Populaire et contemporain à la fois », propos recueillis par Alain Poirson, *L'Humanité*, 9 mars 1978, repris dans *OC*, t. V, p. 541-544, ici p. 544.

⁶⁵³ *Id.*, « La crise du désir », propos recueillis par Philippe Brooks, *Le Nouvel observateur*, 20 avril 1980, repris dans *OC*, t. V, 941-945, ici p. 944.

⁶⁵⁴ *Id.*, « Le livre du moi », *RB, OC*, t. IV, p. 695. Sur la notion de *romanesque*, voir ch. III, 1, « Entre l'écriture et l'imaginaire, entre l'incident et l'aventure : le projet sous le signe du romanesque ».

chaque fois que je lis un roman qui me plaît, j'ai envie d'en faire autant, mais il me semble que jusqu'à présent j'ai résisté à certaines opérations supposées du roman⁶⁵⁵.

Un peu plus loin, enchérissant sur Barthes, Robbe-Grillet se prend à « ventriloquer » cette demande de roman adressée à Barthes par les interviewers :

Je vois très bien comment ils peuvent le faire [inciter Barthes à « sauter le pas » du roman] : « Vous qui aimez tant *Werther*, écrivez-nous de nouveau l'histoire de Charlotte ». C'est-à-dire : « Apparaissiez-nous vraiment comme tout à fait réactionnaire par rapport à la modernité et rassurez-nous par un produit conforme à ceux que vous aimez dans l'histoire des lettres »⁶⁵⁶.

Ces injonctions imaginaires *réactionnaires*, on le voit, ne sont pas alléguées par Robbe-Grillet pour laisser les coudées franches à son interlocuteur. Il s'agit au contraire, pour le Nouveau romancier, d'inciter l'essayiste à prendre le parti du « romancier moderne⁶⁵⁷ ». C'est dire qu'autour de l'œuvre en marche, les conseils, les désirs et les sollicitations vont bon train, l'auteur apparaissant comme une sorte de héros racinien dans l'antichambre duquel – mais publiquement cette fois – se succèdent confidents, familiers et conseillers... Mais on gagne tout de même à distinguer les lieux et les rôles. En citant ces questions récurrentes d'interviewers lors de la décade qui lui est consacrée par la prestigieuse institution de Cerisy-la-Salle, il est clair que Barthes les met à distance : à l'espace de dialogue *dépaysant* qu'est l'entretien, où l'essayiste est confronté aux représentants de la doxa, à ceux-là mêmes par qui s'exerce la « pression sociale incessante » dont il se plaint au Collège de France, l'espace du colloque s'oppose polairement. Là en effet, dans la bibliothèque lambrissée du château de Cerisy, le dialogue s'établit entre pairs, amis, initiés, tous invités sur proposition de Barthes par le jeune Antoine Compagnon qui coordonne l'événement. Mais rappeler dans ce contexte la parole journalistique qui en est justement exclue, ce n'est pas seulement opposer deux espaces, deux régimes de dialogue, c'est aussi bien les faire communiquer. À la différence de Robbe-Grillet qui livre une charge virulente contre les médias généralistes, brocardant l'inculture, le goût d'une littérature stéréotypée qui y règnent, Barthes (mais sans démentir ce dernier) témoigne plutôt de la façon dont les incitations journalistiques le travaillent, le renvoient à son propre dialogue intérieur, à ses propres désirs, blocages, hésitations etc. N'est-ce pas là, d'ailleurs, ce que lui reproche à demi-mots Robbe-Grillet ? de trop faire droit *en lui*, dans la délibération de son œuvre future, aux sollicitations venues de la matrice médiatique, aliénées à ses mécanismes, à son imaginaire antimoderne de la littérature ? – autre manière de reconnaître leur incidence dans la fabrique d'un avenir d'écrivain.

⁶⁵⁵ *Id.*, « Discussion », dans Alain Robbe-Grillet, « Pourquoi j'aime Barthes », dans Antoine Compagnon (dir.), *Prétexte : Roland Barthes, op. cit.*, p. 244-272, ici p. 251.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 253. De fait, c'était à peu près le contenu de la quatrième citation que j'ai inventoriée ci-dessus.

⁶⁵⁷ *Ibid.* Voir sur ce point, et pour la citation précédente, Fanny Lorent, « De Cerisy-la-Salle à Rio de Janeiro. Barthes, Robbe-Grillet et la question du roman », dans *Roland Barthes. Continuités, op. cit.*, 457-476, ici p. 467.

Un discours de circonstance ? (Pierre Michon)

Ne le cachons pas, il est malaisé de produire un bilan des textes parmi lesquels nous avons circulé dans ces pages. Bien sûr, face à cette demande répétée aux auteurs de dire leurs intentions pour l'avenir ou de se prononcer sur celles qu'on leur prête ou leur soumet, des types de réponse, des « familles de postures⁶⁵⁸ » émergent. C'est, d'un côté, la prolixité d'un Zola ou plus tard d'un Perec, chez qui le discours de projet s'énonce d'autant plus facilement qu'il s'adosse à des méthodes, à des styles de genèse⁶⁵⁹ où la programmation joue un rôle de premier plan (méthodes et styles que ces commentaires publics ne font pas que mettre au jour, mais dont on peut dire qu'ils sont partie prenante). D'un autre côté, ce sont les postures de réticence, les protestations de secret que l'on a trouvées chez Huysmans, chez Barthes, et dont la lecture de Roubaud, dans la section précédente, nous avait déjà donné l'exemple. Enfin, il y aurait ceux qui, comme Blanchot, ont volontairement déserté ce genre journalistique, héritant du mépris de Flaubert ou de Baudelaire pour ce type d'adresse directe au public⁶⁶⁰. Mais il est évident que ce partage est bien trop grossier pour épouser la variété et les aspérités du corpus médiatique que l'on a considéré. Si Huysmans rechigne d'abord à parler de son œuvre à venir, il cède rapidement aux assauts du journaliste, et n'aura par ailleurs pas été avare d'entretiens au long de son œuvre⁶⁶¹. Barthes, de la même façon, joue pleinement le jeu des interviews : il refuse ou détourne les questions sur son œuvre en train, mais multiplie, souvent de sa propre initiative, les projets plus lointains, sans compter qu'il répond d'une façon appliquée, et finalement conforme à ce qu'il dit en des contextes plus familiers (Cerisy par exemple), aux sollicitations sur son possible avenir de « romancier ». Inversement, on a vu que Perec, et Zola lui-même, réservaient une place, dans leurs anticipations, à la nécessité d'un retrait et d'un silence de l'écrivain, notamment pendant la phase rédactionnelle. Ainsi encore, d'une autre façon, d'un Cendrars dont la multiplication des prospectus génère plus de secrets qu'elle n'en lève, tant son « atelier d'écriture est souvent fermé aux visiteurs⁶⁶² ». Enfin, Jacques Roubaud atteste, avec son « Projet de poésie », qu'une méthode

⁶⁵⁸ Sur cette notion, voir Jérôme Meizoz, « Qu'entend-on par posture ? », *Postures littéraires, mises en scènes modernes de l'auteur*, op. cit., p. 15-32.

⁶⁵⁹ Sur la notion de *style de genèse*, due à Anne Herschberg-Pierrot, voir ch. I, 3, « Prospectus et genèse : entre style et posture ».

⁶⁶⁰ Baudelaire : « vous figurez-vous un Dandy parlant au peuple, excepté pour le bafouer ? » Flaubert : « Qu'avez-vous besoin de parler directement au public ? Il n'est pas digne de nos confidences ». Voir Charles Baudelaire, *Mon Cœur mis à nu*, éd. Yves-Gérard Le Dantec et Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, p. 1278 ; Gustave Flaubert, Lettre à Goncourt, 1^{er} mai 1879. Cité par Jean-Marie Seillan, dans son introduction à Joris-Karl Huysmans, *Interviews*, op. cit., p. 14.

⁶⁶¹ Voir *ibid.* On pourrait dire la même chose de Mallarmé, dont j'ai déjà eu l'occasion de souligner, avec Pascal Durand, la dimension paradoxalement publique et exposée du retrait et de la solitude qu'il s'impute. Voir « Passages » : « Livre à venir, livre idéal (Mallarmé) ».

⁶⁶² Claude Leroy, « *Le livre que je n'écrirai jamais...* », art. cit., p. 401.

de genèse étendant à l'extrême le processus scénarique est tout à fait compatible avec cette « clandestinité programmatique », dont le poète mathématicien a longtemps fait un trait saillant de son personnage public.

Que dire face à un tel éventail de conduites ? Il semble impossible, ici, de négliger la part d'humeur, de contingence et de fiction qui entre dans un discours qui, filtré par diverses formes de réécritures (autoriales ou journalistiques), est néanmoins tributaire d'une situation de parole où entre une part d'improvisation et d'adaptation à des questions parfois intempestives (ainsi Madeleine Chapsal face à Sartre). Dans ce contexte, l'avenir qui s'énonce peut être envisagé comme le produit d'une rencontre entre 1) la situation objective de l'œuvre en marche, la ou les méthodes de genèse qui y sont engagées ; 2) la posture et le régime d'adresse qu'hérite l'auteur de son œuvre publiée et de ses manifestations publiques précédentes, posture et adresse qu'il s'agit, plus ou moins, de reconduire ou de renégocier (c'est ici qu'entre en jeu l'éventuelle notoriété de projets déjà divulgués) ; 3) le lieu de publication de l'interview et le type de diffusion en perspective ; enfin 4) la personnalité de l'interviewer et le type de relation qui préexiste ou qui se noue entre lui et l'auteur.

En guise de conclusion et d'annexe à cette sous-section de chapitre, empruntons une dernière volée d'exemples aux entretiens de Pierre Michon réunis dans *Le Roi vient quand il vent* en 2007, car ceux-ci donnent une bonne idée des dynamiques contradictoires à l'œuvre dans les variations et la relative versatilité du discours de projet chez les écrivains.

Quels sont vos projets littéraires ?

— Parlons plutôt de mes chantiers, c'est-à-dire de projets qui ont déjà une forme et qui attendent une fin. D'abord cette grande machine à propos de 1793, du moins autour, sur laquelle je suis depuis plusieurs années, et où ce que j'essaye d'affronter, c'est le nœud des arts et de la politique, l'éclipse de Dieu, le meurtre du père et le massacre réciproque des fils, et l'impuissance des arts à en rendre compte, tout le fatras. Ou encore : pourquoi la Révolution n'a pas produit d'œuvres d'art à la hauteur de l'événement ? Mais le problème est bien vaste pour moi, et cette histoire de Terreur me terrifie, littérairement je veux dire. Pourtant je suis heureux de ce que j'en ai écrit jusque-là, et si ça se trouve c'est fini à mon insu, comme l'étaient *La Grande Beune* ou *Rimbaud le fils*. Mais j'attends encore⁶⁶³.

⁶⁶³ Michon évoque ensuite deux autres entreprises en cours, dont je cite ici la présentation, car on y retrouve la valorisation de la commande : « J'ai aussi cette série de textes brefs sur Saint-Denis et les rois, qui sont une commande de J.-B. Pontalis. C'est une sorte de roman déguisé en vies brèves, comme le sont les *Mythologies d'hiver*. Et enfin le troisième chantier, peut-être le plus important, celui peut-être où avec de la chance je vais marcher sur la lame de rasoir, où le décor et le thème sont contemporains cette fois, où je me mets moi-même en pièces quasi directement, ce troisième chantier c'est une pièce de théâtre que m'a commandée Stéphane Braunschweig. Il y a beaucoup de commandes là-dedans. J'aime bien la commande, on y est à la fois libre et épaulé. » Pierre Michon, « Pierre Michon, un auteur majuscule », propos recueillis par Thierry Bayle, *Le Magazine littéraire*, n° 353, avril 1997, repris sous le titre « Cause toujours », dans *Le*

Dans cet entretien de 1997 accordé au *Magazine littéraire*, Michon restreint l'empan de la question posée à ses « chantiers » en cours. 1997 est l'année où il publie en revue plusieurs chapitres des *Onze* et en effet, comme il en évoque l'éventualité, ce projet ne donnera pas lieu à l'œuvre d'abord envisagée et connaîtra le même destin que *L'Origine du monde* : un livre aux dimensions réduites (*La grande Beune, Les Onze*), formé à partir des premiers développements d'un projet plus ambitieux. Or, quelques petites années plus tard, en 2001, Michon répond d'une façon strictement opposée à la même question :

Vous devriez publier prochainement plusieurs titres chez votre éditeur Verdier. C'est du moins ce que laisse entendre la rumeur... Pourriez-vous, en essayant d'être moins secret que d'ordinaire, nous dire où en sont ces projets... Qu'est-ce qui nourrit votre curiosité ? Sur quoi, sur qui aimeriez-vous écrire ?

— En projet, j'écris une dizaine de livres par jour. Mais je ne peux pas vous dire ce que sont mes vrais projets, ceux déjà avancés, parce que je suis superstitieux : je sais, par expérience, qu'un texte qu'on raconte, on n'a plus envie de l'écrire. J'aime le secret, et s'il est un domaine où le honteux devoir de transparence est enfin foutu dehors, c'est bien la littérature. Mais je peux dire sur quoi et sur qui j'aimerais écrire, sur quoi et sur qui j'écris déjà peut-être : Zara Yacob, roi d'Éthiopie au XIII^e siècle, l'ethnologue Marcel Griaule, une panne de voiture après boire une nuit d'octobre, Fausto Coppi, Carrier, la lente décrépitude de ma mère, l'apparition d'un dieu inconnu, l'histoire d'une rescapée d'Oradour qui « faisait des lessives » en Creuse dans mon enfance, une histoire de chasseur d'éléphants, beaucoup d'autres histoires de rois. J'en oublie⁶⁶⁴.

Dans ces lignes, qui doivent faire les délices des analystes du discours et des sociologues de la littérature⁶⁶⁵, il n'est plus question de faire état de ce qui « terrifie » l'écrivain dans son travail en cours. Il s'agit, au contraire, de donner à lire un autoportrait de l'auteur par ses projets où la mise en scène d'une inventivité *copieuse*, d'un foisonnement créateur, se combine à une posture de rétention qui maintient le travail actuel dans le secret. *Nolens volens*, Michon se place dans les pas de Cendrars – dont il retrouve les mots mêmes⁶⁶⁶ – de Perec ou de Barthes, dont il retrouve

Roi vient quand il veut. Propos sur la littérature, éd. Agnès Castiglione, Paris, Albin Michel, 2007, p. 133-159, ici p. 158.

⁶⁶⁴ *Id.*, « Une heure avec Pierre Michon », propos recueillis par Alain Girard-Daudon, *Encre de Loire. Revue trimestrielle des métiers du livre en Pays de Loire*, n° 20, octobre 2001, repris sous le titre « Le monde qui appelle », dans *Le Roi vient quand il veut, op. cit.*, p. 222-228, ici p. 228.

⁶⁶⁵ Le cas de Pierre Michon est présent dès l'ouverture de l'ouvrage classique de Meizoz sur les postures littéraires, comme l'exemple même de « l'autocréation » de soi comme auteur en régime contemporain. Selon Meizoz, celle-ci s'observe dans la « coexistence [...] d'une mythologie du grand auteur et de l'autodérision », le temps des « auteurs capables de s'adosser au sérieux de leur statut, de Voltaire à Hugo » n'étant plus. Voir Jérôme Meizoz, *Postures littéraires, op. cit.*, p. 11. Sur la posture auctoriale de Pierre Michon, voir notamment l'étude de Sylvie Ducas, « L'imposture chez Pierre Michon : une posture auctoriale inédite », dans Arlette Bouloumié (dir.), *L'Imposture dans la littérature*, Angers, PUR, « Nouvelles recherches sur l'imaginaire », 2011, p. 249-264.

⁶⁶⁶ Dans le texte sur le « roman que je n'écrirai jamais » que j'ai déjà cité, Cendrars disait pareillement de ses projets : « j'en oublie et j'en invente tous les jours, de même que tous les jours je mène un roman à bout et en amorce mille autres qui m'obsèdent durant des années et prolifèrent dans tous les sens ou se dégonflent et crèvent sur le coup et se vident de toute substance », Blaise Cendrars, « Le roman que je n'écrirai jamais », art. cit., p. 303.

l'usage des autobiographies prospectives marquées par la disparate⁶⁶⁷. Comme dans le fragment « Projets de livres » de *Roland Barthes par Roland Barthes*, Michon inventorie ses projets en effaçant leur inscription temporelle. Pour justifier ce mystère qu'il fait planer sur son travail, l'auteur des *Vies minuscules* se revendique d'une disposition personnelle, mais aussi de la littérature elle-même, en tant qu'institution et valeur, domaine qu'il répute autonome, émancipé des devoirs ayant cours dans d'autres domaines sociaux. Ainsi s'exposent, dans l'interview, certaines injonctions et conduites paradoxales que le champ littéraire et son régime de singularité paraissent favoriser. Du côté de Michon, d'abord, dans cette volonté d'affirmer et de célébrer la puissance créatrice qui le fait écrivain et maintient son œuvre vivante, tout en cultivant un mystère qui contribue à son image d'auteur inspiré et retiré, proche d'un modèle romantique. Mais aussi bien du côté de l'interviewer Alain Girard-Daudon (fondateur de la librairie Vent d'Ouest à Nantes que fréquente Michon), dont la question, tout à la fois, pré-impute à Michon cette culture du secret et lui demande d'y faire exception. Une telle sollicitation est sans doute contradictoire en son principe, mais la logique à l'œuvre est bien celle qui caractérise l'interview d'écrivain, dans son opération à la fois sacralisante et désacralisante : sans secret, il n'est plus de confiance.

Trois nouvelles années plus tard, même question ou presque :

Vos projets vont donc vous mener vers des textes plus autobiographiques ?

— Je n'ai pas de projets... Je fais des choses rhétoriques comme le « Faulkner » dans *Corps du roi*, ou anecdotiques comme le « Beckett » ou l'histoire de l'oiseau... Ce que j'attends, c'est un texte nouveau qui me prenne par surprise : quand j'ai commencé le texte sur Hugo, je ne savais pas que ça allait tourner comme ça, je croyais que le début, qui raconte la mort de ma mère, allait être une simple parenthèse... Mais ça n'a pas été le cas, ça a été le nœud capital du texte. On ne choisit pas. Ça vient. Trop de volontarisme ou trop de préparation nuisent à la vérité de l'écrit. J'ai bien un projet, depuis trois ou quatre ans, autobiographique aussi. Il y a déjà trois carnets dessus : c'est trop, j'ai bien peur qu'il soit foutu. Je peux le faire, mais ça sera comme *L'Empereur d'Occident* ou *L'Éléphant*... Ça ne sera pas de ces choses qui me surprennent, qui me prennent au dépourvu, mais qui m'emportent, non pas à mon corps défendant puisque j'y vais à fond les manettes, qui m'emportent sans que je l'aie décidé la veille⁶⁶⁸.

Et un peu plus loin :

Où en est votre livre sur la Révolution, Les Onze ?

⁶⁶⁷ Michon se distingue tout de même de ces deux auteurs par la façon dont il ménage ses effets de contraste et cette disparate, associant dans une même liste des épisodes traumatiques (« la lente décrépitude de ma mère » ; le massacre d'Oradour-sur-Glane) et des sujets confinants à l'érudition (Marcel Griaule) ou au contraire au merveilleux, ou encore tirés d'anecdotes de la vie quotidienne (une panne de voiture après boire une nuit d'octobre).

⁶⁶⁸ Pierre Michon, « Mais qu'est-ce qu'on va devenir », propos recueillis par J.-L. Bertini, Christian Casaubon, Sébastien Omont, et Laurent Roux, *La Femelle du requin*, « Entre ciel et terre », n° 22, hiver 2004, repris sous le titre « Mais qu'est-ce qu'on va devenir ? », dans *id.*, *Le Roi vient quand il veut*, *op. cit.*, p. 290-309, ici p. 296.

— Il a été commencé en 1993, il ne sera jamais fini⁶⁶⁹.

Dans les réponses qu'on lit ici, il n'est plus question de montrer ou de cacher les livres à venir, c'est l'opération même du projet et de l'anticipation que disqualifie Michon. Au temps du projet, de l'initiative raisonnée et planifiée, s'est substitué un temps de l'attente, tourné vers la surprise de l'événement. Se plaçant au voisinage d'une conception inspirée ou spontanéiste de la création, Michon s'en distingue cependant : ce n'est pas la décision en tant que telle qu'il éconduit – car l'engagement dans la genèse, dit-il, se fait « à fond les manettes » –, c'est la décision *de la veille*. Cette espèce de volontarisme présentiste, si l'on peut risquer cet oxymore, suppose un privilège accordé aux formes et aux genèses courtes⁶⁷⁰ et s'accompagne d'une méfiance aiguë à l'égard de la construction d'ensemble, de la scénarisation romanesque, regardée comme un « trucage » et une « crapulerie⁶⁷¹ ». Pour autant, le mot d'*attente* le dit bien, c'est encore là une façon de se projeter dans l'avenir ; façon, aussi, de procéder à une nouvelle forme d'alignement ou de synchronisation des points de vue auctorial et lectorial sur l'œuvre à venir⁶⁷² : comme son public, l'auteur ne projette pas son œuvre à venir, il l'attend.

Et, comme celle éprouvée par l'auteur, l'attente lectoriale *parle* : par le truchement des interviewers, elle s'énonce de vive voix, adoptant des orientations qui peuvent à l'occasion s'avérer contraires. On lit ainsi, dans l'entretien de 1997 mentionné plus haut, juste avant la question citée sur les projets :

Beaucoup attendent de vous un miracle de l'ordre des Vies minuscules. Pensez-vous qu'il puisse se reproduire, et que vous allez enfanter votre Grand Œuvre ?

— J'espère en tout cas que quelque chose de semblable se produira, « miracle » ou maturation, fin ou commencement, qui sera de l'ordre de ce qui s'est passé à ce moment-là. Mais ça ne peut pas se reproduire, se dupliquer. C'est que les choses ont beaucoup changé depuis. C'était un moment très précis de ma vie, une marche sur une lame de rasoir : un non-écrivain était en train d'écrire les *Vies minuscules*, et par cet acte échappait à son destin par la conscience violemment métaphorique qu'il en prenait. Aujourd'hui j'ai écrit, et la lame de rasoir sur laquelle je dois marcher n'est plus tout à fait entre les précipices de l'écrire et du non-écrire. Les précipices ont

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. Rappelons que *Les Onze* a été depuis publié, sous une forme certes réduite par rapport au projet initial : Pierre Michon, *Les Onze*, Paris, Verdier, 2009.

⁶⁷⁰ « L'œuvre longue – ce qu'on appelle aujourd'hui roman – c'est l'acceptation du relatif, de la jactance, du travail » ; « je ne pourrais pas concevoir un projet qui me tiendrait cinq ans. J'ai un projet, cela dure deux mois par histoire, s'il y a cinq ou six histoires ça durera un an, mais ça ne peut pas durer plus, ah non ! il est hors de question pour moi de m'embourber dans une même chose pendant aussi longtemps. Impossible ! » Voir réciproquement Pierre Michon, « Correspondances : entretien croisé Pierre Michon – Mehdi Belhaj Kacem », *Le Matricule des Anges*, n° 15, hiver 1996, repris sous le titre « Rimbaud et Bernadotte, dans *id.*, *Le Roi vient quand il veut*, *op. cit.*, p. 113-118 et *id.*, « Pierre Michon : “Le miracle d'un embrasement de la langue” », propos recueillis par Pierre-Marc de Biasi, *Le Magazine littéraire*, n° 401, septembre 2001, repris sous le titre « Un Sade qu'on peut lire à l'école », dans *id.*, *Le Roi vient quand il veut*, *op. cit.*, p. 209-221.

⁶⁷¹ *Id.*, « Correspondances : entretien croisé Pierre Michon – Mehdi Belhaj Kacem », *entr. cit.*, p. 114.

⁶⁷² Nous avons déjà observé plus haut un phénomène de ce genre dans le discours programmatique de Perec.

changé de nom, ils s'appellent peut-être maintenant le mépris et la foi, le renoncement et la joie. La résolution de ces contraires, je veux dire leur formulation dans le moment même où leur opposition sera à son comble, et ceci dans la forme fictionnelle parfaitement adaptée, une parmi cent mille et une seule, ceci seulement pourra m'amener à un livre de l'ordre des *Vies minuscules*⁶⁷³.

Quelques mois plus tôt, dans *Le matricule des anges*, Mehdi Belhaj Kacem n'était pas du même avis (et Michon non plus) :

Il y a toujours eu chez vous une défiance extrême à l'égard non seulement de la technicité littéraire, mais aussi de la technique tout court ; ce qui a fait de votre œuvre la seule contemporaine à accéder au chant – ou en tout cas, à ma connaissance, à l'atteindre à ce point. En vous engageant dans l'ambitieux projet de L'Origine du monde, il vous était difficile d'esquiver l'implication technique ; d'où l'avortement apparent de ce projet. Ma question est donc la suivante : par quelle aberrante inconscience, ou par quelle autre raison, vous êtes-vous lancé dans l'écriture d'un grand œuvre, lors même que vous ne pouviez vous résoudre aux modifications radicales dans l'écriture et la démarche que L'Origine du monde exigeait ?

— [...] il y a toujours quantité de bons apôtres qui me disent : alors, ton grand roman, c'est pour quand ? C'est sans doute la meilleure façon de me demander de rentrer gentiment dans le circuit avec un bon produit. Et parfois je cède, je fais semblant d'écrire un long roman, et ça donne des projets comme *L'Origine du monde*.

Cela dit, il est tout à fait évident que si un jour je peux tenir sans fabrique mon potentiel énonciatif intact sur trois cents pages, je ne le refuserai pas – seulement j'ai peur d'être sous perfusion à la page trois cent⁶⁷⁴.

Tandis que dans le premier entretien cité, Michon accepte le présupposé de la question qui lui est posée et formule – en adoptant cette position d'attente que j'ai dite – les conditions improbables d'un « Grand Œuvre » propre à répéter le « miracle » de 1984, l'écrivain avalise aussi bien la lecture informée que Belhaj Kacem fait de son œuvre. Alors âgé de 23 ans et auteur de trois romans, ce dernier n'incite pas Michon à prendre le chemin du Livre majuscule, il s'étonne au contraire de ce que l'écrivain ait pu seulement y penser, en se lançant dans une telle entreprise contradictoire avec son style et son rapport à la technicité littéraire. Si Michon nuance son propos pour ce qui est de la technique (mise à profit dans les textes courts, parce qu'alors *dominée*), on voit qu'il le confirme au sujet de la forme longue, renvoyant l'origine de son grand projet romanesque à des injonctions extérieures, qui rappellent celles observées ci-dessus à propos de Barthes. Dans le cadre de cet entretien accordé au magazine spécialisé qu'est le *Matricule*, *L'Origine du monde* apparaît ainsi comme une concession faite aux attentes du grand public et au marché de l'édition. Mais ce propos de Michon, dans la même logique, n'est-il pas aussi bien une concession faite à Belhaj Kacem ? Une concession qui, sans engager les grandes options esthétiques de Michon, relativement stables et assurées d'une interview à l'autre, se rapporte plutôt au contexte de l'échange, aux mots et à leurs valeurs, à ce que l'interviewer entend, par exemple, par « grand œuvre » : ici, en 1997, une utopie du livre, quelle que soit sa forme, capable de rivaliser avec *Vies*

⁶⁷³ Pierre Michon, « Pierre Michon, un auteur majuscule », entr. cit., p. 157.

⁶⁷⁴ *Id.*, « Correspondances : entretien croisé Pierre Michon – Mehdi Belhaj Kacem », *Le Matricule des Anges*, n° 15, hiver 1996, repris dans *id.*, *Le Roi vient quand il veut*, op. cit., p. 115.

Minuscules ; là, en 1996, une figure aliénée de l'œuvre comme monument ou totalité organique dont l'ouvrage de 1984, ne serait-ce que par la fragmentation du récit, s'était déjà émancipé.

Au terme de ce bref parcours dans les entretiens de Pierre Michon, il est tentant de trouver en lui, avec Meizoz, un bon représentant du régime d'auctorialité contemporain : figure « à l'identité et à la légitimité fragile⁶⁷⁵ », associant la mythification de soi et de la littérature à l'autodérision, accréditant, de manière très nette, cette « déprogrammation de la littérature⁶⁷⁶ » prônée par Pascal Quignard en 1989 et reconnue par Dominique Viart comme un paradigme majeur de la littérature depuis le tournant des années 1990⁶⁷⁷. De fait, semble peu contestable la dimension exemplaire de ce rapport au temps de l'écriture et de cette exposition médiatique où s'énonce, dans le dialogue avec l'interviewer, une forme d'« autocréation » de soi : celle d'un « bon à rien attardé devenant auteur, se constituant comme tel et s'en réjouissant au-delà de toute expression⁶⁷⁸ », comme dit Michon. À cet égard cependant, entrer dans le discours auctorial par le point de vue du prospectus aura au moins permis d'y rendre sensible la permanence d'un souci de l'avenir qui, sous les formes labiles et parfois contradictoires que l'on vient de voir, hérite de gestes et de formes qui ramènent au moins à la fin du XIX^e siècle. Enfin, et surtout, la conduite appelée par Michon ne saurait être trop vite élevée en paradigme : si elle illustre bien cet *orgueil* de la littérature à l'ère de sa perte de prestige symbolique, si elle vaut d'être mise au compte de ce repli érudit et mélancolique dans le « cabinet des lettrés » diagnostiqué par Marielle Macé pour les années 1980 et 1990⁶⁷⁹, d'autres imaginaires de la publication, d'autres rapports à l'avenir volontaire se donnent à lire dans le discours auctorial contemporain. Nous en évoquerons certains dans la conclusion de ce chapitre.

⁶⁷⁵ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires*, *op. cit.*, p. 11.

⁶⁷⁶ Pascal Quignard, « La déprogrammation de la littérature », *entr. cit.*

⁶⁷⁷ Sur ce point, voir l'introduction de cette thèse et Dominique Viart, *Quel projet pour la littérature contemporaine ?*, *op. cit.*

⁶⁷⁸ Pierre Michon, « Pierre Michon, un auteur majuscule », *entr. cit.*, cité par Jérôme Meizoz, *Postures littéraires*, *op. cit.*, p. 11.

⁶⁷⁹ Outre Michon, Marielle Macé évoque ici les noms de Pascal Quignard, Patrick Mauriès, Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Jean-Christophe Bailly... Voir Marielle Macé, « L'orgueil de la littérature – un épilogue », dans *Le Temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX^e siècle*, Paris, Belin, « L'extrême contemporain », 2006, p. 263-320. Notons que ce repli n'implique en rien la désertion des espaces médiatiques, comme Michon en donne l'exemple.

Rubriques et enquêtes prospectives dans les journaux et revues du XX^e siècle : des projets par grappes

Les pages qui précèdent ont montré à quel point la question pratique du livre à venir hante les interviews d'écrivains, depuis la naissance du genre dans les années 1880, comme encore dans les années 2000. Ce phénomène, jusqu'à présent, a été principalement envisagé du côté des auteurs et de ce dialogue avec l'interviewer qui, au croisement des espaces *associé* et *d'étayage*, médiatise la publication du projet. À ce point de notre parcours, il est opportun de mieux prendre en considération le point de vue du support. En effet, si la lecture des interviews a permis de mettre au jour la demande sociale à laquelle les prospectus répondent, on n'a pas fini d'appréhender les formes de cette demande non plus que celles du discours auctorial qu'elle suscite. Après avoir présenté quelques exemples relatifs à la grande presse de la première moitié du XX^e siècle, j'examinerai plusieurs cas émanant des décennies suivantes, cette fois puisés, surtout, dans le répertoire des revues littéraires. Menée de façon très exploratoire, sur la base d'un relevé partiel qui s'apparente à une succession de coups de sonde, cette petite enquête voudrait insister sur la dimension collective et instituée qui encadre le discours d'intention en première personne dans la littérature médiatique. Ceci, dans l'idée qu'il y a là une perspective féconde pour appréhender et historiciser les imaginaires sociaux du livre et de l'auteur.

« *Les travaux des écrivains* » (premier XX^e siècle)

En évoquant les *Interviews imaginaires* de Gide, j'avais eu l'occasion de discuter l'idée, avancée par Barthes au Collège de France, selon laquelle les sollicitations adressées aux écrivains par les médias reposaient sur une espèce de fétichisme de la marchandise littéraire, consistant à oblitérer ou à nier le temps requis par le travail de genèse⁶⁸⁰. Il est vrai que la multiplication des interviews est autant de temps retiré à l'écriture (abstraction faite des processus de textualisation et de canonisation propres à cette littérature épitextuelle⁶⁸¹). Vrai, aussi, que la médiatisation et personnalisation croissante des auteurs au long des XIX^e et XX^e siècles a tendu à déplacer l'intérêt public de l'œuvre de l'écrivain vers sa parole et ses prestations médiatiques. Cependant, on a vu que les prospectus pouvaient néanmoins, dans ce même cadre médiatique, prêter une forme de

⁶⁸⁰ Roland Barthes, *La Préparation du roman*, *op. cit.*, p. 402.

⁶⁸¹ Voir David Martens et Christophe Meurée, « Ceci n'est pas une interview. Littérarité conditionnelle de l'entretien d'écrivain », art. cit.

visibilité et de légitimité au travail de l'écriture, à l'écriture comme travail ⁶⁸². Ainsi emblématiquement chez Zola, dans ses interviews-prospectus entièrement tournés vers l'œuvre à faire, les enquêtes documentaires et le « martyr » de la rédaction qu'elle exige. Mais à côté de ces interviews, le discours du livre à venir connaît d'autres formes d'expression plus ou moins figées dans l'espace du journal. « À côté » est à entendre en un sens matériel : lorsque Gide, par exemple, publie pendant l'Occupation ses *Interviews imaginaires* dans les colonnes du *Figaro littéraire*, l'évocation de son travail en cours – cette préface qu'il prépare pour les œuvres théâtrales de Goethe dans la « Pléiade », son anthologie de la poésie française – s'inscrit dans la continuité des « Travaux d'écrivains » que l'on trouve à la même page. Dans cette sous-rubrique inscrite des « nouvelles littéraires », figurent certaines annonces relatives à des parutions imminentes ou à venir, communiquées au journal par les auteurs (l'essentiel de l'actualité éditoriale étant traité dans la sous-rubrique voisine intitulée « l'activité des éditeurs »). Mais pour l'essentiel, les « Travaux d'écrivain » ne concernent pas des parutions, mais se concentrent bel et bien sur le *travail* des auteurs, comme on le voit dans le journal du 11 novembre 1941 et dans les extraits reproduits à sa suite :

- Pierre Dufay et Paul Jarry travaillent à un Index de la Comédie Humaine.
- Nous avons annoncé que Philippe Hériat préparait un roman en collaboration avec deux autres écrivains. Il communiquera d'abord ses idées à François de Roux, qui réside à Cassis. Le résultat du premier échange de lettres sera soumis à Germaine Beaumont, qui, de Montfort-l'Amaury, complètera ce roman par correspondance. [...]
- Camille Mauclair prépare un livre intitulé *Histoire de l'inimitié franco-italienne depuis 1918*, un autre sur Watteau et son temps. [...]
- Lucien Coquet retient ce titre : *Candide et l'armistice* pour une suite de dialogues illustrés.

⁶⁸² Ce qui ne les empêche pas de pouvoir aussi participer de la logique décrite par Barthes, notamment lorsqu'ils prennent la forme de fantasmes irréalisants. Pour insistantes qu'elles soient, ces affinités entre le prospectus et le registre du travail ne sont pas attachées par définition au genre, elles sont relatives à certaines de ses formes historiques. Les pages qui précèdent ont déjà largement exploré ce sujet, mais je reviendrai bientôt sur l'expression plus plus labile et inquiète de ce modèle dans les dernières décennies du XX^e siècle.

TRAVAUX DES ECRIVAINS

— Bernard Roy qui obtint le prix des Vikings en 1933 va publier un recueil de contes, souvenirs et chroniques sur la Bretagne **Les ocoches de Nantes**.

— Pierre Dufay et Paul Jarry travaillent à un Index de la Comédie humaine.

— Nous avons annoncé que Philippe Hériat préparait un roman en collaboration avec deux autres écrivains. Il communiquera d'abord ses idées à François de Roux, qui réside à Cassis. Le résultat du premier échange de lettres sera soumis à Germaine Beaumont, qui, de Montfort-l'Amaury, complètera ce roman par correspondance.

— Le prochain roman de Lucien Maulvault aura pour titre **Tornado, terre boréale**.

— La fille de Branly va publier une « vie » de son père.

— Pierre Lafue a terminé : **Louis XVI et l'échec de la Révolution royale**.

— M. Banville d'Hostel vient d'écrire un opuscule sur Wilfrid Lucas : **Climat orphique dans les Cavaliers de Dieu**.

— Camille Mauclair prépare un livre intitulé **Histoire de l'inimitié franco-italienne depuis 1918**, un autre sur Watteau et son temps.

— Le docteur Fretet travaille à un ouvrage sur l'**œuvre psychiatrique de Clérambault**.

— Lucien Coquet retient ce titre : **Candido et l'armistice** pour une suite de dialogues illustrés.

— Michel Thierry compose les derniers vers d'un second recueil de poèmes.

LES TRAVAUX DES ECRIVAINS

— Une nouvelle adaptation par Henry Parisot du *Vieux Marin* de Coleridge, qui fera suite à celles d'Alfred Jarry et Valéry Larbaud, va prochainement paraître.

— Le titre de la plaquette que Léon-Paul Fargue prépare sur Rilke sera : *Souvenirs d'un fantôme*.

— M. Paul Achard publié un *Mahomet*.

— M. François Ramboux a écrit un roman *Roses épanouies*.

— M. Jean Guirec a terminé un manuscrit *La porte ouverte*.

— M. Julien Blanc donne le titre de son prochain roman : *L'Admission*.

— La Varenne publie un ouvrage sur le mont Saint-Michel.

Un guide esthétique et historique.

— M. Guy des Cars dont *L'officier sans nom* obtint des voix au prix Goncourt, a dans son tiroir un autre manuscrit : *La dame du cirque*. Souvenirs de tournée dans la roulotte d'un cirque dont le jeune écrivain était secrétaire général.

— M. Frison-Roche, également cité par le même jury pour son livre *Premier de cordée* prépare un nouveau roman *Guides* qui sera suivi d'un autre volume évoquant le milieu des professeurs et champions de ski. Il se propose d'écrire en outre un ouvrage à la gloire de la colonisation française. Mais M. Frison-Roche, actuellement journaliste à Alger, désire parfaire auparavant son expérience personnelle avant d'aborder ce dernier sujet.

— Nous recevons des nouvelles de M. Jules Supervielle. Le poète, de « Gravitations », après une assez grave maladie, s'est remis au travail. Il va publier une plaquette sous le titre *Poèmes de la France malheureuse*. Quelques-uns de ces poèmes paraissent dans le numéro 16 de *Fontaine*.

— Tandis que paraît le dernier tome de la série *Meurtres* de Charles Plisnier, l'éditeur fait réimprimer les quatre précédents volumes qui porteront les titres définitifs suivants : I. *Mort d'Isabelle*. — II. *Présence du fils*. — III. *Martine*. — IV. *Feu dormant*.

— N. *La dernière journée*.

— M. Jean de Boschère travaille à *La Châtre*, dans l'Indre, route de Guéret.

LES TRAVAUX DES ECRIVAINS

M. Gaston Bachelard, professeur à la Sorbonne, va publier prochainement *L'eau et les rêves*, essai sur l'imagination de la matière.

— André Corthès travaille à un roman qui sera publié d'abord dans une grande revue **Logements provisoires**.

— Quatre livres dont les auteurs sont actuellement prisonniers de guerre en Allemagne paraîtront ce mois-ci : **Visages de l'attente** et **L'Etoile des mers** par Roger Richard, **Le Camphre et l'amadou**, poèmes de Luc De-caumes et **Mes évasions** de Roger Gaillard, qui sera présenté par M. Paul Marion.

— M. Henri Maugin publie *Telle main, tel homme*, ouvrage sur la chiromancie.

— De Christian Dotremont va paraître un recueil de poèmes : **Nous comme une orval**.

— De son côté, M. Michel Thierry vient de terminer un ouvrage en vers **Les proménades du second quartier**.

— M. Géo de Mala annonce : **Mjévrefies**.

— M. Ernest Fornaison vient d'écrire un livre sur le mystère de la Chavonnière, dans lequel il exposera sa thèse sur les circonstances de la mort de Paul-Louis Courier, et qui sera publié par les Editions Colbert.

Le Figaro littéraire (supplément au *Figaro*), 11 novembre 1941, 3 et 10 janvier 1942

Si l'effet de rubrique est ici remarquable, il faut rappeler qu'une telle diffusion des projets d'écrivains est aussi vieille que la presse périodique elle-même : on en a déjà vu un exemple, au second chapitre, à propos du *Dictionnaire philosophique* de Pierre Bayle dont la préparation était annoncée dans l'*Histoire des ouvrages des savans* de novembre 1690, dans une section intitulée « extraits de diverses lettres⁶⁸³ ». De nombreux autres cas se trouvent dans les gazettes savantes et littéraires de l'Ancien Régime et dans les journaux et revues des XIX^e et XX^e siècles. Pour s'en tenir au siècle dernier, mentionnons cet extrait de *L'Intransigeant* daté du 13 janvier 1926, où l'on apprend des nouvelles de Cendrars :

Les projets de M. Blaise Cendrars.

Avant de partir pour le Brésil, M. Blaise Cendrars a déclaré au journal « Brazil » :

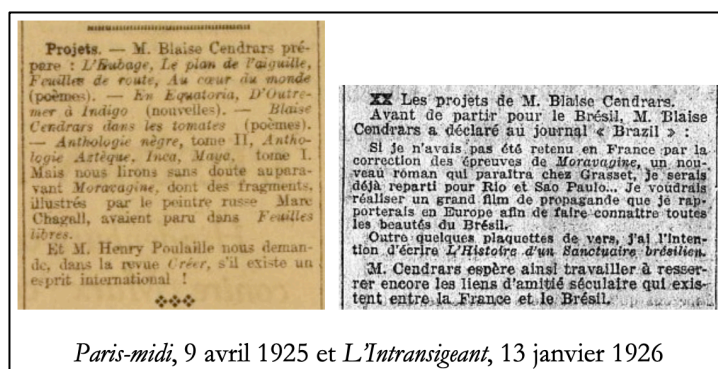
Si je n'avais pas été retenu en France par la correction des épreuves de *Moranajine*, un nouveau roman qui paraîtra chez Grasset, je serais déjà reparti pour Rio et Sao Paulo... Je voudrais réaliser un grand film de propagande que je rapporterais en Europe afin de faire connaître toutes les beautés du Brésil.

Outre quelques plaquettes de vers, j'ai l'intention d'écrire *L'Histoire d'un Sanctuaire brésilien*.

M. Cendrars espère ainsi travailler à resserrer encore les liens d'amitié séculaire qui existent entre la France et le Brésil⁶⁸⁴.

⁶⁸³ Voir ch. II, 3, « L'auteur et l'imprimeur (Pierre Bayle) ».

⁶⁸⁴ *L'Intransigeant*, 13 janvier 1926, p. 2.



Pris dans un entretien accordé à un autre journal, le propos de Cendrars sur l'actualité de son travail et de son séjour prévu au Brésil est inséré dans les nouvelles littéraires de *L'Intransigeant*, enchâssé par un bref commentaire de la rédaction (« les Treize »). Il sera repris tel quel dès le lendemain, avec la mention de ces deux sources, dans la rubrique « Arts et lettres » du journal *La Lanterne*⁶⁸⁵. C'est dire la circulation de ces projets, émanant de nouvelles transmises au journal par les écrivains ou relayant des interviews récentes : ainsi publiés et rendus notoires, ils font événement à leur manière, accrochant à eux des bribes de récit, comme ici celui que l'écrivain bourlingueur donne de soi, récit où le temps de l'aventure et des voyages concurrence et en même temps nourrit celui de l'écriture et du soin apporté à l'édition de ses ouvrages.

Que ces prospectus s'insèrent souvent dans le tout-venant de l'actualité littéraire, ou qu'ils soient rassemblés au sein de rubriques comme dans le *Figaro littéraire* ainsi que la reproduction du *Paris-midi* donnée ci-dessus, c'est bien le *travail* des écrivains qu'il s'agit partout de représenter, lors même que ce mot, dans le premier XX^e siècle comme aujourd'hui, ne va pas de soi à propos de l'activité littéraire. Significatif à cet égard est le cas du *Figaro* de 1941 et 1942, années où le journal, dirigé par Pierre Brisson, paraît à Lyon en « zone libre », maintenu à flot grâce à un financement de Vichy mais bientôt censuré puis sabordé à l'arrivée des Allemands⁶⁸⁶. Dans ces conditions, mettre en avant les « travaux des écrivains », ce n'est pas seulement créditer une conception artisanale de l'activité littéraire, que promeuvent alors un Valéry ou un Gide dans les colonnes du journal. C'est aussi mettre en évidence une certaine perpétuation des lettres nationales dans un contexte précaire de guerre, d'occupation et de collaboration, c'est associer les écrivains à un

⁶⁸⁵ *La Lanterne*, 14 janvier 1926, p. 3.

⁶⁸⁶ Sur *Le Figaro littéraire* dans ces années, et sa parution sous forme autonome après-guerre, voir les travaux de Claire Blandin, en particulier : « *Le Figaro littéraire*, de la revue politique et littéraire au *news magazine* », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 73, 2004 : « Varia », p. 2-9. Pour davantage de références sur cet organe de presse, et plus largement sur les rapports entre presse et littérature en ces années, voir la bibliographie établie par Philippe Baudorre, « Presse et littérature au XX^e siècle : un essai de bibliographie », *Contextes*, n° 11, 2012 : « Le littéraire en régime journalistique » (dir. Paul Aron et Vanessa Gemis), <https://journals.openedition.org/contextes/5382>, consulté le 6 octobre 2018.

effort collectif dont la signification politique, « feutrée » et ambivalente, se colore différemment suivant les écrivains et les projets en question⁶⁸⁷.

Implicite dans *Le Figaro*, cette question de l'activité des écrivains en temps de guerre faisait l'objet explicite d'une enquête menée quotidiennement par le journal *L'Intransigeant* au sortir de la première guerre mondiale, en août et septembre 1919. Cette enquête, qui recueille plusieurs dizaines de réponses dans les pages littéraires du journal, vaut d'être citée parce qu'elle engage directement un discours de projet⁶⁸⁸. Le 13 août, les Treize présentent ainsi leur démarche :

Les Treize ont demandé à quelques-uns des écrivains qui ont été mobilisés de leur dire ce qu'ils préparaient au point de vue littéraire et si les conditions de la guerre leur avaient permis de travailler.

Il était intéressant, en effet, de savoir si le temps de guerre avait été pour tous les écrivains mobilisés du temps perdu⁶⁸⁹.

Très ouverte dans sa formulation, la question posée par *L'Intransigeant* ne porte pas directement sur le traitement littéraire de la guerre. Elle interroge plutôt les *effets* de cette guerre, quels qu'ils soient, sur la pratique des écrivains quelle qu'elle soit. Elle interroge la compossibilité de la mobilisation militaire et de l'écriture pour aboutir au constat (peu surprenant dira-t-on) qu'« exception faite pour les auteurs qui se trouvèrent dans une situation privilégiée, la guerre a vraiment nui au labeur des jeunes écrivains. Puissent les mois qui viennent les dédommager avec toute l'ampleur souhaitable⁶⁹⁰ ! » À une époque que Walter Benjamin, évoquant le mutisme des soldats revenus du front, a placé sous le signe d'une crise de l'*expérience* et de sa communicabilité⁶⁹¹, les Treize dressent un état des possibles littéraires, tâchent de sonder ce qu'il reste d'avenir délibéré à des écrivains que l'expérience des tranchées a déconditionnés et traumatisés. Précisons que cette démarche de *L'Intransigeant* a pour toile de fond l'opposition entre les « tenants du maintien de la mobilisation intellectuelle du temps de la guerre groupés autour des hommes d'Action française⁶⁹² » et ceux qui, comme Jacques Rivière dans la *NRF* ou

⁶⁸⁷ Selon Claire Blandin, « L'occupation donne [...] à Pierre Brisson l'occasion de tenter de faire jouer un rôle plus politique au *Figaro littéraire* : les pages littéraires permettent en effet des prises de position feutrées qui n'alertent pas la censure. Elles accueillent pendant plusieurs semaines les échos de la querelle des "Mauvais maîtres" », à propos du rôle joué par la littérature d'avant-guerre dans la défaite. Voir Claire Blandin, « *Le Figaro littéraire*, de la revue politique et littéraire au *news magazine* », art. cit., p. 3.

⁶⁸⁸ Je renvoie au site internet de l'association, toujours existante : <http://www.lesecrivainscombattants.fr/1-a-e-c/les-fondateurs>, consulté le 5 octobre 2018.

⁶⁸⁹ *L'Intransigeant*, 13 août 1919, p. 2.

⁶⁹⁰ *L'Intransigeant*, 23 septembre 1919, p. 2.

⁶⁹¹ Voir Walter Benjamin, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », art. cit. ; « Expérience et pauvreté » [1933], *Œuvres, op. cit.*, t. II, p. 364-372.

⁶⁹² Bruno Goyet et Philippe Olivera, « Les mondes intellectuels dans la tourmente des conflits », dans Christophe Charle et Laurent Jean-Pierre (dir.), *La Vie intellectuelle en France, op. cit.*, t. II, p. 19-41, ici p. 22.

les signataires (internationaux) de la « Déclaration de l'indépendance de l'esprit » dans *L'Humanité* du 26 juin 1919, revendiquent en faveur d'un « désengagement politique et moral » des écrivains⁶⁹³. De cet appel du 26 juin, un seul des premiers signataires participera à l'enquête des Treize⁶⁹⁴, où la droite nationaliste est semble-t-il davantage représentée. L'enquête, en revanche, semble avoir partie liée avec la création, le 27 juin de la même année, d'une « Association des écrivains combattants⁶⁹⁵ » (apolitique selon ses statuts) où émargent la plupart des auteurs interrogés. Lisons les deux premières réponses publiées au bas de la présentation citée ci-dessus :

Cher ami,

Je travaille à une enquête, auprès des combattants, sur *l'état présent et l'avenir de la France*. D'autre part, je termine un volume sur les États-Unis.

Rien ne peut empêcher un travailleur de travailler : j'ai publié quinze volumes pendant la guerre, qui s'ajoutent aux quarante que j'avais donnés déjà. »

Louis Thomas

Mes chers Treize,

Puisque, à deux reprises, le presque invisible ennemi, et une fois le tout à fait invisible moustique de Macédoine, se sont plu à m'envoyer à l'hôpital, j'ai pu « travailler » pendant la guerre.

Dans les tranchées, on peut surtout penser et comprendre pendant de trop longues heures le sens désespéré de la vie.

Ce que je prépare ? *Le Poème du Vardar*, S. P. 505 [sic], qui va paraître avec une image de Picasso, une préface musicale, véritable « commentaire de sons », de Maurice Ravel, un « commentaire de couleurs » de Benedictus et un *ex-libris* de Lambert. C'est, vous le voyez, une tentative de fusion des arts dans le creuset d'un Poème. [...]

Canudo

Comme ces deux premières réponses, les suivantes se distinguent par leur façon d'appréhender la notion de travail, soumise à des traitements contraires, ce dont témoignent ici les guillemets prudents de Ricciotto Canudo et le polyptote emphatique du futur collaborationniste. Pour le poète et romancier Christian Frogé, dont l'avis est publié le lendemain, la guerre n'a également laissé de temps pour l'écriture qu'à l'hôpital, mais elle a « aiguisé » la « sensibilité » des écrivains :

La guerre a aiguisé notre sensibilité – et peut-être surtout notre pitié.

Au front de combat, j'ai pu jeter sur le papier quelques notes hâtives, mais je n'ai travaillé qu'à l'hôpital, durant les longues journées monotones et douloureuses, où l'on sent que l'âme a besoin de se ressaisir.

Je termine actuellement mes *Diabes noirs*, promis à Berger Levrault, qui sont un peu l'histoire de la grande misère des tranchées. Je reprendrai ensuite mes *Porte-Glaives*, un poème que j'avais commencé en mai 1914... à l'heure où je prévoyais l'affreuse tragédie de ces quatre années.

⁶⁹³ *Ibid.*

⁶⁹⁴ Il s'agit de Jean-Richard Bloch, dont la réponse est publiée dans *L'Intransigeant* du 7 septembre 1919, p. 2.

⁶⁹⁵ L'association est destinée à rassembler tous les écrivains revenus du front. Je renvoie au site internet de l'association, toujours existante : <http://www.lescrivainscombattants.fr/l-a-e-c/les-fondateurs>, consulté le 5 octobre 2018.

Et puis... et puis... je voudrais faire du théâtre – du théâtre en vers ! J'ai remis à Gémier trois actes : *En ce temps là, Jésus...*

Que deviendront-ils ?

En attendant, je travaille. Il ne faut pas que la vague de paresse nous atteigne, nous autres combattants⁶⁹⁶ !

Ainsi Frogé hésite-t-il entre la reprise des projets interrompus par la guerre (*Les Portes-Glaives*) et l'ambition de rendre compte de celle-ci (*Les Diables noirs*), entre la mobilisation d'un imaginaire prophétique de l'écrivain (« à l'heure où je prévoyais l'affreuse tragédie... ») et l'évocation plus triviale de ses démarches dans le domaine de l'écriture dramaturgique. Adressée à soi et à la collectivité des écrivains démobilisés, l'exhortation finale promet – avec peut-être une once d'auto-dérision ? – un transfert de la morale soldatesque à l'activité littéraire elle-même. Dans sa réponse publiée le 16 août, le poète Alfred Droin fait entendre un autre langage :

Très honoré confrère,

La seule poésie qui compte est celle qui a des ailes, comme la prière. Pour créer cette poésie, il faut du silence et du recueillement. Le tumulte des batailles l'effarouche. La vie du front, surtout pour le simple soldat, écrasé par le labeur quotidien, si elle n'est pas tout à fait contraire aux longs repliements de l'âme sur elle-même, n'offre jamais les longs loisirs que demande la réalisation d'un poème achevé.

Aucune œuvre vraiment belle n'est née des tranchées, ou de la zone de l'avant. Nous n'avons lu *jusqu'ici* que des strophes vulgaires, maladroitement : lyrisme, grossier que seuls peuvent supporter les admirateurs de Barbusse. C'est de l'art de primaire ou de primate, qui barbote dans le fumier et ignore les étoiles.

Vous me demandez quels sont mes projets, au point de vue littéraire. Ma réponse sera simple : je suis le serviteur des Muses et non leur chef. Je n'écris jamais pour me conformer à un plan tracé d'avance. Le frôlement des ailes divines m'est nécessaire. Je ne suis guère plus renseigné que vous sur ce que j'écrirai demain. *Spiritus uti vult spirat*⁶⁹⁷.

Le poète ancien combattant ne se contente pas de postuler l'impossibilité structurelle de produire une œuvre « vraiment belle » à proximité du champ de bataille, impossibilité qui se révèle dans la pauvreté, selon lui, de la littérature de guerre jusqu'alors publiée. Il dément aussi la pertinence de la notion de projet pour la description de son activité créatrice, lui substituant un imaginaire conventionnel de l'inspiration poétique, affirmé sans détour ni demi-mesure. Le lendemain, la contribution de Blaise Cendrars remet à l'honneur le discours de projet. Elle vaut d'être citée dans toute sa longueur :

Vous me demandez ce que je prépare. Voici, j'ai six volumes sous presses, qui paraîtront à la rentrée aux *Éditions de la Sirène* : 1° *Le Film de la Fin du Monde* avec des compositions de Léger ; 2° *L'Anthologie Nègre*, un volume de 600 pages. Aux *Éditions de la Nouvelle Revue Française* : 3° *Du monde entier*, poème ; 4° *L'Eubage (aux Antipodes de l'Unité)*, une synthèse critique de l'Univers. Aux *Éditions du Sans Pareil* : 5° *Les Poèmes Élastiques*, une plaquette ; 6° Une traduction des *Master of Balantras* de Stevenson.

⁶⁹⁶ *L'Intransigeant*, 14 août 1919, p. 2.

⁶⁹⁷ *L'Intransigeant*, 16 août 1919, p. 2.

D'autre part, je mets la dernière main à un roman intitulé : *Moravagines* [sic], *idiot*. Voici quelques mots à son sujet qui répondent à votre deuxième question et vous jugerez par vous-mêmes si les conditions de la guerre m'ont permis de travailler.

Durant deux ans de présence sous les drapeaux je n'ai pas écrit une ligne. Une flamme créatrice me dévorait. Dans la vie obscure des tranchées je ne pensais qu'à une chose, qu'à Moravagine. Jamais Moravagine ne m'a quitté, ni de jour, ni de nuit. Il m'accompagnait en patrouille, m'inspirait des trucs de bandit pour tendre une embuscade, un piège. Dans les marais de la Somme c'est lui qui me réconfortait en me parlant de sa vie d'aventurier alors qu'il connaît les pampas détrempées par le terrible hiver de la Patagonie. Sa présence illuminait ma cagna et mes camarades ne s'en sont jamais doutés. À l'arrière, j'encaissais tout, brimades, corvées, servitudes, vivant de sa vie de prison. Il était à côté de moi à l'attaque et c'est peut-être lui qui m'a donné la volonté et l'énergie de me relever seul sur le champ de bataille de Champagne. Je le retrouvai dans mon lit d'hôpital, après l'amputation. À ce moment, il avait encore grandi. Sa jeunesse, son passé m'étaient connus. Il ne me manquait rien. Le type était là, devant moi, entier, complet. Rien de si facile que d'écrire maintenant son histoire. J'aurais pu le faire en une page ou en cent volumes, tant je possédais mon sujet.

À la réalisation, il n'en fut pourtant rien. Moravagine passa par trois états. Premièrement : *un état de pensée* : je vise l'horizon, je fouille, je sonde, je trace un angle déterminé, je happe les pensées au vol, je les engage toutes vivantes, pêle-mêle, vite et beaucoup, sténographie. Deuxièmement : *un état de style* : sonorité et images, je trie mes pensées, je les choisis, je les caresse, je les lave, je les pomponne, je les dresse, elles courent panachées dans les phrases, calligraphie. Troisièmement : *un état de mot* : correction, souci du détail neuf, le terme juste, exact, claquant comme un coup de fouet et qui fait que la pensée se cabre, typographie.

Le premier état est le plus difficile : formulation.

Le deuxième, le plus aisé : modulation.

Le troisième, le plus dur : fixation.

Vous voyez, cher ami, que la guerre est la guerre et qu'un homme de lettres est toujours un homme de lettres, à la guerre, dans les trains de la fantaisie et à sa table à écrire⁶⁹⁸.

Après avoir donné la liste de ses six ouvrages sous presse, Cendrars se concentre donc sur le projet de *Moravagine* et son expérience du front. Présenté comme une obsession et un secours vital pendant les deux ans passés au front, le livre à venir (métonymisé par son héros éponyme) signale ce qui, clandestinement, fait que l'écrivain aura moins vécu la guerre en soldat qu'en « homme de lettres » et que, au contraire de ce que suggérait Alfred Droin, la « flamme » qui l'animait dans son abnégation et ses faits d'armes était déjà celle de la création littéraire. Inversement, cette maturation virtuelle de *Moravagine* dans l'esprit du soldat ne suscite aucun état de grâce lors du retour à l'écriture : homme de lettres à la guerre, habité par son œuvre à venir, Cendrars le reste aussi face à « sa table à écrire », où les mêmes problèmes de technicité et d'exécution se posent toujours. Tel est le sens des « trois états » que Cendrars distingue dans la genèse de son roman, en un pur commentaire de méthode qui rompt avec l'évocation épique des tranchées et semble donner l'exemple d'un retour à la normale de l'activité littéraire et d'une « démobilisation des esprits⁶⁹⁹ ». À lire *L'Homme foudroyé*, cette succession d'une phase euphorique d'imagination et d'une phase laborieuse de « réalisation » est le fait de toute genèse romanesque :

⁶⁹⁸ *L'Intransigeant*, 17 août 1919, p. 2.

⁶⁹⁹ Bruno Goyet et Philippe Olivera, « Les mondes intellectuels dans la tourmente des conflits », ch. cit., p. 22.

« Matérialiser un roman par l'écriture est une corvée de tâcheron, aussi sombre et fastidieuse au bout de 400 pages qu'il était un trouble divin et une ivresse de créateur d'en imaginer, souvent durant des années, les péripéties gratuitement⁷⁰⁰. » De fait, entrepris en 1914, *Moravagine* ne sera finalement publié chez Grasset qu'en 1926 et encore augmenté par la suite. Notamment, en 1956, d'une postface et d'un texte intitulé « *Pro domo*. Un inédit de Blaise Cendrars. Comment j'ai écrit *Moravagine* » qui reprendra la même typologie génétique esquissée en 1919 dans l'enquête de *L'Intransigeant*.

Pour incomplet et arbitraire qu'il soit, ce maigre aperçu des prospectus journalistiques de la première moitié du XX^e siècle (en dehors des interviews que j'ai considérées un peu plus tôt) permet de mieux prendre la mesure de la banalité et des enjeux de ce type de discours, où l'on retrouve mis à profit les quatre principes de la matrice médiatique moderne reconnus par Thérenty. Le régime d'*actualité*, d'abord, tant est vrai que ce qui motive les responsables des pages littéraires de *L'Intransigeant*, de *Paris-Midi* ou du *Figaro* est avant tout d'adhérer le plus possible au quotidien de l'activité littéraire. Une activité qui, ici, est moins définie par la succession des publications et le renouvellement des étalages de librairies, que par la multiplicité synchronique des genèses en train : livres désirés, entamés, en cours d'écriture ou sur le point d'être remis à l'éditeur. En publiant ces projets, on peut penser qu'il s'agit de faire de l'actualité à partir de peu : pour les auteurs, ce peut être se rappeler au souvenir du public et entretenir son attente dans des périodes où l'on ne publie pas ; pour les rédacteurs du journal, ce peut-être un moyen de remplir la rubrique des nouvelles littéraires en des temps peu favorables pour les livres (ainsi *Le Figaro* en 1941-1942). Mais là ne se réduit pas, loin s'en faut, le rôle et la valeur de ces prospectus. Les régimes de *rubricité* et de *périodicité* auxquels ils sont diversement soumis le disent assez : donner aux projets d'écrivain une étiquette qui les distingue et les rend repérables dans la marqueterie du journal, c'est leur prêter une valeur singulière, c'est les constituer comme l'un des cadres d'intelligibilité de la vie littéraire. À cet égard, la périodicité des « travaux d'écrivain » ou des « projets », qui permet de documenter au fil de l'eau cette actualité des livres à venir et de suivre, le cas échéant, les développements de certains projets, n'est pas la même que celle d'une enquête comme celle de *L'Intransigeant*, laquelle traduit et fragmente un imaginaire spatialisant du panorama ou de l'état des lieux dans le temps séquentiel des éditions quotidiennes.

Ceci ne change rien, en revanche, au régime de *collectivité* qui préside dans tous ces cas à l'exposition de ces prospectus médiatiques. Comme on a eu le temps de s'en apercevoir en compulsant ces textes, ceux-ci expriment des conceptions de l'écriture et des imaginaires du livre

⁷⁰⁰ Blaise Cendrars, *L'Homme foudroyé* [1945], Paris, Denoël, « Tout autour d'aujourd'hui », t. 5, 2002, p. 98, cité par Claude Leroy, « Le livre que je n'écrirai jamais... », art. cit., p. 399.

très divers, qu'il serait vain de vouloir unifier. Ce que l'on peut dire, toutefois, c'est que par les rubriques et les commentaires de la rédaction du journal qui les introduisent, d'une part, mais aussi, d'autre part, par leur effet de nombre et par leur adhérence à l'actualité de l'écriture, ces prospectus participent de fait d'une idée de la littérature comme *travail*. Mettre en avant les travaux en cours des écrivains plutôt que de se contenter d'annoncer le produit de leur plume, c'est favoriser une appréhension technique et artisanale de la littérature, c'est contredire l'idée d'oisiveté et d'improductivité économique attachée à ces écrivains qui sont une minorité, de fait, à pouvoir vivre de leurs livres. Comme on l'a vu, cette représentation des écrivains au travail n'est pas indifférente à l'histoire en marche : de façon implicite dans le *Figaro* sous le régime de Vichy, explicite dans l'enquête de *L'Intransigeant* sur l'avenir littéraire des écrivains rescapés de la première guerre. Tout se passe comme si le discours de projet littéraire, en mêlant les registres de l'action et de la fabrication (de la *praxis* et de la *poïésis*), en plaçant l'auteur face à la gamme ouverte des possibles, était particulièrement propice à cette rencontre entre le temps du sujet et le temps de l'histoire, entre le temps de l'écriture et le temps social (fût-ce pour protester en faveur d'une séparation, d'une inactualité de la littérature) – phénomène que démultiplie le contexte médiatique qui prévaut ici, lequel constitue déjà une forme d'interface entre l'écrivain et le monde. Au vrai, cette enquête que j'ai moi-même esquissée mériterait encore d'abondantes livraisons pour cette seule période, où l'on verrait, par exemple, que c'est aussi le temps économique du marché du livre auquel on invite les écrivains à se confronter, dans cette même perspective⁷⁰¹.

⁷⁰¹ Ainsi d'une nouvelle enquête de *L'Intransigeant*, en 1921, dont l'intitulé est le suivant : « Avez-vous des œuvres inédites (et connaissez-vous des œuvres remarquables de jeunes) dont la crise de la librairie empêche ou retarde la publication ? » À quoi Cendrars répond : « Comme tout le monde, j'ai des œuvres inédites en panne chez les éditeurs : / 1° *L'Anthologie Nègre*, aux Éditions de la Sirène depuis le mois d'août 1918, et dont je viens seulement de corriger les premières épreuves. / 2° *L'Eubage*, aux Éditions de la Nouvelle Revue Française, depuis le mois d'août 1918 et dont je viens de recevoir le manuscrit, retour de chez les imprimeurs embouteillés. / Je n'attribue pas ce long retard uniquement à la crise actuelle de la librairie française, mais aussi à une absence prolongée de Paris qui m'a empêché d'intervenir personnellement et utilement auprès desdits éditeurs. / Pour moi, ce retard a eu une répercussion assez curieuse : ne voyant rien paraître, je n'ai plus rien produit. Ainsi, je dois à mes éditeurs quelques années de beaux loisirs. / Non, je ne connais pas d'œuvres remarquables de jeunes ou d'inconnus que la crise actuelle n'a pas permis de publier. L'impatience et le souci qui poussent un jeune auteur à publier son premier volume sont trop légitimes pour ne pas avoir toujours raison des éditeurs. Aucune crise de librairie n'arrêtera jamais ce besoin de paraître et c'est pourquoi les jeunes paraissent et aujourd'hui peut-être encore plus facilement qu'hier », *L'Intransigeant*, 9 avril 1921, p. 2.

« *Qu'est-ce qu'ils fabriquent ?* » (second XX^e siècle)

Il est temps de se rapprocher de la période et des auteurs auxquels ce chapitre est majoritairement dédié. Pour ce faire, je m'attacherai à trois ou quatre cas étalés entre 1950 et 1996, où le discours du livre à venir occupe une place de premier plan et sert d'occasion au rassemblement de paroles ou de textes auctoriaux. Dans le même temps, nous quittons le domaine de la grande presse pour celui des revues littéraires, dont on sait que l'identité s'est à la fois constituée en continuité et par distinction d'avec la première⁷⁰². Non pas que les prospectus soient absents des médias généralistes pendant la seconde moitié du XX^e siècle : l'examen des interviews l'a montré plus haut. Simplement, les revues et collectifs qu'on va lire à présent permettent d'affiner, de spécifier les contours de la demande de projet faite aux auteurs. Ils attestent que cette demande, bien loin d'être seulement issue d'une doxa sociale dont les interviewers seraient les premiers ambassadeurs, s'exerce aussi dans des périodiques spécialisés, à la diffusion plus restreinte, ceux-là mêmes qui constituent selon Ivanne Rialland un « témoin crucial de l'élaboration des valeurs artistiques et de l'histoire culturelle, par le contenu mais aussi l'organisation d[es] rubriques⁷⁰³ ». Dans ces conditions, on verra que les prospectus se prêtent à différentes formes de textualisation qui, dans une certaine mesure, sont appelées par le support revuistique lui-même, hésitant entre la forme éphémère du journal et celle, pérenne et consacrée, du livre ou de l'œuvre⁷⁰⁴. Qu'en est-il, dans ces numéros et dans ces textes, de cet imaginaire de l'activité et du travail qu'on a observé à l'instant ? qu'en est-il, avec eux, de l'ambition d'adhérer à l'actualité des écrivains qui motivait les responsables des pages littéraires de *L'Intransigeant* et du *Figaro* dans la première moitié du siècle, comme elle motive, souvent encore, les interviewers de la seconde ?

⁷⁰² Comme le note Ivanne Rialland, « [l]a division entre revues, d'une part, et grande presse, de l'autre, ne correspond pas à une réelle différence de nature, tant il existe un continuum entre ces différentes catégories », pour autant, « [l]'histoire de la revue et sa délimitation problématique sont intimement liées aux tensions générées par le développement de la grande presse, par rapport à laquelle la revue s'inscrit aujourd'hui encore dans une stratégie de distinction », voir Ivanne Rialland, « Introduction » et « La Revue. Introduction », dans Ivanne Rialland (dir.), *Critique et médium*, Paris, CNRS Éditions, 2016, respectivement p. 11-22 et p. 25-36, ici p. 17 et 28.

⁷⁰³ *Ead.*, « La Revue. Introduction », ch. cit., p. 31.

⁷⁰⁴ Comme le note Ivanne Rialland, « [s]i le journal forme bien souvent le repoussoir de la revue, le livre en est [...] fréquemment l'horizon fantasmé, ce que manifestent matériellement dans de nombreuses revues la pagination continue des numéros et leur regroupement en volumes reliés », *ibid.*, p. 27.

Dans l'introduction de cette thèse, je suis parti d'un texte de Blaise Cendrars, « Le roman que je n'écrirai jamais » et de différentes lectures dont il avait fait l'objet à la fin du XX^e siècle et au début du XXI^e siècle. À cet égard, si l'on comprend que Claude Leroy s'appuie sur ce texte pour affirmer que « Cendrars a élevé le livre imaginaire à la dignité d'un genre, et [que] c'est de très loin le genre qu'il a le plus souvent pratiqué⁷⁰⁵ », encore faut-il rappeler que l'écrivain suisse, comme dans *L'Intransigeant* en 1919, répond ici à une enquête qui certes ne dicte pas son propos, mais lui fournit au moins son occasion et son sujet. Sans entrer à nouveau dans le détail de ce texte – où l'auteur commente la valeur symbolique des trente-trois ouvrages à paraître qu'il mentionne sur la page de garde de ses romans⁷⁰⁶ –, observons la première page telle qu'elle figure dans l'édition originale de *La Gazette des lettres*, revue littéraire parisienne dirigée par Raymond Dumay et Robert Kanters, où le texte paraît le 15 juin 1951 :



Tout comme l'illustration qui représente la « clé de l'activité et de la vie » évoquée dans le texte, le titre n'est pas de la main de Cendrars, mais d'origine éditoriale. Il s'agit de l'intitulé de l'enquête menée par la revue, formule qui, par sa récurrence au sommaire reçoit le statut d'une

⁷⁰⁵ Claude Leroy, « *Le livre que je n'écrirai jamais...* » art. cit., p. 399.

⁷⁰⁶ Voir « Introduction », « Imaginaires du livre imaginaire depuis les années 1990 : à propos d'un portrait de Cendrars en Bartleby ».

rubrique provisoire. Au bas de la page, séparant les deux colonnes de texte, se trouve un encadré contenant un avertissement éditorial dont la première personne du pluriel concurrence et en même temps introduit le *je* de l'écrivain dans son adresse au lecteur, à la façon d'un discours rapporté, ou d'un don transmis. Dans ce dispositif, ordinaire pour une enquête de ce genre, la réponse de Cendrars est rappelée à la série dont elle procède, aux noms des auteurs qui y ont déjà contribué : « Nous avons déjà publié le roman que n'écriront pas (?) Paul Vialar, Gilbert Sigaux, Marcel Aymé, Roger Verceles, Charles Plisnier, etc... voici aujourd'hui le texte que nous adresse Blaise Cendrars⁷⁰⁷ ». Aussi, s'il ne fait pas doute que la question du livre imaginaire fait l'objet, chez l'écrivain, d'un investissement particulièrement intense et singulier, cette singularité prend sens et valeur dans un cadre où le livre imaginaire est déjà élevé à l'état d'un genre discursif, dont on a déjà vu plusieurs formes et usages : c'est le cas de cette enquête, mais aussi des annonces prospectives publiées dans les journaux où l'on a déjà plusieurs fois rencontré le nom de Cendrars, et encore du péri-texte de ses livres, où la mention des titres « à paraître » relève d'une pratique éditoriale instituée. Jouant de ces contraintes (ou possibilités) éditoriales, les impliquant dans un imaginaire du support (suivant les formules déjà citées de Thérenty), Cendrars les annexe à son œuvre pour leur donner un sens symbolique, ou plutôt pour expliciter, renégocier, réinterpréter le sens symbolique dont elles sont déjà implicitement chargées : c'est précisément ce type de geste que l'enquête de *La Gazette* lui permet de commenter et d'exemplifier.

Mais revenons-en à cette enquête qui, inaugurée le 15 novembre 1950, s'étale sur une année et demi environ dans les livraisons mensuelles de la revue⁷⁰⁸. Le projet en est ainsi présenté en tête de la première réponse apportée par Paul Vialar :

Quel est le romancier qui ne porte pas dans son cœur un beau projet de roman dont il sait bien que, pour une raison ou pour une autre, il ne le réalisera jamais ? *La Gazette des Lettres* a eu l'idée de demander à quelques-uns des maîtres d'aujourd'hui de raconter à ses lecteurs ce roman qui ne verra jamais le jour, et c'est M. Paul Vialar qui a bien voulu inaugurer cette série⁷⁰⁹.

Nous sommes là en plein dans cette recherche de la confidence, du secret d'atelier, qui anime également l'interview d'écrivain et les autres formes médiatiques du discours de projet rencontrés plus haut. Mais l'enquête en présence se distingue par la longueur des réponses (entre trois et six pages en moyenne) et la restriction de son objet, à l'allure paradoxale. Les écrivains, en effet, sont amenés à se prononcer sur un roman imaginaire à la fois désiré et réprimé, projet

⁷⁰⁷ Blaise Cendrars, « Le roman que je n'écrirai jamais », *La Gazette des lettres*, nouvelle série, n° 9, 15 juin 1951, p. 51-53, ici p. 51.

⁷⁰⁸ L'enquête est lancée pour le deuxième numéro de la nouvelle série de la revue qui avait déjà été publié entre 1945 et 1950. En 1952, *La Gazette des lettres* fusionne avec *Les Nouvelles littéraires* (1922-1989).

⁷⁰⁹ Paul Vialar, « Le roman que je n'écrirai jamais : Dieu et C », *La Gazette des lettres*, n° 2, 1950, p. 76-81, ici p. 76.

impossible dont *La Gazette littéraire* présuppose le caractère universel, confondant, pourrait-on dire, la généralité d'un lieu commun de l'imaginaire littéraire (derrière lequel se profile la figure du livre total) avec une expérience effective partagée par tous les romanciers. Jouant chacun de cet écart entre le livre imaginaire comme figure régulatrice et le livre imaginaire dans sa dimension référentielle et opératoire, les auteurs sollicités empruntent des voies fort diverses. Plusieurs, comme Cendrars, font état d'une activité *provisionnelle*⁷¹⁰ donnant fatalement lieu à des « larves et avortons qui ne voient jamais le jour⁷¹¹ ». C'est par exemple le cas de Paul Vialar, auteur de romans grand public, pour beaucoup réunis en cycles. Après avoir commenté la naissance des projets des « plusieurs dizaines de romans » qu'il a déjà publiés, souvent partis d'un détail de la vie quotidienne⁷¹², Vialar en vient à cette expérience de l'impasse qui intéresse Dumay et Kanters :

Il en est de ces graines qu[le romancier] portera toujours sans qu'elles germent. Ce n'est pas impuissance mais scrupule, la plupart du temps. Le sujet naît, se développe, se nourrit dans le subconscient de son créateur, prend bientôt des proportions telles, une telle forme, qu'il ne pourrait accoucher que d'un monstre, j'entends un roman bien bâti mais monstrueux cependant par ses résonances, sa violence, les problèmes qu'il soulève, ou seulement la conclusion logique qu'il entraîne et qui ne correspond plus à la pensée vraie de celui qui l'a conçu, à ses croyances profondes, au respect qu'il porte à certaines grandes lois humaines ou morales⁷¹³ [...].

De ce roman imaginaire paradoxal, moralement « monstrueux » mais techniquement maîtrisé, l'auteur donne ensuite un résumé qui, au présent de scénario, évoque une transposition assez rudimentaire de la vie de Jésus (renommé Yarnik) racontée d'un point de vue athée, avant de conclure :

Voilà donc le roman que je n'écrirai pas. On conçoit tout de suite pourquoi et l'on voit à quoi son développement logique m'a entraîné.

Mais quand je dis que je ne l'écrirai pas, à présent que j'en ai tracé élémentairement la trame, j'en suis beaucoup moins sûr⁷¹⁴.

Le 15 juillet 1951, Jean-Jacques Gautier, romancier et critique au *Figaro*, insiste à son tour sur la profusion de son imagination romanesque, mais en tire un commentaire plus mélancolique : dans la « grosse chemise bête, gonflée à craquer⁷¹⁵ » de ses projets amassés au fil des ans, formés dans des moments d'enthousiasme, rien ou presque de viable. Et l'ironie du sort fait même que certaines de ces « idées mirobolantes » reviennent comme neuves plusieurs fois

⁷¹⁰ Je reprends ici le terme employé par Pierre-Marc de Biasi pour désigner la toute première phase de la genèse, dédiée à la recherche de sujets, aux notes de projets etc. Voir ci-dessus ch. I, 3, « Du scénarique à l'économique ».

⁷¹¹ Blaise Cendrars, « Le roman que je n'écrirai jamais », art. cit., p. 52.

⁷¹² Ainsi : « le plus petit détail, un fait, divers, un accident, un crime ou seulement un mot dit dans une conversation sur un certain ton, une pression de main, une attitude, déclenchent en lui ce mécanisme de la composition romanesque [...] », Paul Vialar, « Le roman que je n'écrirai jamais : Dieu et C », p. 76.

⁷¹³ *Ibid.*, p. 77-78.

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 81.

⁷¹⁵ Jean-Jacques Gautier, « Le roman que je n'écrirai jamais », *La Gazette des lettres*, n° 10, 15 juillet 1951, p. 3-5, ici p. 4.

dans les feuillets : occasion de mortification « pour le pauvre bonhomme de romancier, pour l'artisan de lettres, pour l'honnête ouvrier en écriture... [qui] s'est cru un instant animé⁷¹⁶ ». Dans la réponse qu'il publie dans la *Gazette* du 15 mars 1951, le romancier Henri Troyat, quant à lui, refuse de s'engager dans cette imagination de l'impossible, et exprime ses doutes sur le sujet de l'enquête :

Comment voulez-vous qu'un écrivain, parlant d'un sujet de roman, puisse affirmer sans détour qu'il ne l'écrira jamais ? De deux choses l'une : ou ce sujet ne l'intéresse pas, et, dans ces conditions, à quoi bon le confier au public ? ou ce sujet, l'intéresse, et notre homme aurait bien tort de jurer qu'il s'interdira, toute sa vie durant, d'en tirer un livre. Pour ma part, je me refuse à engager l'avenir de cette manière catégorique et aveugle. Le problème dont je vous entretiendrai, je n'ai nullement renoncé à l'exploiter sous la forme d'un ouvrage littéraire. Tout au plus puis-je dire que je ne suis pas encore décidé à rédiger ce récit, que j'attends son mûrissement dans ma tête, que j'hésite sur les procédés techniques à utiliser pour l'illustration et l'animation de l'idée conductrice⁷¹⁷.

Suit le synopsis dudit projet de roman et son titre, *Les Héritiers de l'Avenir*, qui correspond de fait à un cycle romanesque qui paraîtra dix-sept ans plus tard, entre 1968 et 1970. Autant dire qu'il y a loin de cette conception positiviste de la genèse, de la professionnalisation désacralisante de l'écriture romanesque qu'elle traduit, au lyrisme créateur de Cendrars et de sa pile atomique « Zoé 33 », ou aux velléités romantiques de Jean-Jacques Gautier (Paul Vialar fournissant une espèce de moyen terme). Le reste des réponses étant à l'avenant, je m'en tiendrai à ces quelques exemples, mais il convient tout de même de dire un mot de la diversité formelle des contributions.

Celles-ci se répartissent en trois ensembles : si la majorité des textes associent de diverses manières le commentaire auctorial à la formulation (prospective) d'un résumé de roman, répondant aux caractéristiques étudiées par Genette dans *Palimpsestes* à la suite de Weinrich⁷¹⁸, certaines réponses d'écrivains relèvent totalement (ou presque) du commentaire auctorial et du registre de l'essai. Ainsi, notamment, de celles de Cendrars, Jean-Jacques Gautier, Charles Plisnier (mai 1951) et Guy Dumur (février 1952). À cette façon de dévier la question posée vers la mise en cause de son principe ou de sa pertinence, répond le contournement inverse, qui consiste à ne communiquer qu'un simple synopsis romanesque, sans autre forme de commentaire. Ainsi font Claude Roy (septembre 1951), Jacques Laurent (décembre 1951) ou encore Marcel Aymé (janvier 1951), celui-ci déclarant d'emblée : « excusez-moi, cher Raymond Dumay, de brûler le préambule

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 5.

⁷¹⁷ Henri Troyat, « Le roman que je n'écrirai jamais », *La Gazette des lettres*, n° 6, 15 mars 1951, p. 55-58, ici p. 55. On trouve un point de vue approchant chez Guy Dumur en février 1952 : « Je crois que l'imagination créatrice ne peut fonctionner sans effets, que la conception d'un roman (ou de n'importe quelle œuvre d'art) est trop compacte, trop envahissante pour que l'on puisse se passer de la réaliser », « Le roman que je n'écrirai jamais », *La Gazette des lettres*, n° 17, 15 février 1952, p. 43-44, ici p. 43.

⁷¹⁸ Voir ch. I, 3, « *Those wondrous... preliminary statements* ».

et d'en venir tout de suite à l'action⁷¹⁹ ». Ces dernières contributions sont sans doute celles qui révèlent le mieux la dimension paradoxale de l'enquête proposée par la *Gazette*, parce qu'elles en subvertissent la logique tout en la prenant au pied de la lettre : idées de roman croquées en quelques pages, elles se présentent comme une réponse nue à la question posée mais éludent, ce faisant, l'exposé des raisons qui expliquerait l'incapacité de l'écrivain à les mener à bien. Sans médiation, elles acquièrent une consistance, une positivité qui les fait migrer vers le genre de la nouvelle.

Action poétique, 1980 (Perec)

Dans son numéro de mai 1980, la revue *Action poétique* publie un dossier intitulé « Qu'est-ce qu'ils fabriquent⁷²⁰ ? » où plusieurs poètes et écrivains sont appelés à répondre à deux questions : « Qu'est-ce qui, dans la littérature ou hors, vous incite à écrire ? » et « Quel est votre plan de travail pour les dix années à venir ? » Andrea Zanzotto, Marc Petit, Jean-Luc Parant, Georges Perec, Claude Adelen, Jacques Garelli, Jacques Réda et Pierre Lartigue se prêtent au jeu, accompagnant leur réponse de différentes pièces de leur main. De l'enquête menée par *La Gazette des lettres* à celle d'*Action poétique*, nous changeons d'époque et pour ainsi dire de monde, quand bien même il s'agit ici et là de sonder le rapport qu'entretiennent les écrivains à leur œuvre à venir. Alors que la première enquête est tournée vers le roman, s'étend sur deux années et demande à ses contributeurs de se prononcer sur *une* œuvre impossible qui aimerait leur production, la seconde a pour terrain la poésie, se ramasse en un numéro unique, et propose une interrogation plus ouverte sur les motivations générales de l'écriture et sur l'ensemble d'un programme de travail. À la différence de l'enquête de 1950 et de la figure du livre idéal qui était à son horizon, c'est ici un modèle artisanal de l'écriture qui est mis en avant.

Ceci n'est pas étonnant eu égard à l'identité de la revue : fondée en 1950 à Marseille, à l'issue d'une grève de dockers, par les poètes et militants communistes Jean Malrieu et Gérard Neveu, bientôt rejointe puis animée par Henri Deluy, *Action poétique* est une revue d'avant-garde qui publie de nombreux écrivains proches du Parti, sans hésiter pour autant à s'écarter de sa ligne à l'occasion, notamment en mai 1968 où le collectif de la revue s'associe à l'Union des écrivains. Se réclamant de l'héritage surréaliste aussi bien que du formalisme (chomskyen), elle se distingue, dans l'espace revuistique, par son opposition à *Tel Quel* contre qui elle a pris position aux côtés de

⁷¹⁹ Marcel Aymé, « Le roman que je n'écrirai jamais. *La Fille du Shérif* », *La Gazette des lettres*, n° 4, 15 janvier 1951, p. 59-61, ici p. 59.

⁷²⁰ *Action poétique*, n° 81, mai 1980 : « Qu'est-ce qu'ils fabriquent », p. 5-68.

*Change*⁷²¹. Mitsou Ronat et Jacques Roubaud font d'ailleurs partie de ceux qui circulent et font le lien d'une revue à l'autre. « Qu'est-ce qu'ils fabriquent ? » le titre donné en couverture – reformulé positivement sur la page de titre sous la forme d'une relative substantive : « Ce qu'ils fabriquent » – est heureusement ambigu : s'il renvoie à une promotion de la *poiésis* comme travail ou artisanat⁷²², la lexicalisation de cette formule renvoie aussi au domaine de l'action, de la *praxis*, et se teinte d'un peu d'ironie. Car demander ce qu'ils *fabriquent* (comme on dit de quelqu'un qu'on attend, dont on est sans nouvelles ou qui s'affaire dans son coin), c'est exprimer un certain éloignement, c'est ôter à l'action et à la production de ces poètes leur caractère d'évidence, c'est suggérer qu'ils ne font peut-être – ou passent pour ne faire – rien, ou rien que d'étrange. Sans porter l'accent sur l'impossible comme *La Gazette des lettres* en 1950, *Action poétique* envisage ainsi l'avenir des écrivains sur un mode mineur et comme suspendu, tout en affirmant, sur un ton joyeux, le désir d'entrer dans leur laboratoire et de documenter leur actualité.

Alors, qu'est-ce qu'ils fabriquent ? Pour spécifiques que soient son contexte et son propos, l'enquête d'*Action poétique* retrouve certaines oppositions dont nous sommes déjà familiers : entre dénonciation et promotion du projet comme méthode de genèse, entre approches théoriques et approches pratiques et opératoires de la question, entre diverses conceptions plus ou moins techniques ou spontanéistes de l'écriture – quand bien même dominant les premières pour des raisons que je viens de dire. Évoquons rapidement les réponses les plus saillantes de ce dossier, en commençant par les plus rétives à l'égard de l'enquête. C'est le cas du poète Jacques Réda, qui envisage le recours au projet volontaire comme une sorte de pis-aller qu'investit le poète, lorsqu'il cesse d'être « porté » par un « projet de la poésie elle-même » :

De façon implicite ou plus ou moins consciente (et dès lors ne heurtant pas de front une indispensable modestie) on peut, assez longtemps, s'imaginer qu'on ne fait qu'exécuter un projet de la poésie elle-même [Meschonnic, dans son dernier livre, redit cela très bien : *peut-être le passeur nous travers / plutôt que nous ne le suivons peut-être / nous ne portons pas mais nous / sommes portés...*]. Ensuite, un peu las ou furieux de se sentir moins « porté » qu'avant, on fait des projets poétiques, et c'est en somme beaucoup plus ambitieux. Voici deux ans, je m'étais donné ce programme de décrire en poèmes le trajet du mont Mirabeau au pont de Tolbiac⁷²³. [...]

⁷²¹ Sur la relation d'*Action poétique* à *Change* et à *Tel Quel*, voir en particulier Philippe Forest à propos de l'affaire du deuxième colloque de Cluny organisé par *Nouvelle critique* : « Le deuxième colloque de Cluny », dans Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel*, *op. cit.*, p. 350-354. Pour une approche plus générale de la revue, qui a publié son dernier numéro en 2012, voir notamment Henri Deluy, « Le réveil, dans tous les sens. Dialogue autour d'*Action poétique* », propos recueillis par Jérôme Duwa, *Revue des revues*, n° 44, 2010, p. 5-17 et *Revue des revues*, n° 48, 2012 : « Pour saluer *Action poétique* », p. 27-59.

⁷²² Citons à ce titre l'enquête menée en 1973 par Louis de Rambures à propos, non pas du programme des écrivains, mais de leur méthode de travail : Louis de Rambures, *Comment travaillent les écrivains*, Paris, Flammarion, 1978.

⁷²³ Jacques Réda, « La chambre du fond », *Action poétique*, n° 81, num. cit., p. 56-60, ici p. 56.

Bien qu'il trouve un gage de modernité à travers le nom de Meschonnic, le « projet de la poésie » renvoie tout de même à une espèce d'enfance ou de naïveté romantique dont il s'agit de sortir, au prix d'un dégrisement, d'une perte d'évidence où se trahit aussi un accroissement de l'ambition ou de la mégalomanie. Passé ce roman d'apprentissage esquissé en quelques mots, Réda évoque deux de ses projets de poésie « descriptive », celui qui apparaît ci-dessus et un autre, en cours, sur le jazz. C'est l'occasion de porter le soupçon sur son propre recours aux mètres fixes, où Réda voit l'indice d'une « tendance invétérée à revenir aux pratiques traditionnelles », sinon même (comme au début du texte) d'un « fléchissement de l'élan » : comme si la question posée par la revue d'avant-garde pouvait conduire à une espèce de piège, confrontant le poète à son propre conservatisme formel et le poussant à une autocritique, dont le caractère rhétorique d'*excuse* et la dimension ironique font peu de doute. Quoi qu'il en soit, Réda se refuse à davantage évoquer l'avenir de sa poésie : « De mes intentions pour l'avenir je ne veux rien dire pour le moment. Un grand désert d'obligations à remplir m'en sépare, et j'en suis plutôt satisfait. Mieux vaut les laisser se débrouiller un peu seules, comme des enfants, en feignant d'ignorer ce qui se prépare, là-bas dans la chambre du fond⁷²⁴. » Bien qu'elle donne son titre au texte en présence, cette « chambre du fond » où prennent forme les projets, désertée par l'auteur lui-même, demeurera donc interdite au lecteur.

Le petit texte de Réda en a donné l'idée, la demande adressée par *Action poétique*, aussi ouverte soit-elle, s'expose à des détournements, où s'exprime l'impossibilité ou le refus de convenir à ses présupposés, à ce qu'elle impute par défaut à l'activité poétique : l'existence d'un programme constitué dans l'esprit du poète, la perspective d'un déploiement de l'œuvre personnelle à travers une suite prédictible de publications. Tout ceci, au reste, n'empêche pas de penser que ces réactions négatives sont elles-mêmes attendues ou programmées par les concepteurs du numéro. L'idée, par exemple, de soumettre la question « Quel est votre plan de travail pour les dix années à venir ? » à Jean-Luc Parant ne manquait pas de sel, si l'on pense qu'en 1980, le poète et plasticien avait construit la totalité de son œuvre sur les figures de la « boule » et de « l'œil », obsessionnellement déclinées en des dizaines de recueils poétiques souvent très confidentiels, de sculptures et d'installations diverses⁷²⁵. La question, dès lors, risquait bien de résonner ainsi à ses oreilles : « Allez-vous continuer longtemps avec ces boules ? »

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 59.

⁷²⁵ Citons quelques titres pour exemple : *Les Boules intouchables* (Encres Vives, 1973) ; *La Boule invisible* (même éditeur, 1975), *Les Yeux CCLXXXVI* (Atelier de l'Agneau, 1975) ; *351 560 petites boules les yeux ouverts et les yeux fermés* (Th. Obliques, 1975), *La Joie des yeux* (Bourgeois, 1977) ; *Comment toucher mes boules* (Les petits classiques du grand pirate, 1978) etc. etc.

Tel est le titre, plein d'humour et en même temps chevillé au tragique de son entreprise, que donne Parant à sa réponse. Citons-en les premières lignes :

Vous semblez me demander combien de temps encore il me reste à vivre si je devais arrêter avec ces boules c'est que je serais mort d'une façon ou d'une autre car je ne pourrais finir que par ce que j'ai commencé et en finir avec ça ce serait en finir avec moi les boules des yeux me mènent trop vite et trop loin dans le ciel pour que je puisse maintenant changer d'espace je suis comme dans mes yeux dans un engin qui est une machine à voir et qui ne s'arrête plus de tourner autour de la terre et je sais que je ne pourrai pas quitter ce lieu sans qu'il me fasse tout quitter comme si j'étais là dans tout et que j'étais dans tout parce que j'étais dans moi c'est pourquoi c'est comme si vous me demandiez si j'allais encore longtemps être avec moi ou si j'allais bientôt changer de corps d'yeux de sexe⁷²⁶ [...].

En omettant la ponctuation, en jouant sur les incessants retours de ses noms fétiches dans le texte, Parant proteste de son obstination à poursuivre sa lancée jusqu'à l'épuisement et sans dérogation. Ce texte le montre lui-même, qui ne répond à l'enquête qu'à la condition expresse de se maintenir dans le mouvement de l'œuvre et la multiplication de ses « boules » et de ses « yeux », refusant tout pas de côté vers l'*espace associé*.

Au contraire présenté comme le produit d'un entretien, la réponse du poète italien Andrea Zanzotto relève pleinement, quant à elle, du commentaire auctorial, mais retrouve le geste de Parant dans une même réticence à l'égard de la programmation raisonnée de l'œuvre à venir :

Il n'a jamais été question pour moi de faire un programme de travail ; je m'inquiète plutôt de n'avoir jamais réussi à atteindre un but. J'ai fait ce que j'ai pu sans avoir encore produit ce que je voulais dire : il faudra donc que je continue à avancer. Je pense parfois écrire des romans ; j'ai des projets politiques et culturels. Mais je ne réalise jamais ces projets. Il m'arrive au contraire une série de petites explosions souterraines et je me trouve devant un *full-out* radio-actif qui laisse des traces sur des feuilles. Je jette mes scories atomiques dans cette tombe, cette espèce de poubelle. Je retrouve des feuilles au bout de quatre ou cinq ans. [...]

J'ai deux autres recueils de poèmes en formation, nés en même temps que celui-ci [*Il Galateo in bosco*, 1980]. C'est un peu une fausse trilogie (elle n'est pas articulée autour d'un programme). Ce sont plutôt les trois branches d'un arbre inexistant qui se raccordent en un point que je ne vois pas ; elles ont pourtant un rapport entre elles, continuent à pousser en produisant quelque chose⁷²⁷.

Si le poète italien se refuse, pour l'essentiel, à s'engager dans l'imaginaire du projet dans le cadre de sa création poétique, il consacre en revanche un long développement à ce qu'il nomme ses « projets culturels et politiques » :

Mes projets culturels et politiques seraient : reconstruire la mosaïque néolatine en ignorant le réseau très contraignant des nationalités tel qu'il s'est formé au cours des trois ou quatre derniers siècles. Dans cette nouvelle grille, nous devrions trouver des motifs pour des actions politiques et culturelles. J'aimerais bien voir fonctionner un office d'informations politiques, culturelles et

⁷²⁶ Jean-Luc Parant, « Allez-vous continuer longtemps avec ces boules ? », *Action poétique*, n° 81, num. cit., p. 25-29, ici p. 25.

⁷²⁷ Andrea Zanzotto, « Itinéraire sylvestre et savant d'un poète perché en Vénétie : Andrea Zanzotto », propos recueillis par Mariel Dolfini, *Action poétique*, n° 81, num. cit., p. 6-14, ici p. 12-13.

économiques pour empêcher la prolifération nucléaire et les autres machines qui portent le monde à sa ruine, pour atténuer aussi le pouvoir des grandes puissances. On devrait créer des associations d'états, de nations qui se reconnaîtraient dans une grille de relative homogénéité. Je ne crois pas à l'Europe telle qu'on l'envisage.

L'utopie politique se réoriente alors vers la critique de la construction européenne telle qu'elle se négocie alors, au nom du caractère prétendument inconciliable des cultures allemande et italienne :

Les allemands ont une sorte d'esprit grégaire qui les portera toujours à réduire les conflits sociaux à l'intérieur de leur pays pour éventuellement les décharger à l'extérieur. Chez nous, en Italie, c'est le contraire : on se trouve devant une sorte d'hallucination, due à une incertitude totale. Il y a absence de destin. On ne réussit pas à se voir dans une réalité historique et l'on pense toujours qu'il y a des saints dans le paradis pour régler les problèmes. Dans l'inconscient, toujours cette foi dans le miracle⁷²⁸.

Stéréotypes culturels et nationaux mis à part, cette digression politique est significative, car elle suppose un certain nivellement de ce qui relève de l'écriture individuelle et de ce qui relève de la transformation sociale collective. Si le mot de projet s'impose en politique là où il tend au contraire à se refuser dans l'ordre de la poésie, on voit néanmoins que ce projet politique énoncé en première personne s'enlève sur un fond « d'incertitude totale » et d'« absence de destin » que Zanzotto déplore dans son pays.

Dans le texte qu'il soumet à *Action poétique*, le poète et essayiste Pierre Lartigue, membre du comité de rédaction de la revue, ne s'avance certes pas sur le terrain de l'action politique, mais associe comme Zanzotto les registres du *faire* et de l'*agir*. Investissant à plein le discours de projet, Lartigue produit une longue liste d'énoncés optatifs, la plupart régis par l'anaphore « J'aimerais ». Dans ce texte, intitulé « Pour dix ans », alternent et se tressent les uns aux autres les projets de poésie (« Je voudrais écrire un poème sur un modèle élaboré avec mon ami Pierre Lusson. Une chaconne généralisée »), les projets théoriques ou essayistiques (« J'aimerais expliquer l'apparition du vers impair, liée à la pratique du chant de Quinault à Verlaine » ; « j'aimerais terminer un essai sur le corps du livre »), les projets de traductions, les projets de voyages (« J'aimerais faire un voyage à pied depuis Blaye (Jaufré Rudel) jusqu'à Vacqueyras (à cause de Raimbaut) » ; « J'aimerais me baigner dans la Méditerranée avec un masque. Traduire des pages de Ramón Gomez de la Serna »), d'expériences à réaliser (« J'aimerais dormir en Angleterre dans l'hôtel où est morte Dolly ») ou encore les aspirations utopiques (« J'aimerais que l'art soit un art d'équilibre, de pureté, de tranquillité ») ou les maximes (« Avoir assez de courage pour ne pas me dérober à l'inattendu »)... À quoi s'ajoute, sur un même mode optatif, le désir de publier un recueil actuellement en mal d'éditeur : « J'aimerais publier le recueil que je viens d'achever. Il a pour titre

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 13-14.

“*Ce que je vous dis trois fois est vrai*”, une édition à 100 exemplaires suffirait mais il me faut voir ce texte dans une typographie claire⁷²⁹. »

Une telle disposition sous forme de liste n'est pas sans évoquer la manière de Perec, comme l'évoquent aussi les ruptures thématiques et le contenu même de certains projets, dont plusieurs partagent un intérêt marqué pour l'infra-ordinaire. Ce sont aussi les membres du cercle Polivanov (et leurs objets de prédilection : la lyrique médiévale notamment) que l'on retrouve dans ces lignes, notamment Pierre Lusson et Jacques Roubaud, dont Lartigue est proche. De Roubaud, l'auteur de « Pour dix ans » mentionne d'ailleurs *La Description du projet* dans une note au bas de son texte :

Signalons aux « Cahiers Polivanov » la publication par Jacques Roubaud d'une sorte de bilan de son travail. Un projet de recherches et écriture s'y trouve inclus. Il nécessiterait, pour être réalisé, plus d'une vie, et semble répondre, en débordant largement son cadre, à la question posée⁷³⁰. »

En joignant ainsi la *Description* de 1979 au corpus potentiellement appelé par la « question posée » dans *Action poétique*, Lartigue tend à inscrire son texte, et l'ensemble du numéro, dans une sorte de classe générique flottante. De fait, l'hypotexte roubaldien est reconnaissable dans la réponse du poète : on y retrouve une même ambition d'articuler différents régimes d'activités, différents genres et disciplines, on y retrouve aussi cette mise en avant du réseau de sociabilité dans le cadre duquel l'œuvre s'élabore, sous forme de projets collectifs et individuels. Mais Lartigue est bien loin d'imiter ou de reconduire le geste volontariste et conquérant du poète mathématicien (dont on sait les doutes et les impasses qui en réalité le minent⁷³¹). Il le rejoue plutôt en mode mineur, délaissant la disposition numérotée et hiérarchisée adoptée dans le n° 9 de *Mezura* pour un inventaire disparate, le futur de l'indicatif pour le conditionnel, le programme pour le fantasme.

Par là, le texte de Lartigue est moins proche de sa référence roubaldienne que de l'autobibliographie prospective publiée par Perec dans ce même numéro, sous le titre « Questions / Réponses ». Il faut ici la citer *in extenso* :

1. *Qu'est-ce qui, dans la littérature ou hors, vous incite à écrire ?*

Peut-être, avant toute chose, aujourd'hui, la force de l'habitude, une espèce d'inertie qui me fait continuer quelque chose qui a commencé pour moi depuis suffisamment longtemps pour que la question ne soit plus « qu'est-ce qui me fait écrire ? » mais « où en suis-je dans mon programme ? ». Et d'ailleurs, que pourrais-je faire d'autre qu'écrire ?

⁷²⁹ Pierre Lartigue, « Pour dix ans », *Action poétique*, n° 81, num. cit., p. 66-68. Le recueil qu'évoque Lartigue sera publié deux ans plus tard : Pierre Lartigue, *Ce que je vous dis trois fois est vrai*, Marseille, Éditions Ryôan-Ji, 1982.

⁷³⁰ *Id.*, « Pour dix ans », *Action poétique*, n° 81, num. cit., p. 68.

⁷³¹ Voir ci-dessus ch. III, 1, « Écrire sur ses programmes (2) : *La Description du projet* de Jacques Roubaud ».

2. *Quel est votre plan de travail pour les dix années à venir ?*

Il y a d'abord des choses à finir de toute urgence : ce texte, par exemple, promis depuis plusieurs semaines.

Il y a ensuite des choses quotidiennes, ce que j'appelle mes « gammes » (petits textes anagrammatiques, hétérogrammatiques, lipogrammatiques, variations homophoniques, etc.), ou bien la fabrication de mots croisés (construction des grilles, recherche des définitions), ou bien la mise à jour ou la mise en ordre de choses déjà anciennes, ou bien des choses à classer, à reprendre, à rassembler.

puis des choses plus ou moins en cours, à commencer vraiment ou à finir enfin, mais qui ne dépendent pas toutes de moi : traductions (Mathews, peut-être un jour Ashbery), scénarios (projets généralement vagues qui suscitent rarement l'enthousiasme des producteurs), un texte sur les « paysages d'atelier » de Pierre Getzler, un texte pour Gérard Guyomard, un livre avec Jacques Poli, un autre avec le Boulch', une « Chutes » pour Emmanuel Hocquard, une pièce radiophonique etc.

puis des projets qui commencent peut-être à se préciser, à prendre corps : une des suites des « choses communes », intitulée « L'Herbier des villes » ; une sorte de « roman familial » depuis des années en chantier ; un roman, peut-être épistolaire, racontant le voyage que Klee, Moilliet et Macke firent en Tunisie en avril 1914,

puis des choses genre « décisions de début d'année » : me remettre à écrire pour le théâtre, écrire des nouvelles,

puis des choses encore bien vagues : des « notes de chevet » inspirées de Sei Shônagon, les « Lieux où j'ai dormi », un texte sur Kafka (bestiaire), une pièce de théâtre utilisant intégralement et uniquement les 2.000 phrases les plus courantes de la langue française telles qu'un linguiste suisse les a recensées,

puis des envies, parfois tenaces, mais que rien ou presque ne vient encore particulièrement nourrir : écrire des livres pour les enfants, des romans d'aventures pour les adolescents, des romans policiers (à énigme), des romans de science-fiction, un roman à trois avec Calvino et Mathews),

puis des choses qui auraient pu se faire, ne se sont pas faites, mais pourraient peut-être : le livret de « l'Art effaré », pour Philippe Drogoz, les « 17 vues du canal de l'Ourcq » sur des gravures (encore à faire) de Pierre Getzler, un « roman du XIX^e siècle » incorporant en les unifiant tous les extraits d'une anthologie de la littérature française de Madame de Staël à Émile Zola, etc.,

puis des projets lointains, pour plus tard : raconter la vie du général Éblé, reprendre les « Fragments d'un Ninipotch » commencés vers ma vingtième année, écrire une « vie quotidienne au temps des diligences », écrire un livre sur le Golem (que je n'ai jamais vraiment lu),

et puis aussi, de temps en temps : lire⁷³².

Nous avons déjà étudié les tenants et les aboutissants du recours au programme qui s'affirme en ces années sous la plume de Perec⁷³³. Reste que cet usage vaut d'être situé dans ce dossier qui lui a donné occasion et où il vient prendre place. Si Perec, au contraire de Réda, Zanzotto ou Parant, honore la question du « plan » en donnant à lire un programme détaillé de ses chantiers en cours et projets plus lointains, il refuse néanmoins la première question en la rabattant sur la seconde : c'est le programme qui, par son inertie, « incite à écrire ». Ce refus de commenter son œuvre de façon générale, cette volonté de s'en tenir à un registre opératoire

⁷³² Georges Perec, « Questions / Réponses », *Action poétique*, n° 81, num. cit., p. 38-39, repris dans *E&C*, t. II, p. 121-124. On se reportera aux précieux appareil critique de cette édition pour l'histoire et le devenir des projets évoqués par l'Oulipien, lesquels ont pour beaucoup déjà été évoqués ci-dessus, ch. III, « Écrire sur ses programme (1) : Georges Perec ».

⁷³³ *Ibid.*

n'étonnent pas de la part d'un auteur qui, on le sait, n'a « jamais été à l'aise pour parler d'une manière abstraite, théorique, de [s]on travail⁷³⁴ ». En revanche, elle contraste avec la quasi-totalité des contributions (tout particulièrement avec celle de Jacques Garelli⁷³⁵). À ce titre, on peut dire que le texte de Perec se distingue, au sein du dossier, par la manière singulière qu'il a d'associer deux dynamiques également à l'œuvre dans les autres textes : l'une tendant à présenter l'activité d'écriture sous un jour socialisé et désacralisé, l'autre tendant à textualiser ou littériser ce discours de méthode (de projet) lui-même. L'un comme l'autre de ces mouvements, soulignons-le, sont favorisés et comme appelés par l'objet du dossier et la nature de la revue : une revue d'avant-garde et de création, qui invite ses auteurs à dévoiler les ressorts et les futures réalisations de leur ouvrir poétique.

Dans la contribution de Perec, cette « socialisation » se signale par le simple rappel des deux questions posées par *Action poétique* sous lesquelles Perec dispose ses réponses, rendant saillante l'enquête ici en jeu et accusant sa proximité avec le genre de l'interview. Elle se signale aussi par le rappel de la commande au départ de ce texte « promis depuis plusieurs semaines », comptant parmi les « choses à finir de toute urgence » : façon de rappeler la production de ce discours volontaire à son occasion contingente et à sa motivation extérieure, et d'inscrire en lui la place et le temps qu'il prend au sein de son programme d'ensemble. De plus, l'emploi anaphorique de la formule « puis des choses » semble participer de cette même logique : le substantif, en effet, ne permet-il pas d'insister sur la « fabrication », sur la dimension d'artefact de ces œuvres à venir ? Ne permet-il pas d'euphémiser ces dernières en éloignant les mots d'*œuvre* ou de *livre*, dont on a déjà rencontré la charge mythifiante, souvent dénoncée par les modernes ? Certes, mais ce n'est pas tout : car le coordonnant « puis » est ambigu, en dépit de cette modeste succession d'items qu'il distribue ; associée aux retours à la lignes qui donnent à ces paragraphes un air de verset, sa répétition évoque aussi le « et » de la narration épique ou biblique. Le nom de *chose*, enfin, doit retenir l'attention : sans compter l'effet d'abstraction et de nivellement qui contrebalancent sa valeur matérielle, c'est surtout une référence aux *Notes de chevet* de Sei

⁷³⁴ Georges Perec, « Notes sur ce que je cherche », art. cit., *P/C*, p. 11-12.

⁷³⁵ Qu'on en juge en observant la façon dont le poète et philosophe universitaire, inspiré par la phénoménologie d'Heidegger, présente son propre travail : « Ce qui m'intéresse le plus, actuellement, et qui pourrait coïncider avec mes travaux de ces prochaines dix années, est la dimension d'ubiquité d'être esquissée dans les pages précédentes. Écrire des textes qui prospectent le champ inépuisable de la dilatation de l'être de l'homme sur les zones les plus éloignées de son "là", et qui le font "être", dans la distance ». Jacques Garelli, « Répondre », *Action poétique*, n° 81, num. cit., p. 52-55, ici p. 55. Notons que cette immixtion du discours philosophique dans le discours du projet n'empêche nullement Garelli de rendre précisément compte de ses livres en train et de ses collaborations, mais elle tend à les investir dans le courant d'une pensée, où l'écriture s'abstrait en réflexion conceptuelle en même temps que la seconde revendique dans la première une forme d'incarnation sensible.

Shônagon dont la réécriture figure ici au programme de Perec⁷³⁶ (nous avons déjà rencontré ce projet plus haut⁷³⁷). Ainsi textualisé et socialisé par le même geste, désigné comme pièce autonome et produit d'une contingence, le programme perecquien donne lieu à un autoportrait par les projets dont on a déjà trouvé plusieurs exemples dans ce chapitre. Des projets urgents aux projets lointains, des projets définis et décidés aux projets vagues et velléitaires en passant par les projets collectifs, les « gammes » oulipiennes et la lecture, c'est à la fois un agenda (échelonné dans le temps) et un emploi du temps (quotidien) d'écrivain qui se donne à lire ici. Les livres à venir ne sont pas seulement décrits pour eux-mêmes mais aussi et surtout pour le rythme et le style de genèse qu'ils impriment à l'œuvre en marche, pour la temporalité affective complexe dans laquelle ils engagent l'auteur, et la façon dont ils mettent celui-ci en relation avec tout ce – et tous ceux – dont son travail *dépend*.

Ainsi de Perec comme de Cendrars : on ne saurait dire de lui qu'il a « fait du “projet” ou du “programme” une sorte de micro-genre littéraire⁷³⁸ », sans se rendre attentif aux occasions et aux espaces d'une telle opération, dont on voit qu'elle n'a rien d'exceptionnel en son principe : bien au contraire, elle trouve ici sa valeur et son originalité dans sa façon singulière de répondre à une demande, de prendre place dans l'espace polyphonique d'un numéro de revue où d'autres poètes et écrivains s'essayaient au même exercice. Comme c'était le cas pour l'enquête de *La Gazette des lettres*, mais cette fois sous la forme condensée d'un dossier unique, le numéro d'*Action poétique* donne lieu à une collection de projets individuels, qui s'apprécie aussi dans son ensemble, et tend à faire « œuvre collective⁷³⁹ ». À cet égard, si les projets en question partagent, à différents titres et degrés, certains partis pris esthétiques et politiques qui sont également ceux de la revue, ils sont bien loin de parler d'une seule voix. Ce qui les rassemble, c'est justement la demande faite à chacun de ne parler que pour soi, demande qui favorise l'émergence d'une forme commune, offerte aux larges variations qu'on a dites en même temps qu'adosée à un intertexte plus large.

⁷³⁶ Composées par cette lettrée japonaise née autour de 965, les *Notes de chevet* se présentent précisément sous forme de listes de « choses » : « choses qui font battre le cœur », « choses qui gagnent à être peintes », « choses qui perdent à être peintes », « choses qui ne font que passer », « choses que l'on méprise », « choses que l'on ne peut comparer » etc. Sei Shônagon, *Notes de chevet* [1001-1010], trad. jap. André Beaujard, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'Orient. Collection Unesco d'œuvres représentatives. Série japonaise », 2009.

⁷³⁷ Voir ch. III, 1, « Écrire sur ses programmes (1) : Georges Perec ».

⁷³⁸ Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'oblique*, *op. cit.*, p. 16.

⁷³⁹ J'emprunte cette expression à Michel Lacroix, qui l'emploie justement à propos du regard qu'il s'agit de porter sur les ébauches et prépublications dont les revues sont pleines. Voir Michel Lacroix, « Sociopoétique des revues et l'invention collective des “petits genres” : lieu commun, ironie et saugrenu au *Nigog*, au *Quartanier* et à *La Nouvelle Revue française* », *Mémoires du livre*, vol. 4, n° 1, automne 2012 : « écrire ensemble : réseaux et pratiques d'écriture dans les revues francophones du XX^e siècle » (dir. Michel Lacroix et Jean-Philippe Martel), § 14, <https://www.erudit.org/fr/revues/memoires/2012-v4-n1-memoires0385/1013328ar/>, consulté le 8 octobre 2018.

Toute cette thèse en témoigne, une telle forme prospective déborde très largement ce numéro d'*Action poétique*, mais il faut tout de même souligner ce que son adoption doit ici à l'identité et au positionnement de la revue. En effet, on peut penser qu'un tel dossier aurait été impensable dans *Tel Quel* et même dans *Change*, revues où le discours d'intention, rarement délégué à d'autres voix que celles du comité de rédaction, est pour l'essentiel pris en charge par le genre du manifeste. Malgré son engagement à gauche, les grandes orientations et alliances qui la caractérisent, *Action poétique* présente une ligne suffisamment ouverte pour accueillir une telle série de projets individuels⁷⁴⁰. Quelle est la nature du groupe ainsi réuni ? quel est ce *ils* de « Qu'est-ce qu'ils fabriquent » ? Distincte d'un *nous*, qui renverrait au collectif de la revue, cette troisième personne tend à prêter au dossier une dimension de panorama, de sondage, en même temps que s'ébauche là, de façon *discrète*, c'est-à-dire discontinue et silencieuse, un collectif indéterminé, situant la démarche de ces poètes au bord de l'action (ou de la fabrication) collective.

La Chronique des écrits en cours et Le Projet littéraire et sa traduction, 1982, 1996 (Roubaud)

Les analyses précédentes ont permis d'envisager le discours du livre à venir comme le produit d'une demande, susceptible non seulement de donner occasion à l'exposé de ces projets d'auteurs, mais également de les rassembler par grappes. Pour achever ce parcours, j'évoquerai encore le cas d'un numéro de revue et d'un ouvrage collectif, dont le propos général se situe à la marge du prospectus proprement dit, mais qui ont en commun de contenir chacun un projet de Jacques Roubaud. Si le discours du livre à venir, ici, apparaît toujours comme la réponse à une commande, il s'agit d'une réponse quelque peu détournée, dont je voudrais essayer de dire les enjeux.

Le premier de ces prospectus roubaldiens, « Programme de prose infinie », paraît en septembre 1982 dans le quatrième et dernier numéro de *La Chronique des écrits en cours*, revue d'avant-garde à la brève existence (1981-1982) dirigée par Philippe Hardoin. Animée par un collectif où l'on trouve notamment Jean Ricardou, Marc Avelot, Mireille Calle-Gruber, Michel Falemin, Daniel Fleury, Claudette Oriol-Boyer et Benoît Peeters, la revue de création, comme son

⁷⁴⁰ C'est dire que la « polyphonie » et « l'intertextualité » à l'œuvre dans les revues doivent être envisagées en contexte, ce sur quoi insiste Michel Lacroix : « L'enjeu [...] porte sur les formes et les degrés de dialogisme : la revue opère et manifeste une polyphonie et une intertextualité "restreintes", dont les frontières, les hiérarchies, et les conflits qu'ils suscitent, doivent être étudiés, en tenant compte des diverses médiations », *ibid.*, § 15.

nom l'indique, a vocation à publier des textes en projets et à documenter (à *chroniquer*) le travail de genèse des écrivains. Ce faisant, la revue se fait une spécialité d'un trait qui, semble-t-il, caractérise déjà le support revuistique dans son ensemble. C'est que, comme le note Michel Lacroix, « le numéro de revue ne se présente pas comme monument, mais parcours, moment dans un travail en cours » ; ainsi s'expliquent, selon le critique, « les fréquentes mentions “en préparation” ou “extraits” qui annoncent la nature provisoire de certains de ses textes, laissent entendre que le projet d'écriture de la revue ne s'achève pas dans un numéro, ne peut s'achever, est toujours “à suivre”⁷⁴¹ ». Non contente, toutefois, de publier des ébauches ou des fragments d'œuvres en cours, *La chronique* les soumet à un dispositif particulier, qui associe chaque « écrit » à un commentaire auctorial (plus rarement critique), qui revient sur ses conditions de production, sur les procédés et problèmes techniques qu'il engage. Les rédacteurs s'en expliquent dans le premier éditorial :

Cette nouvelle revue veut se construire progressivement comme le lieu d'une relance réciproque entre le travail du texte et l'inscription de son commentaire. Y paraîtront côte à côte – pour la première fois dans une publication périodique ouverte aux lecteurs les plus actifs – des textes témoignant d'un effort tout particulier d'écriture et, sous le titre d'une rubrique (*Réflexions faites*), l'analyse détaillée du processus de leur élaboration⁷⁴².

C'est dire la conception technique et formaliste qui prévaut ici plus nettement encore que dans *Action poétique*. Dans ces conditions, porter l'accent sur le processus de l'écriture n'est pas ou pas seulement la marque d'un privilège accordé au fragmentaire ou à l'inachevé. C'est avant tout le moyen de mettre en valeur le « texte comme un quelque chose à faire⁷⁴³ », c'est soumettre au commentaire les procédures formelles qui y sont à l'œuvre, afin de les rendre disponibles et appropriables. L'empreinte (sans doute aussi la plume) de Ricardou est certaine : « Aucun texte, jamais, pour mystérieux qu'il s'offre au regard le plus distrait, ne s'exempte en effet de procédures dont on voit mal pourquoi, sinon en fait, du moins en droit, le plus grand nombre ne pourrait les mettre en œuvre à son tour, sous peine évidemment d'un labeur⁷⁴⁴ ». Pour autant, il ne s'agit pas de verser dans une écriture mécanisée, non plus que de tomber dans le mensonge de la fausse maîtrise de l'écrivain sur son texte, mensonge que Perce repérait dans le genre roussélien du *Comment j'ai écrit certains de mes livres*⁷⁴⁵. La dimension précaire et tâtonnante du commentaire auctorial recueilli dans « Réflexions faites » devrait en prémunir :

Certains se feront l'idée de l'application mécanique de quelques secrets de fabrication. Or, notre revue entend se démarquer du technicisme en ce qu'elle refuse d'assimiler l'emploi calculé de

⁷⁴¹ *Ibid.*, § 13.

⁷⁴² « Cette nouvelle revue... », *La Chronique des écrits en cours*, n° 1, mai 1981, p. 3-4, ici, p. 3.

⁷⁴³ *Ibid.*, p. 4.

⁷⁴⁴ *Ibid.*

⁷⁴⁵ Voir ci-dessus ch. III, 2, « Comment je vais écrire certains de mes livres (Perce) ».

multiples opérateurs en matière de texte à l'affirmation d'une maîtrise. Et quiconque élabore avec patience un ouvrage ne saurait prétendre, en nos pages, à la posture de grand architecte – envers complice de l'irresponsable génie.

C'est donc, interne à chacune de nos pratiques particulières, la trace vive de luttes, de tensions souvent fructueuses entre le travail dans la langue et le sens imprévisible peu à peu obtenu, qui paraîtra à la lecture⁷⁴⁶.

Venons-en au texte de Roubaud et à son auto-commentaire, dont on verra qu'ils jouent, de fait, avec cette « posture de grand architecte » en la congédiant et reconduisant à la fois. Pour le dire sommairement, le « Programme de prose infinie » présenté par l'Oulipien en 1982 n'est autre que l'annonce du '*grand incendie de londres*' dont le premier volume n'allait paraître que sept ans plus tard. On se souvient⁷⁴⁷ qu'en 1978, le 24 octobre, Roubaud prend le parti d'abandonner le grand « Projet » de poésie et de mathématique (et de prose romanesque) qui l'occupe depuis 1961 (année de la mort de son frère), projet dont la *Description* publiée en 1979 dans la revue du Cercle Polivanov sera plus tard considérée comme l'ultime et vaine tentative de sauvetage. En octobre 1978, déjà, Roubaud avait rédigé l'« Avertissement » d'un nouveau projet, que l'on trouve en tête de *La Destruction* de 1989. Dans ce liminaire, il prend acte de son échec et initie le chantier d'une nouvelle prose de longue haleine, dédiée au récit des dix-sept années placées sous le signe de son impossible projet. Après une première interruption, cette nouvelle entreprise est réengagée à la faveur de la rencontre (7 novembre 1979) et du mariage (11 juin 1980) de Roubaud avec l'artiste photographe Alix Cléo Blanchette. C'est donc dans ces années productives, années de relance du '*grand incendie de londres*', que Roubaud écrit le texte qu'il confie à *La Chronique des écrits en cours*. On aura beau jeu d'y voir une entorse au principe de « clandestinité programmatique » auquel l'écrivain dit s'être tenu depuis la *Description*. N'était que la valeur d'annonce de ce « programme » confié à *La Chronique des écrits en cours* est justement rendue problématique.

Dans un ordre bouleversé, le texte de Roubaud reprend pourtant le récit du rêve fondateur de 1961 ainsi qu'une grande partie des « assertions » et des « axiomes » de son projet de prose, plus tard cités et commentés dans *La Destruction*⁷⁴⁸. Là, dans cette première branche du '*grand incendie de londres*', on apprend que le rêve et ces assertions ont été rédigées à l'automne 1980⁷⁴⁹ (ce qui coïncide avec les dates de composition mentionnées sous le titre du texte paru

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 3-4.

⁷⁴⁷ Voir ci-dessus, ch. III, 1, « Écrire sur/ses programmes : la *Description du projet* de Jacques Roubaud ».

⁷⁴⁸ Voir *D*, ch. 5, § 52-89, '*gril*', p. 132-201.

⁷⁴⁹ « En 1980, à l'automne, j'ai écrit cela : le rêve, le réveil, l'annonce, et ce nombre : 19. Alors, il y avait dix-neuf ans que le rêve avait été rêvé. » Et : « Au moment où j'écris le rêve, j'écris aussi, à la suite, les *assertions*. Je les écris toutes, en une seule fois, très vite. » Voir Jacques Roubaud, *D*, § 52 et 54, '*gril*', p. 134 et 137.

dans la *Chronique* : « novembre 1980-avril 1982⁷⁵⁰ »). Tout en cultivant le mystère sur plusieurs points, ces notations entrent dans le détail du projet entrepris en 1961, et fixent le programme de la grande prose que Roubaud est alors en train de remettre sur le métier. Les fragments qui en sont repris dans « Programme de prose infinie » suffisent à se faire une idée du projet qui est alors celui de Roubaud. Voici le début du texte, que je cite longuement pour faire apparaître la curieuse disposition adoptée par le poète mathématicien :

1. Il y a trois choses claires : un rêve ; une décision ; et un *Projet*. ces trois choses s'enchevêtrent : le rêve suppose que la décision est prise, car ce qu'il annonce est contradictoire avec son contraire. la décision implique le *Projet* : car elle ne peut prendre effet que si le *Projet* est décidé.

1.1 la décision, donc, est distincte du *Projet*.

1. le rêve, enfin, suppose le *Projet* : pas seulement parce qu'il suppose la décision prise qui implique le *Projet*, mais parce qu'il annonce quelque chose qui est au *Projet* comme l'ombre est au mur. je vois ces trois choses clairement. presque tout le reste est obscur.

2. ce qu'il y a de clair dans le rêve est ceci : il y a deux ans, en commençant cet écrit, j'ai écrit le rêve :

2.1 « dans ce rêve, je sortais du métro londonien. j'étais extrêmement pressé, dans la rue grise. je me préparais à une vie nouvelle, à une liberté joyeuse. et je devais élucider le mystère, après de longues recherches. je me souviens d'un autobus rouge à deux étages et d'une demoiselle (rousse ?) sous un parapluie. en m'éveillant, j'ai su que j'écrirais un roman, dont le titre serait *Le grand incendie de londres*, et que je conserverais ce rêve, intact. je le note ici pour la première fois ; c'était il y a dix-sept ans. »

2.2 dès que j'ai écrit ce rêve, j'ai cessé de m'en souvenir.

2.3 or, quand j'ai rêvé le rêve, quand je me suis réveillé d'avoir rêvé ce rêve, m'en souvenant, et découvrant ce qu'il annonçait, le roman que j'allais écrire, j'ai aussi pensé que je ne l'oublierais pas. il en a été ainsi ; du moins c'est ce dont je me souviens :

2.3.1 parfois, en ces années, j'ai revu ce rêve.

1.2 or, pendant ces années, je n'ai pas remis en cause ma décision. et j'ai vécu comme si ce quelque chose qu'annonçait le rêve, *le grand incendie de londres*, allait être écrit, comme si le *Projet* allait être mené à bien.

2.4 ; 1.3 c'est pourquoi et après coup, après le renoncement au *Projet*, après l'abandon du *grand incendie de londres*, l'effacement du rêve me les montre solidaires, me persuade de leur entrelacement.

3. par quelles ruses la décision, bien qu'entrelacée au *Projet*, au rêve, au roman, échappe à leur destruction, je ne le dirai pas.

6. Cela devra se voir.

2.5 la première de trois choses claires, le rêve, est dite. la deuxième, la décision, ne le sera pas. reste la troisième, le *Projet*, dont *le grand incendie de londres* devait être l'ombre romanesque

[...]

5.1 *le grand incendie de londres*, fiction du *Projet*, aurait enfermé la solution de l'énigme.

7. dans le *Projet*, son énigme.

8. or, maintenant, ici : le « grand incendie de londres » (un autre, celui que j'écris) doit dissimuler dans sa narration la solution, non de l'énigme du *Projet*, mais l'énigme de ce qu'aurait été le *Projet*, s'il avait été, et donc aussi la fiction révélatrice du *Projet*, *le grand incendie de londres* originel⁷⁵¹.

⁷⁵⁰ *Id.*, « Programme de prose infinie », *La chronique des écrits en cours*, n° 4, septembre 1982, p. 21-32, ici p. 21.

⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 21-23.

Le propos est compliqué et les relations entre le projet, le rêve et le roman sans doute peu évidentes pour des lecteurs découvrant avec ce texte le projet roubaldien, mais l'essentiel est là, et se précise encore dans la suite du texte : un premier projet conçu à la suite d'un rêve où le nom d'un roman à écrire apparaît, son abandon, un « écrit » commencé voilà deux ans (en 1980, donc) prenant pour objet cette genèse avortée, démarche gardant en elle quelque chose de la décision inaugurale, le tout soumis à un régime d'énigme lui-même bien énigmatique... (À vrai dire, les quelques 2500 pages du *'grand incendie de Londres'* n'en diront pas beaucoup plus !). Frappe, en revanche, la numérotation de ces assertions, qui paraît défier toute logique et suggère un ordre perdu, une structure défaite, lors même que la lecture, sans cela (et malgré cela) suit sans trop de peine la succession des items. Les lecteurs de Roubaud et familiers de l'Oulipo auront tôt fait de subodorer là l'exercice latent d'une contrainte⁷⁵². Celle-ci, précisément, constitue l'unique objet du commentaire proposé par Roubaud dans la rubrique « Réflexions faites », sous le nom « Indication⁷⁵³ », texte à nouveau numéroté et hiérarchisé, mais cette fois de façon continue. On y apprend que l'auteur, « suivant une idée initiale de Claude Berge, [...] a recour[u] à des séquences particulières qui refusent toute espèce de répétition immédiate contiguë. Ce sont les séquences à la Morse-Heglund⁷⁵⁴ » :

5. le programme de prose infinie présenté ici part d'une séquence de Morse-Heglund d'ordre 19.

5.1 les dix-neuf événements de base sont les paragraphes de prose numérotés de 1 à 19 dans le texte.

5.2 la séquence est en expansion potentiellement infinie dans deux dimensions :

5.2.1 d'une part les événements initiaux réapparaissent dans l'ordre imposé par la séquence de Morse-Heglund d'ordre 19 choisie, et ceci à l'infini.

5.2.2 d'autre part, chaque événement initial est commenté, prolongé, explicité, en paragraphes nouveaux, numérotés de 1.1 à 19.19 eux-mêmes à nouveau étendus, de 1.1.1 à 19.19.19, ceci jusqu'à la profondeur 6 (1.1.1.1.1.1 à 19.19.19.19.19.19) ; chaque étage de tels paragraphes sera également en mouvement de récurrence non-périodique suivant une séquence de Morse-Heglund transformée de la première⁷⁵⁵.

Malgré l'érudition mathématique, exposée sans souci apparent de « vulgarisation », le titre du texte commenté trouve à s'éclaircir : la prose dont le « Programme » donne ici l'ébauche procède de la redistribution mathématiquement programmée et infinie d'un nombre fini d'éléments soumis à différents commentaires et prolongements. Or, il est assez évident que ce

⁷⁵² L'article « Penser/classer » de Georges Perec présente lui aussi une hiérarchisation donnant l'air apparent du désordre, sans la complication, toutefois, de la formule mathématique adoptée ici par Roubaud : « L'alphabet utilisé pour "numéroter" les différents paragraphes de ce texte respecte l'ordre d'apparition des lettres de l'alphabet dans la traduction française du 7e récit de *Si par une nuit d'hiver un voyageur...*, d'Italo Calvino. » Georges Perec, « Penser/Classer », *P/C*, p. 173.

⁷⁵³ Jacques Roubaud, « Indication. À propos de *Programme de prose infinie* », *La chronique des écrits en cours*, n° 4, septembre 1982, p. 54-58.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 56.

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 58.

programme en oblitère un autre : celui-là même... dont il est question dans le texte et qui donnera lieu à cette autre « prose infinie » qu'est '*le grand incendie de londres*'. Dans le même mouvement, Roubaud *annonce* le grand projet de prose qui l'occupe alors et chiffre⁷⁵⁶ cette annonce sous la forme d'un autre programme, soumis à la contrainte retorse que l'on vient de voir, et dont l'aspect discontinu et tendanciellement mécanisé contraste vivement avec la poétique de la prose adoptée dans *La Destruction*. À moins qu'il y ait là une autre version, sérieusement envisagée, du projet roubaldien ? C'est très douteux. Il semble bien plutôt que le « grand architecte » qui s'exprime dans l'« Indication », exhibant fièrement la composition retorse de la pièce donnée à la revue, cache un autre architecte beaucoup plus inquiet et mal assuré, celui pour qui, à part trois choses claires, comme il dit, « presque tout le reste est obscur ».

Roubaud, dans les années suivantes, publiera au moins deux autres prospectus ou avant-textes du '*grand incendie de londres*' : le premier, plongé dans le deuil d'Alix Cléo, est publié en 1984 dans les colonnes de *Change international* sous le titre « Débris d'un projet commun maintenant sans objet⁷⁵⁷ », soit à un moment où Roubaud a de nouveau renoncé à sa grande entreprise de prose. Ces pages, datées de 1980, sont reprises telles quelles dans le troisième paragraphe de *La Destruction*, mais sans plus de référence à leur date de composition : ce qui était présenté, en 1984, comme l'avant-texte d'un projet annulé par le deuil, apparaît alors comme un texte pris dans le deuil présent de celui qui, depuis juin 1985, a remis en branle son projet de prose.

L'autre projet roubaldien auquel je pense est publié en 1996, alors que les deux premières « branches » du '*grand incendie de londres*' ont déjà paru. Son cadre de publication intéresse davantage mon propos. Il consiste également en une prépublication, dont les pages sont ventilées en divers endroits de *Poésie* ; qui paraît en 2000. Intitulées « D'un projet », elles sont destinées à un ouvrage collectif, *Le Projet littéraire et sa traduction*, édité par la Maison des écrivains et des traducteurs de Saint-Nazaire à l'issue de rencontres tenues en novembre 1995 : « Le projet littéraire. Traduire dans le projet ». Comme l'explique l'écrivain Patrick Deville⁷⁵⁸, directeur littéraire de l'institution, ce genre d'ouvrages (et de rencontres) est le produit de commandes passées chaque année à des écrivains français et étrangers. Coordonné par l'universitaire Werner

⁷⁵⁶ On remarquera, comme dans la *Description*, l'importance des nombres : dix-neuf (soit le nombre d'« événements de base » servant de matrice au programme, correspond en effet au nombre d'années qui ont passé, en 1980, depuis la formation du projet en 1961. La chose est plus claire encore dans le '*grand incendie de londres*', où ce ne sont pas dix-sept mais dix-neuf années qui séparent le rêve de sa rédaction.

⁷⁵⁷ *Id.*, « Débris d'un projet commun maintenant sans objet », *Change international*, n° 2, 1984, p. 54-55.

⁷⁵⁸ Voir Patrick Deville, « Histoire de la meet en images » (vidéo), sur le site de la MEET, <http://www.meetingsaintnazaire.com/Histoire-de-la-meet-en-images.html>, consulté le 9 octobre 2018.

Wögerbauer, spécialiste de littérature allemande et autrichienne, le collectif rassemble en l'occurrence, outre celui de Roubaud, des textes de Giuseppe Conte, Florence Delay, Patrick Deville, Claude Ollier, Gilles Ortlieb, Yves Roullière et Juan José Saer. À la différence du n° 81 d'*Action poétique* qui distinguait la question des motivations de l'écriture et celle de sa programmation pour les dix ans à venir, le mot de projet tend ici à se décliner au singulier : « Que ferait l'écrivain qui voudrait, sans recourir aux secrets de fabrique, identifier le mouvement inaugural dans ce qui est devenu son œuvre ? [...] Son projet littéraire est-il une construction rétrospective ou préexiste-t-il à l'œuvre ? » se demande Wögerbauer dans son éditorial. Et de poursuivre :

Le projet, depuis sa formation, puis au gré de ses aboutissements, inscrit l'œuvre dans un temps historique, définit un point d'attache particulier et grave la marque d'un non-oubli. À soi-même lancé, le défi de ce quant-à-soi introduit la logique d'un programme qu'il faut exécuter – à moins de trouver goût à la promesse non tenue ou au vœu comblé par inadvertance, à l'échec complaisant ou à la parole inspirée, laïcisée ou non. Travaux et Jours, donc. On devrait pourtant se dire que le projet littéraire, avant d'introduire les astreintes d'une visée quotidienne, passe par un instant de libération. Il implique le décalage et procède du rejet, au nom d'un motif personnel, des formes disponibles, si tant est qu'on les maîtrise.

Avant même qu'elle ait pu naître, la communauté littéraire se brise ainsi en mille morceaux⁷⁵⁹.

Pour l'universitaire, dont le propos n'est pas très éloigné de la philosophie sartrienne du projet originel (dans sa version la plus idéaliste de *L'Être et le néant*), il est une « unicité du projet » derrière la « diversité des élans », et c'est cette unicité qu'il s'agit de mettre en valeur et d'interroger dans l'ouvrage collectif. Ceci, dans l'idée que les écrivains, ainsi distingués par leur projet originel autant que par ses modes d'inscription dans le « temps historique », ne sauraient à aucun titre former une communauté. En réalité, les contributions réunies dans le numéro, assez proches par les conceptions de l'écriture qu'elles mobilisent, démentent en partie ce constat. Malgré leur diversité, elles témoignent pour la plupart d'un même « besoin de dépasser la question du “comment” et de revenir au “pourquoi”⁷⁶⁰ », comme l'affirme Giuseppe Conte dans son texte, dans le même esprit que l'éditorial. Dans son désir de ne plus « recourir aux secrets de fabrique », l'enquête proposée par Wögerbauer tranche, c'est le moins qu'on puisse dire, avec l'imaginaire technique et artisanal des numéros de revue du début des années 1980 que l'on vient d'observer, et plus largement avec les conceptions rencontrées dans les textes des années 1960 et 1970. De « *Qu'est-ce qu'ils fabriquent ?* » au « *Projet littéraire et sa traduction* », le discours de projet transiterait ainsi du pluriel vers le singulier, du comment au pourquoi, de procédures à décrire à

⁷⁵⁹ Werner Wögerbauer, « Avant-propos », dans Werner Wögerbauer (dir.), *Le Projet littéraire et sa traduction*, Saint-Nazaire, MEET, 1996, p. 7-8, ici p. 7.

⁷⁶⁰ Giuseppe Conte, « Giuseppe Conte », trad. ital. Jean-Baptiste Para, dans Werner Wögerbauer (dir.), *Le Projet littéraire et sa traduction*, op. cit., p. 11-13, ici p. 11.

quelque chose de latent à « traduire » – phénomène qui semble plus largement affecter les pensées de la littérature et de la critique en ces années 1980-1990⁷⁶¹.

Sans entrer dans le détail des textes de ce collectif, disons simplement un mot de la participation de Roubaud. Les pages qu'il prépublie ici ne sont pas exactement des « bonnes feuilles », car elles ne font nulle mention de l'ensemble dont elles participent (les lecteurs de *La Destruction* et de *La Boucle* peuvent néanmoins se douter de leur destination). À cet égard, le titre choisi par Roubaud, « D'un projet », prête une certaine autonomie au texte et le donne à lire comme un prospectus en bonne et due forme. Celui-ci, notons-le, marque un pas de côté à l'égard de la ligne générale du collectif. D'une part, parce que la simple mention d'un titre singularise la contribution roubaldienne au sein de l'ouvrage, où la plupart des textes sont seulement signalés par le nom des auteurs : façon de suggérer que ceux-ci répondent directement à la question posée par Wögerbauer dans son éditorial, et que ces textes constituent ou contiennent en quelque sorte le « projet littéraire » de leur auteur, ou du moins ce qu'il peut en dire ou en traduire (et qui peut aussi bien être dénégatif⁷⁶²). D'autre part, parce que le texte roubaldien ne traite pas directement de son projet créateur, de ce « pourquoi » mis en avant au sein du collectif, mais seulement « d'un projet⁷⁶³ », celui qui l'occupe au moment où il écrit.

Qui l'occupe, tout de même, depuis longtemps. C'est justement là tout l'enjeu du passage, où Roubaud, alerté par sa « raison numéologique⁷⁶⁴ », repère un effet de symétrie dans le temps

⁷⁶¹ Il serait bien sûr indéfendable d'interpréter l'ensemble de cette période à travers ce liminaire, mais celui-ci s'inscrit tout de même dans un mouvement de fond bien connu, sensible depuis la fin des années 1970 en France. Pour ce qui est des écrivains, je renvoie à la plaquette déjà citée de Dominique Viart, *Quel projet pour la littérature contemporaine ?* (op. cit.), qui postule une crise de l'anticipation programmatique en littérature et place la démarche des auteurs contemporains sous le signe de l'introspection et de la généalogie, d'une recherche précaire d'un sens de l'œuvre en train. Du côté de la critique, s'affirme pareillement à la fin des années 1970 la nécessité de « développer une réflexion sur le pourquoi du geste critique », ce dans les colonnes même de *Poétique* grand organe du *comment*. Voir Michel Charles « Liminaire », *Poétique*, n° 40, novembre 1979 : « Recherches à "Poétique" », p. 385-387, ici p. 386. Projet réaffirmé dans *id.*, *L'Arbre et la source*, Paris, Seuil, « Poétique », 1984, p. 19. Mais, sans compter les élections au Collège de France de Marc Fumaroli et d'Antoine Compagnon qui symbolisent le retour en faveur de l'histoire littéraire et d'une interrogation morale de la littérature, c'est surtout le parcours de Tzvetan Todorov qui est exemplaire d'un tel passage du comment au pourquoi, de la poétique structurale à l'exploration éthique du sens des textes et des valeurs qu'ils transmettent. Voir Tzvetan Todorov, *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Paris, Seuil, « Poétique », 1984.

⁷⁶² Ainsi de Juan José Saer, qui dit son refus de donner une place régulatrice à la notion de projet dans sa conception de l'écriture (réticence ancienne, déjà observée chez un Alfred Droin dans les colonnes de *L'Intransigeant* en 1919, ou chez Andrea Zanzotto dans *Action poétique* en 1980) : « Conçu comme l'activité centrale d'une vie, l'exercice de la littérature ne peut être réduit à la simple définition d'un projet, car ses racines, enchevêtrées, se perdent dans l'obscurité. » Dans Juan José Saer, « Juan José Saer », dans Werner Wögerbauer (dir.), *Le Projet littéraire et sa traduction*, op. cit., p. 71.

⁷⁶³ Je souligne. Jacques Roubaud, « D'un projet », dans Werner Wögerbauer (dir.), *Le Projet littéraire et sa traduction*, op. cit., p. 45-57.

⁷⁶⁴ Cette « machine intérieure presque autonome, presque indifférente au reste de [s]es facultés » dont il parle dans *La Destruction*, § 165, 'gril', p. 334.

de son œuvre, entre la période consacrée au premier Projet de 1961 et celle inaugurée par l'« Avertissement » d'octobre 1978 : « De part et d'autre du 24 octobre 1978, en remontant jusqu'au 5 décembre 1961 d'une part, en avançant jusqu'au 12 septembre 1995, avant-hier, de l'autre, les durées (en ans, mois et jours) sont égales⁷⁶⁵ ». Symétrie renforcée par ceci que, ce même 12 décembre, Roubaud en est aussi parvenu à son 588^e « moment de prose », soit la moitié des fragments que devront comporter les six branches de son '*grand incendie de Londres*'. Méditant sur les différentes façons de faire jouer les rapports instaurés par cette « coïncidence numérique⁷⁶⁶ », Roubaud se justifie de ce que « n'ayant aucun plan préalable pour guider, et contraindre ma progression, c'est de telles considérations que se nourrit l'imagination, l'anticipation de ce que je vais écrire⁷⁶⁷ ». À cette interprétation dite « optimiste », qui se recommande du style de genèse présentiste adoptée dans la longue prose du *grand incendie* (j'y reviendrai bientôt), Roubaud en ajoute une autre au moment de conclure :

Telle était l'interprétation optimiste de cette coïncidence numérique. Mais il y en avait, hélas, une autre.

Constaté que j'avais déjà passé autant de temps à me débattre avec ce qui est, entre autres choses, le constat post-mortem d'un **Projet** abandonné par échec m'a plongé très vite dans la désolation. [...]

J'ai passé tant d'années occupé, occupé exclusivement d'une chimère, d'un projet. Et j'ai déjà plus d'années encore été occupé de sa ruine. En un sens tout s'annule. La somme fait un « zéro pur ».

À cela il y aurait un remède. Cesser. Mais serait-ce un remède ? Non. Il n'y a aucun remède⁷⁶⁸.

Comme Perec en 1980, Roubaud paraît adosser sa démarche littéraire à « une espèce d'inertie qui me fait continuer quelque chose qui a commencé [...] depuis suffisamment longtemps pour que la question ne soit plus “qu'est-ce qui me fait écrire ?” mais “où en suis-je dans mon programme⁷⁶⁹ ?” ». Simplement, dans les conditions qu'il décrit ici, celles d'un projet marqué de bout en bout par la ruine et par l'échec, maintenir l'écriture dans une telle exploration obstinée de sa propre impossibilité présente quelque chose de tragique et de vain, qui semble renvoyer Roubaud à la vanité et au tragique de l'écriture elle-même : « il n'y a aucun remède ». « D'un projet » : l'article indéfini indique certainement une mue dans le rapport de Roubaud à son

⁷⁶⁵ Jacques Roubaud, « D'un projet », ch. cit., p. 56.

⁷⁶⁶ De deux choses l'une pour Roubaud, soit 1) le temps du projet I (1961-1978) est aux 588 fragments écrits ce que le temps du projet II (1978-1995) est aux 588 fragments à écrire, soit 2) le temps du projet I est aux fragments à écrire ce que le temps du projet II est aux fragments déjà écrits. Ce qu'il interprète ainsi : « Dans un cas, je mets en un certain rapport le déroulement de ma vie depuis que j'ai eu l'idée du Projet et celui de ma narration, où son apparition puis disparition jouent un rôle central, en respectant les positions temporelles : ce qui est avant dans la durée est avant dans la prose ; ce qui est après, après. Les années du **Projet** sont associées aux tracés accomplis de la prose ; les années d'après le Projet aux tracés à venir. / Dans l'autre cas, c'est le contraire. » *Ibid.*

⁷⁶⁷ *Ibid.*

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 56-57, repris dans les § 94 et 95 de *Poésie* :

⁷⁶⁹ Georges Perec, « Questions / Réponses », *Action poétique*, n° 81, num. cit., p. 38.

œuvre, mais cette mue ne le conduit pas – pas du tout – à abandonner l’imaginaire totalisant des années 1961-1978 en faveur d’un pluralisme à la Perec. Outre une transformation du style de genèse appliqué à cet autre projet totalisant qu’est *‘le grand incendie de Londres’*, il en va aussi d’une autre manière de pondérer en valeur l’entreprise littéraire. L’atténuation apportée par l’indéfini disait déjà l’essentiel : fût-il projet total, projet de toute une vie, le projet d’écrire n’est jamais qu’un projet, un parmi d’autres, inessentiel à son auteur pour autant que l’auteur s’éprouve lui-même comme tel. Du moins est-ce là ce que suggère ce prospectus dans le cadre de ce collectif, dont il me semble miner souterrainement les présupposés affirmés par l’éditorial, témoignant d’une certaine résistance d’un discours du *comment*. Résistance tragique et néanmoins salutaire, car le « pourquoi », chez Roubaud, conduit directement à « l’absence de remède » et à « l’à-quoi-bon ». Dans *‘le grand incendie de Londres’*, après tout, Roubaud n’était pas si (longtemps) pessimiste :

À cela il n’y aurait qu’un remède. Cesser. Mais serait-ce un remède ? Non. Il n’y a aucun remède. Autant continuer.

Je reprends mes calculs⁷⁷⁰.

Bilan d’étape

Les textes pour l’essentiel journalistiques et revuistiques entre lesquels nous avons circulé dans cette section de chapitre le disent assez : bien qu’il se présente sous le signe du volontaire et de l’initiative, le discours de projet n’en relève pas moins, en bien des lieux de l’espace littéraire et sous bien des formes, d’une parole *demandée*. Celle-ci, en raison du mélange d’autonomie et d’hétéronomie, de spontanéité et d’obligation dont elle procède, et malgré (ou à travers) sa dimension posturale et stratégique, se laisse aussi regarder comme une forme de don, inassimilable toutefois au geste de la promesse dont on a vu l’importance sous l’Ancien Régime. Dons d’information, de nouvelle, de confiance sur la fabrique de l’œuvre, lesquels trouvent dans l’espace médiatique des relais personnels (les interviewers, les rédacteurs d’une revue ou des pages littéraires d’un journal quotidien), lors même que ceux-ci s’absentent du péri-texte des œuvres.

Véritable lieu commun des interviews et entretiens depuis l’apparition de ces formes à la fin du XIX^e siècle jusqu’aujourd’hui, le prospectus est présent sous d’autres formes dans les périodiques de la première moitié du siècle dernier, ici mêlé aux listes de nouvelles littéraires, là distingué par des rubriques à part entière, ailleurs objet d’enquêtes. C’est le cas, emblématiquement, de *L’Intransigeant* qui, en 1919, s’emploie à sonder les forces des écrivains

⁷⁷⁰ *Id.*, *P.*, § 95, ‘*gril*’, p. 1500.

démobilisés et à inventorier les œuvres possibles au sortir de la grande guerre. Comme cette enquête en manifeste la conscience et le souci, les projets et leurs discours sont tissés dans l'histoire, et même dans plusieurs : l'histoire sociale et politique, l'histoire des sujets, l'histoire de la littérature et de son « idée », mais aussi l'histoire de ces formes et supports médiatiques qui accueillent, transmettent ces anticipations et imprègnent leur imaginaire.

Les enquêtes et autres commandes de projets de la seconde moitié du siècle ne disent pas autre chose, et permettent de dégager des permanences et des inflexions significatives. Du point de vue des auteurs, on a toujours à faire, d'un bout à l'autre de la période considérée, à une tension entre dévoilement et rétention, dont seul le dosage varie suivant les écrivains et les scénographies auctoriales qu'ils mettent en œuvre. On l'a vu plus particulièrement dans les interviews de Barthes ou de Michon, une telle tension aboutit à une espèce d'injonction paradoxale : comment, en effet, concilier les exigences (ou les opportunités) de visibilité propres au régime médiatique, tout en accréditant le caractère d'*absolu* (de séparation) prêté à la littérature par les modernes ? La chose serait simple s'il n'y avait qu'à choisir, mais on sait bien que depuis le XIX^e siècle, les conduites auctoriales les plus réservées ou mystérieuses n'échappent pas au journal, lequel, en diffusant leur aura, risque aussi de la trivialisier (pensons à un Mallarmé ou à un Blanchot).

Au-delà de cette dialectique entre secret et publicité, qui attise et occupe l'attente du public, les prospectus sont un bon révélateur des différentes façons de donner sens et valeur à l'*activité* des écrivains. À la fin du XIX^e siècle et encore dans les deux premiers tiers du siècle suivant, le discours du livre à venir avère l'évidence d'un *travail* littéraire (et intellectuel), pour reprendre le titre de la rubrique du *Figaro littéraire* exilé à Lyon pendant l'Occupation : « Travaux des écrivains ». Évidence problématique, bien sûr, parce qu'un tel travail est peu institué socialement, rarement rémunérateur économiquement, et qu'il reste souvent associé à un régime d'exception qui renvoie à la longue tradition de l'oisiveté lettrée et à l'idée ancienne d'une incompatibilité morale entre le commerce de l'esprit et le commerce tout court⁷⁷¹. Mais évidence tout de même. À preuve la banalité des annonces et des entretiens prospectifs, qui chroniquent les genèses en train, pénètrent dans l'ouvrage des écrivains et font droit, dans l'espace et dans le temps du journal, au temps et à l'espace de l'écriture – mieux que ne font l'annonce des parutions ou le commentaire des œuvres faites. De ce régime, semble encore tenir Madeleine Chapsal lorsqu'en 1959 elle demande à Jean-Paul Sartre, avec un peu de désinvolture, une « explication » sur le retard de ses « ouvrages en préparation » : ce que présuppose cette question n'est pas tellement que l'écrivain doit au public ce qu'il lui a promis, mais plutôt que l'écrivain est engagé

⁷⁷¹ Voir sur ce point Marcel Hénaff, *Le Prix de la vérité*, *op. cit.*

dans un travail dont il est loisible et ordinaire de rendre compte, que l'interview, autrement dit, a précisément pour fonction de réajuster le discours public du livre à venir à l'état actuel des genèses. Ainsi également de l'enquête de la *Gazette des lettres* qui, demandant à des romanciers souvent prolifiques de désigner le point de fixation de leur impuissance, traite cette dernière comme une espèce d'exception, objet de curiosité et de fascination.

Tant s'en faut que l'intérêt public pour le travail (en cours et à venir) des écrivains ait disparu dans les dernières décennies du XX^e siècle, c'est loin d'être le cas comme on l'a vu. Mais il s'est sans doute réduit, déplacé, ajusté à la place plus incertaine, à l'identité plus labile et en même temps à la médiatisation accrue des intellectuels. Si d'un côté, Todorov peut dire, à la mort de Barthes, que l'écrivain sémiologue fait partie de ceux dont « on vous demandait automatiquement des nouvelles à l'étranger, comme si la notoriété du nom garantissait la familiarité avec le personnage : "Et X, que devient-il ? Et sur quoi travaille Barthes"⁷⁷² ? », il semble que ce type de rapport à l'œuvre soit allé régressant à la fin du siècle : non seulement parce que le modèle de l'intellectuel « total » emblématisé par Sartre s'étiolé⁷⁷³, mais aussi parce que la médiatisation croissante des écrivains tend à abstraire leur travail et à déplacer l'intérêt public sur leur personne et sur leur parole médiatique⁷⁷⁴. C'est, on l'a vu, ce que craignait Barthes, lequel, dans son cours sur *La Préparation du roman*, déplore que « les Intellectuels ne parlent jamais de leur métier, comme s'ils n'en avaient pas : ils ont des "idées", des "positions", sans métier⁷⁷⁵ ! » Et d'invoquer en

⁷⁷² Tzvetan Todorov, « Le dernier Barthes », *Poétique*, n° 47, septembre 1981 : « Roland Barthes », p. 323-327, ici p. 323.

⁷⁷³ Voir sur cette question, énorme, que nous n'aurons fait que rencontrer par la bande : François Hourmant, *Le Désenchantement des clercs. Figures de l'intellectuel dans l'après-Mai 68*, Rennes, PUR, « Res publica », 1997, en particulier le chapitre VI : « Les intellectuels à la recherche d'une identité perdue », *ibid.* ; p. 201-243.

⁷⁷⁴ Et pour cause, car en cette fin des années 1970, le magistère des intellectuels se fonde de moins en moins sur l'autorité du livre et de l'œuvre publiée, empruntant de plus en plus les supports médiatiques de la télévision et de la grande presse. Comme le souligne Ludivine Bantigny, la « restauration » politique qui affecte le monde intellectuel à partir du tournant des années 1980 passe électivement par le format de la revue d'idées et « s'illustre aussi dans une presse magazine qui la relaie à de plus vastes échelles, créant des liens de plus en plus étroits entre fonctions intellectuelle et journalistique ». Voir Ludivine Bantigny, « Flux et reflux de l'idée révolutionnaire », dans Christophe Charle et Laurent Jeanpierre, p. 639-362, ici p. 654. C'est là le cœur de l'affaire des « Nouveaux philosophes », laquelle voit la génération ancienne des intellectuels se déchirer autour de ce nouveau rôle des médias dans la production de la pensée. Ainsi de Gilles Deleuze brocardant « un nouveau type de pensée, la pensée-interview, la pensée-entretien, la pensée minute », ou de Jacques Rancière dénonçant « l'entrée de la philosophie dans le système de parole imposé par l'appareil de domination étatico-marchand ». Si (comme Foucault avec André Glucksmann), Barthes adresse quant à lui son soutien à Bernard-Henri Lévi dans une lettre de 1977 et défend cette présence médiatique au nom du « jeu social » imposé par la publication, on a vu qu'il produisait par ailleurs une critique acerbe de ce nouveau régime médiatique et de la dévalorisation symbolique du livre qu'il implique, proche en cela de son ami Gilles Deleuze. Pour ces références, voir Roland Barthes, « Lettre à Bernard-Henri Lévi », *Les Nouvelles littéraires*, 26 mai 1977, repris dans *OC*, t. V, p. 314-315 et Ludivine Bantigny, « Flux et reflux de l'idée révolutionnaire », *ch. cit.*, p. 651-654.

⁷⁷⁵ Roland Barthes, *PR*, p. 56.

exemple le mauvais accueil réservé à la longue enquête de Louis de Rambures, dans *Le Monde des livres*, sur la méthode de travail des écrivains⁷⁷⁶.

En ces mêmes années, un tel phénomène s'observe aussi dans le « sous-champ de production restreinte » de la littérature (pour reprendre l'expression de Bourdieu), comme le montrent les revues et collectifs que l'on a considérés dans les dernières pages de cette étude. Alors même qu'*Action poétique* ou *La chronique des écrits en cours* font partie de ces périodiques d'avant-garde qui militent pour une conception technique et artisanale de l'écriture, tout se passe comme si le travail des écrivains et sa mise au jour dans l'espace médiatique n'allait plus parfaitement de soi⁷⁷⁷. En témoigne ce « Qu'est-ce qu'ils fabriquent ? » mis en vedette par *Action poétique* en 1980, où la perte de prestige symbolique de l'activité littéraire semble s'énoncer à demi-mot, ceci en des années où, de fait, la situation des avant-gardes est brouillée, déclinante. Par son ambition de documenter le travail en cours et à venir des poètes interrogés, ce dossier d'*Action poétique* (comme *La Chronique des écrits en cours*) n'est certes pas sans affinités avec le régime d'actualité caractéristique du journal. Mais comme le souligne Michel Lacroix, accommodant à la revue les catégories proposées par Thérenty pour la presse, la revue est incapable d'adhérer tout fait à l'actualité : « Les délais, entre les numéros comme entre l'écriture, la composition et la diffusion des numéros, ne lui permettraient pas de rivaliser avec le journal⁷⁷⁸ ». À la différence du journaliste, le revuiste propose un « retour régulier mais à distance sur les événements⁷⁷⁹ ». Ainsi de « Qu'est-ce qu'ils fabriquent ? » ou encore des quatre numéros de *La chronique des écrits en cours*, lesquels semblent aimantés par la forme du livre, par la tentation de faire œuvre collective, accréditant ce qu'Ivanne Rialland dit de la revue dans un récent ouvrage collectif : « sa souplesse lui permet l'expérimentation, et ses tensions mêmes – entre l'éphémère de l'actualité et un rêve d'éternité, entre le modèle du journal et celui du livre – la poussent à l'innovation formelle⁷⁸⁰. » Par un phénomène qui a donc partie liée à leur support, ces revues avant-gardistes engagent les prospectus qui s'y publient dans un temps qui n'est pas celui du journal, et dont l'inactualité tendancielle modalise leur propre caractère *potentiel*.

⁷⁷⁶ « Je ne sais pas si vous avez remarqué avec quelle ironie amusée et indulgente a été accueillie l'enquête de Rambures (par lui-même d'ailleurs) sur la manière dont les écrivains écrivent, au sens pratique du terme. Quoi ! On a trouvé ça tout à fait dingue que ces écrivains s'intéressent à leur stylo, à leur papier, à leur table ! Comment ! c'est absolument futile, ils sont fous de s'intéresser à ce avec quoi ils écrivent, etc. Un écrivain ça n'a que des idées, ça n'a pas de papier, de stylo. C'est regrettable. » *Ibid.*, p. 57. Voir Louis de Rambures, *Comment travaillent les écrivains*, *op. cit.* Voir aussi, dans le même sens, Roland Barthes, *PR*, p. 514.

⁷⁷⁷ L'enquête de Louis de Rambures, entreprise à partir de 1970 pour *Le Monde des livres* et publiée en 1978, « Comment travaillent les écrivains », en témoigne à sa façon : si elle procède

⁷⁷⁸ *Ibid.*, § 14.

⁷⁷⁹ *Ibid.*

⁷⁸⁰ Ivanne Rialland, « La Revue. Introduction », *ch. cit.*, p. 27.

Une telle inactualité est encore accentuée par le processus de textualisation qui caractérise souvent ces projets, et que la commande venue des revues de création rend possible, voire suscite. Dans ce lieu où se trouble la frontière entre texte et épitexte, espace canonique et espace associé (et d'étayage), le projet en vient à acquérir une forme d'autonomie et de consistance, dont on a vu, chez Perec notamment, qu'elle n'empêchait en rien de porter l'accent sur la dimension sociale de l'art d'écrire. Mais en se représentant, en se réfléchissant et en se « littérisant » de la sorte, le travail de l'écrivain et l'anticipation de son avenir tendent à se décoller de l'expérience ordinaire qu'ils représentent, vouant celle-ci à une espèce d'inquiétude. C'est ce que semblent dire, en tout cas, les projets rassemblés en « grappes » que j'ai passés en revue. Dans ces volumes, s'expose une grande diversité de tons, d'ambitions et de rapports à l'écriture, en même temps que, de proche en proche, s'ébauche aussi une forme commune, au croisement de la commande collective et des réponses individuelles qu'elle rencontre.

En explorant différents ensembles, issus de différentes commandes, on a pu mesurer la diversité de la demande de projet en matière littéraire. Désignant un trait régulateur, caractéristique de l'activité littéraire en régime de singularité et à ce titre largement intégrée par les écrivains, l'injonction au projet ne saurait ainsi être réduite à la voix unique de la doxa et des attentes du grand public, dont les interviewers seraient les premiers truchements. Elle est diversement formulée et diffusée selon les époques, les lieux et les situations de l'espace littéraire. Et s'il est vrai qu'elle peut adopter l'aspect trivial de la curiosité pour la personne de l'écrivain ou d'incitations stéréotypées (ainsi celles faites à Barthes d'écrire son roman), elle peut tout autant prendre la forme d'une invite à constituer la genèse elle-même – son entour fantasmatique, ses méthodes, ses progrès et ses blocages – en objet d'écriture. C'est dire qu'insister sur la demande dont le prospectus est l'objet n'est pas tant ou pas seulement rappeler le volontaire à l'involontaire dont il procède, l'autonomie auctoriale à l'hétéronomie qui est à son principe. C'est plus essentiellement insister sur la façon dont ces rubriques, enquêtes, collectifs et autres interviews qui instituent cette demande s'offrent à la fois comme des conditions d'exercice de l'activité littéraire et comme des formes appropriables et surtout *investies*, conductrices de liens. S'il est vrai, comme le pense Freud dans « La création littéraire et le rêve éveillé⁷⁸¹ », que la littérature se distingue par sa capacité à rendre les fantasmes communicables – en suspendant l'inhibition commune à partager les siens et la répulsion non moins ordinaire à entendre ceux des autres –, on voit que cette puissance s'exerce aussi dans les discours auctoriaux du livre à venir, et qu'elle

⁷⁸¹ « La création littéraire et le rêve éveillé », art. cit., voir ci-dessus ch. III, 1, « “on a jamais vu ça [sic]” : le projet, une forme pour commencer ».

doit beaucoup aux formes et aux médiateurs qui l'encadrent et le rendent lui-même possible, et même attendu, désirable.

3 – CONVERSIONS / DÉLIBÉRATIONS

Alors que nous touchons aux dernières pages de cette étude, il reste à considérer une forme comble du prospectus que j'ai voulu tenir à l'écart le plus longtemps possible tant elle aurait risqué d'écraser de son poids symbolique, de sa puissance d'aimantation, les formes plus discrètes sur le fond desquelles elle s'enlève, et avec lesquelles elle entretient néanmoins un rapport de continuité. Cette forme, nous en avons déjà rencontré l'ombre ici ou là (notamment à travers les figures maximalistes du grand œuvre ou du livre total), c'est celle qui fait du livre à venir le point de cristallisation d'une vie nouvelle, d'une *vita nova* pour utiliser l'expression dantesque sous le signe de quoi Barthes a placé le « grand Projet » de ses dernières années, et dont on trouve aussi la mention chez l'auteur du *'grand incendie de Londres'*.

Avant d'y venir, il faut dire à quel point cette question qui sera la nôtre rencontre une fascination actuelle pour tout ce qui a trait aux formes et aux règles de vie, à la vocation et à l'ascèse. Dans un essai publié en 1997, Judith Schlanger a insisté sur la force d'attraction contemporaine de l'imaginaire vocationnel : « Dans le monde moderne, la vie vouée fait figure, sinon de modèle, du moins de comble ; elle paraît, non pas la norme, mais le type extrême et hautement valorisé de l'existence individuelle⁷⁸² ». Élargissant la perspective, Marielle Macé repère quant à elle au « cœur de l'imaginaire moderne (au cœur de l'imaginaire de ce que peut et de ce que doit être la vie dans la période moderne) [...] une alliance troublante entre les valeurs de l'exploit et celles de l'ascèse⁷⁸³ ». Au point qu'il y aurait là « une valeur et sans doute même une clé

⁷⁸² Judith Schlanger, *La Vocation*, Paris, Seuil, 1997, p. 13.

⁷⁸³ Et d'ajouter : « Une idée de l'existence comme performance ou comme œuvre d'art (c'est tout un) court au long de textes majeurs, incarnée notamment par des figures de l'habileté, de la prouesse, de

du contemporain », à l'œuvre jusque dans les « représentations les plus bâclées de la vie – par exemple dans les pensées du “management de soi”, de “l’individualisme expressif”, ou dans les appels à un “bricolage identitaire” qui se réclament sans sourciller des éthiques de Foucault ou de Ricœur⁷⁸⁴ ». Ces conceptions protéiformes connaissent en France un moment de fondation majeur dans la seconde moitié des années 1970 et au début des années 1980, période souvent placée sous le signe approximatif d'un « retour du sujet », d'un « tournant éthique » caractéristique d'un certain crépuscule de la modernité⁷⁸⁵. Dans cette généalogie, Foucault et Ricœur font figure de pionniers mais Barthes n'est pas en reste, lui qui, au Collège de France, a précédé les deux premiers dans une interrogation sur l'art de vivre, l'ascèse quotidienne et le souci de soi, se situant au croisement d'une réflexion sur le « vivre ensemble », l'existence communautaire d'un côté – dans *Comment vivre ensemble* en particulier –, et de l'autre sur l'écriture – dans *La Préparation du roman* surtout. Dans les pages qui viennent, je m'en tiendrai au domaine littéraire et au discours de projet qui m'occupent, non sans l'espoir d'éclairer indirectement certaines tensions ou contradictions qui travaillent le paradigme éthique contemporain, et dont les manifestations hésitent entre un idéal de retraite, de secret, de rupture avec l'ordre social institué, et un individualisme tapageur parfaitement adapté au libéralisme contemporain.

En rencontrant cette question au terme d'une enquête sur les discours publics du livre à venir, nous sommes amenés à porter l'accent sur le « versant le plus ensoleillé⁷⁸⁶ », comme dirait Genette, d'un phénomène pourtant souvent considéré comme relevant du for intime. Selon Nathalie Heinich (dans la perspective compréhensive qui est la sienne), la vocation littéraire est un phénomène essentiellement souterrain, engageant un « dialogue entre le sujet et lui-même » et ne tenant qu'aux croyances de celui-ci, irréductible, en somme, à « l'ordre de la preuve, de la détermination objective, de la raison commune⁷⁸⁷ ». Tout de même, la sociologue reconnaît que, « pourtant si intérieure », la vocation « ne s'accomplit vraiment que dans l'ordre de l'action, ou de la production » d'une œuvre. N'importe, « l'étroit nouage entre activité et identité⁷⁸⁸ » que réalise la vocation littéraire demeure d'autant plus facilement secret qu'aucune rupture ne vient

l'intervention sur soi, du refus de ce qui est tel qu'il est et de l'obéissance volontaire à une règle tout intérieure. Voir Marielle Macé, « La vie, la règle, l'incertitude : les ascètes de Kafka », art. cit., p. 33.

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 33-34.

⁷⁸⁵ Voir notamment François Dosse, « Le déclin du paradigme structuraliste. Les illusions perdues/III : Le retour de l'éthique », dans *Histoire du structuralisme*, *op. cit.*, t. II, p. 327-334.

⁷⁸⁶ L'expression est utilisée par Genette à propos de la relation hypertextuelle, pour en désigner l'aspect le plus saillant et explicite, « déclaré » par l'appareil péritextuel. Voir Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p.

⁷⁸⁷ Nathalie Heinich, *Être écrivain*, *op. cit.*, p. 16.

⁷⁸⁸ À la faveur de celui-ci, « l'être de la personne tend à se confondre avec l'objet de sa vocation, jusqu'à n'être plus que celui qui agit ou qui œuvre, celui qui écrit – écrivain », *ibid.*, p. Heinich suit ici de près Judith Schlanger dans *La Vocation*, *op. cit.*, p. 13.

dramatiser son avènement. Pour Heinich, en effet, la conversion est rare dans les « représentations du “devenir écrivain” », car la vocation à l’écriture « repose sur une compétence incorporée dès l’enfance, peu compatible avec le mode soudain et relativement tardif de la conversion⁷⁸⁹ ». Cette hypothèse paraît souffrir d’une conception trop étroite du phénomène conversionnel qui, religieux, philosophique ou autre, n’implique pas nécessairement un *changement* de doctrine ou de foi, mais peut aussi bien prendre l’aspect d’un ressaisissement de soi, d’un investissement nouveau – plus vrai, plus intense – de la même foi ou de la même doctrine⁷⁹⁰. Surtout, c’est faire bien peu de cas de la longue tradition de conversions à (ou dans) la littérature, dont on verra que Barthes mobilise plusieurs figures, à commencer par celle (à la fois référentielle et fictionnelle) de Proust.

Dans un article qui resitue la *vita nova* barthésienne dans le cadre plus large de ces conversions littéraires et de leur rapport problématique à la conversion religieuse, Dominique Rabaté a au contraire dit l’importance de ces moments de bascules en littérature, tout en soulignant la dimension « intérieure » de ce genre d’expériences, impliquant « quelque chose qui se joue entre soi et soi, sur le mode de l’éblouissement⁷⁹¹ ». Ainsi de Paul Valéry et de sa fameuse « Nuit de Gênes » (4 au 5 octobre 1892) : crise personnelle longtemps tenue secrète, « conversion laïque⁷⁹² », dit Michel Jarrety, à l’issue de laquelle l’écrivain décidait de se retirer de la vie littéraire et de se consacrer à l’écriture de ses *Cabiers*. Cet épisode, Rabaté le compare à celui du 15 avril 1978 que Barthes rapporte à ses auditeurs du Collège de France lors de la première séance de son cours sur *La Préparation du roman*, le 2 décembre 1978. Apportant avec elle l’espoir de conjurer l’« acédie⁷⁹³ » dans laquelle l’a jeté la mort de sa mère six mois plus tôt, cette révélation se produit

⁷⁸⁹ Nathalie Heinich, *Être écrivain*, *op. cit.*, p.

⁷⁹⁰ Telle que la définit Pierre Hadot dans l’*Encyclopædia universalis*, la conversion, dans sa signification religieuse et philosophique, désigne un « changement d’ordre mental, qui pourra aller de la simple modification d’une opinion jusqu’à la transformation totale de la personnalité ». Le philosophe insiste sur la « polarité fidélité-rupture » qui traverse selon lui l’histoire de la notion, des représentations et des pratiques qu’elle recouvre. Cette polarité s’illustre selon lui dans les deux termes grecs auxquels renvoie le latin *conversio* : *epistrophè*, qui « signifie changement d’orientation et implique l’idée d’un retour (retour à l’origine, retour à soi) » et *metanoïa*, qui désigne un « changement de pensée, repentir, et implique l’idée d’une mutation et d’une renaissance ». Voir Pierre Hadot, « Conversion », *Encyclopædia universalis*, <http://www.universalis-edu.com.janus.biu.sorbonne.fr/encyclopedie/conversion/>, consulté le 13 octobre 2018. Sur la conversion à la littérature et plus généralement la conversion (littéraire, religieuse, philosophique...) comme genre littéraire, voir Nicolas Brucker (dir.), *La conversion : expérience spirituelle, expression littéraire. Actes du colloque de Metz, 5-7 juin 2003*, Bern, Peter Lang, « Recherches en littérature et spiritualité », 2005.

⁷⁹¹ Dominique Rabaté, « Une conversion intérieure », dans Marie Gil et Frédéric Worms, *La Vita nova*, *op. cit.*, p. 131-147, ici p. 132.

⁷⁹² Sur cette « nuit de Gênes », je renvoie avec Rabaté à Michel Jarrety, *Paul Valéry*, Paris, Fayard, 2008, p. 112-120, ici p. 115.

⁷⁹³ Le mot, fréquent sous la plume de Barthes pour caractériser son état endeuillé, est abordé lors de la première année de cours au Collège de France : « Sentiment, état du moine qui désinvestit de l’ascèse, qui n’arrive plus à investir en elle (≠ qui perd la foi). Ce n’est pas une perte de croyance, c’est une perte

à Casablanca au Maroc, au retour d'une promenade avec des amis hors de la ville, alors que l'écrivain est seul chez lui, en proie à la « marinade » (comme Flaubert méditant sur son divan lors de ses pannes d'écriture) :

Et j'ai mariné, j'ai réfléchi avec assez d'intensité. Et à ce moment-là m'est venue une idée, une idée force : quelque chose comme (je vais employer une expression très démodée, dont les deux mots sont extrêmement démodés, mais je les ai reçus dans mon imaginaire sous cette forme) une sorte de conversion « littéraire », de conversion à la littérature : l'idée donc d'entrer en littérature, d'entrer en écriture ; l'idée d'écrire, comme si je ne l'avais jamais fait, et de ne plus faire que cela⁷⁹⁴.

Dans les mots de Rabaté, ce type d'événement renvoie à « un instant de résolution : quelque chose opère une percée décisive à l'intérieur du sujet qui s'en trouve changé, conforté pour être dans ce changement⁷⁹⁵. » Comment de tels moments *décisifs* se distinguent-ils de leurs pendants religieux ? Pour le critique, il en va là d'une articulation particulière du singulier et du général, qui fait que le converti laïque formulant le programme d'une grande œuvre à venir ou à tout le moins d'une réforme de sa pratique d'écriture, doit « viser au-delà de lui-même, tout en affirmant la singularité extrême de ce qu'il est seul à même de réaliser. C'est pourquoi à la différence du converti religieux, il ne cherche aucun prosélytisme. Il ne doit enrôler personne d'autre que lui-même⁷⁹⁶ ». D'où la clandestinité souvent associée à ce genre de réformes :

Il en va du rapport d'assurance intime que donne l'expérience fondatrice. Et cette assurance reste, pour une part, privée, invisible à autrui. C'est d'abord un événement pour soi-même, relativement indifférent à la manifestation démonstrative. Et c'est là un trait qui me paraît opposer [...] la conversion religieuse au schème de la *Vita nova*. Cette expérience, parce qu'elle ouvre à un projet qu'il va falloir porter dans le temps, n'est pas forcément quelque chose qu'il faut communiquer, mais bien plutôt quelque chose qu'il faut écrire. Invention qui accompagne le projet, qui accomplit le projet puisqu'il n'est rien sans cette obligation d'expression différée⁷⁹⁷.

Bien sûr, Rabaté remarque que chez Barthes, comme au reste chez Rousseau ou Tolstoï, la conversion est précisément rendue *visible*. Mais tout se passe comme si cette publicité était non seulement inessentielle à l'expérience intérieure de la *vita nova*, mais qu'elle lui était aussi nuisible. Comme si d'avoir trop *parlé* sur son œuvre à venir, Barthes ne pouvait plus *l'écrire*, difficulté renforcée par l'aspect incomplet de la révélation du 15 avril, où la décision de l'œuvre à faire est donnée sans que ne le soit encore la forme de celle-ci⁷⁹⁸. En m'attachant, pour ma part, au versant

d'investissement », voir Roland Barthes, *Comment vivre ensemble. Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens. Cours au Collège de France 1976-1977*, éd. Claude Coste, Paris, Seuil / IMEC, « Traces écrites », 2002, p. 53.

⁷⁹⁴ Roland Barthes, *PR*, p. 26.

⁷⁹⁵ Dominique Rabaté, « Une conversion intérieure », art. cit., p. 139.

⁷⁹⁶ *Ibid.*, p. 147.

⁷⁹⁷ *Ibid.*, p. 144.

⁷⁹⁸ « L'originalité de la démarche barthésienne tient à sa formule paradoxale : la « décision de Casablanca » fonde un nouveau régime de vie, mais la forme d'écriture à laquelle vouer la vie qui reste est justement l'objet de l'enquête à laquelle va procéder pendant deux ans le cours du Collège de France. Comme si

public de la conversion littéraire et de sa mise en discours, il s'agira moins de contester que de poursuivre la lecture de Rabaté, en creusant ce paradoxe et cette incomplétude qu'il relève dans la « décision de Casablanca ». En effet, il n'est pas de raisons de refuser la dimension intime de l'expérience conversionnelle en littérature (quoique celle-ci soit par définition inaccessible). Pas de raisons, non plus, de minorer l'importance du secret souvent associé à ce genre d'expérience (quoique celui-ci soit souvent relatif, et ne soit en rien un gage de réussite). Il n'est que de songer à Roubaud, qui aura dix-sept années durant poursuivi son grand Projet sans rien en dire publiquement, attendant encore deux ans de plus pour consigner par écrit le rêve fondateur de 1961 ! Je pense aussi à l'auteur de *La Vie mode d'emploi*, qui a dit qu'en situant la mort de Bartlebooth le 23 juin 1975, date du début de sa liaison avec Catherine Binet, il avait voulu secrètement allégoriser la « mort du vieil homme⁷⁹⁹ » en lui, façon d'encrypter la *vita nova* amoureuse dont le grand roman de 1978 apparaît alors comme une espèce de monument.

Mais tout ceci, inversement, ne dispense pas de prendre la mesure des conversions annoncées, sans présupposer comme Roubaud que « raconter un projet l'annule », ou comme Rabaté qu'en fait de *vita nova*, une « mise au secret de la décision intérieure [serait] nécessaire à son accomplissement ». Si Rabaté et Roubaud mettent des mots justes sur les raisons qui peuvent motiver un auteur à tenir secrète sa nouvelle vie d'écrivain tant que l'œuvre envisagée n'est pas achevée, comment interpréter le geste inverse consistant à déclarer celle-ci de façon prématurée ? Comment un tel geste se distingue-t-il de son équivalent religieux ? Comment prend-il place au sein des discours du livre à venir que nous avons déjà étudiés ?

Pour répondre à ces questions, je me concentrerai essentiellement sur les dernières années de l'œuvre de Barthes, dont Rabaté n'hésite pas à dire que nous lui « devons le sens que prend maintenant l'expression même de *Vita nova*, lui qui en est réellement l'inventeur⁸⁰⁰ ». Mon hypothèse est que cet état de choses doit beaucoup, justement, au caractère à la fois public et provisionnel, « inquiet⁸⁰¹ », de son discours de conversion : non pas tant, en tout cas pas seulement, parce que celui-ci aurait été dramatisé rétrospectivement par la mort prématurée de l'auteur, mais bien plutôt en vertu de tout ce que ce discours permet de dramatiser *au présent*, de ce temps de latence qu'il instaure et dans lequel il s'installe, confondant les régimes de la

l'assurance donnée ne suffisait pas à tracer la voie droite dont parle Valéry. On peut d'ailleurs se demander si Barthes n'a pas trop parlé de son projet de « roman » pour pouvoir effectivement le mener à bien. Comme si une certaine mise au secret de la décision intérieure était nécessaire à son accomplissement. » *Ibid.*, p. 143.

⁷⁹⁹ Voir sur ce point David Bellos, *Georges Perec. Une vie dans les mots, op. cit.*, p. 585-586.

⁸⁰⁰ Dominique Rabaté, « Une conversion intérieure », art. cit., p. 132.

⁸⁰¹ Je reprends cet adjectif au beau livre de Guillaume Bellon, *Une parole inquiète. Barthes et Foucault au Collège de France*, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, « La fabrique de l'œuvre », 2012.

communication et de l'*écriture* (comme dit Rabaté), du discours opératoire et de la théorie, du particulier et du généralisable, du potentiel et de l'irréel, du référentiel et du simulé. Après m'être penché sur la généalogie de cette *vita nova* et la présentation qu'en fait Barthes au Collège de France en octobre 1978 lors de sa conférence « "Longtemps, je me suis couché de bonne heure" » (qu'il développe, en décembre, dans les premières séances de son cours sur *La Préparation du roman*), j'essayerai de montrer comment la décision de l'essayiste, dans l'étrange suspension qui la caractérise, s'articule à la promotion du registre délibératif dans le discours de l'essai, signe d'un dialogue fécond avec la rhétorique ancienne. Ancien dans l'œuvre barthésienne mais nulle part mieux mis à profit que dans ce corpus de la *vita nova*, cet intérêt pour la délibération nous permettra d'appréhender le prospectus sous une forme que nous avons rencontrée à l'occasion sans jamais nous y arrêter vraiment : celle qui n'annonce pas exactement un livre à venir, mais le soumet plutôt à une interrogation ouverte, irrésolue ou en cours de résolution. Pour boucler ce parcours, j'explorerai plus brièvement l'investissement de la délibération dans l'entreprise roubaldienne du '*grand incendie de Londres*'. Si cette grande prose, fondée sur le principe d'une « écriture au présent », condamne et congédie le programmatisme des années 1961-1978, si le Projet, dans ces conditions, tend à s'absorber dans le passé, à ne survivre plus que comme objet de mémoire et matière à récit (il semble que *Vita nova* lui réservait également ce sort), on verra que la prose roubaldienne est néanmoins animée par un élan foncièrement prospectif, qui donne à voir une espèce de dilution du prospectus dans le cours discontinu de cette « prose infinie ».

« *Nihil nisi propositum* » : la *Vita nova* irrésolue de Roland Barthes

De la commande au « Grand Projet »

Lors des analyses précédentes que je lui ai consacrées, on a vu l'application de Barthes, dans ses entretiens de la première moitié des années 1970 en particulier, à se présenter comme un essayiste travaillant essentiellement à la commande. On s'en souvient, indexer l'écriture à « une demande assez précise, issue de la collectivité *telle qu'elle est* », est pour Barthes le moyen « d'introdui[re] dans [s]on programme, immédiatement et en quelque sorte naïvement, sans relais, sans alibis, sans transcendance, le désir de l'Autre⁸⁰² ». Moyen, autrement dit, de « rester à *même le*

⁸⁰² Roland Barthes, « Réponses », entr. cit., OC, t. III, p. 1040.

signifiant » et d'échapper aux rets narcissiques de l'imaginaire. Or, sans cesser de répondre aux commandes (*La Chambre claire* en sera encore une, venue des *Cahiers du Cinéma*), Barthes a déplacé sa position sur le sujet dans le courant des années 1970. Offrant ainsi une « exception⁸⁰³ » à la règle, *Le Plaisir du texte* trahit une aspiration de l'essayiste à écrire davantage selon ses propres initiatives, projet qui s'énonce clairement en 1975 : « Actuellement, cela change. La commande m'étouffe un peu et j'ai plutôt envie d'écrire des livres suscités en moi par moi. Pour le plaisir de les écrire, de les façonner, de les feindre comme on dirait étymologiquement⁸⁰⁴. » Notons que cette aspiration nouvelle au projet individuel accompagne l'affirmation graduelle de l'*imaginaire* en ces mêmes années, initiée avec *Roland Barthes par Roland Barthes*. Dans *Fragments d'un discours amoureux* et *La Chambre claire* en particulier, l'imaginaire devient l'objet d'une revendication, d'une protestation du sujet affirmant ses fantasmes, sa bêtise, son pathos à l'encontre des métalangages modernes (la psychanalyse lacanienne, le marxisme en premier lieu) qui censurent leur expression ou portent sur elle un regard clinique⁸⁰⁵.

On le sait, le projet caractéristique de cette inflexion dans la posture auctoriale de Barthes sera (surtout) celui du roman. Avant la conférence « “Longtemps, je me suis couché de bonne heure” » du 19 octobre 1978, on en trouve la mention lors du colloque de Cerisy, dans les échanges que j'ai déjà cités avec Robbe-Grillet, et surtout dans ceux qui succèdent à la communication de Frédéric Berthet. À l'occasion d'un véritable récit de conversion improvisé (auquel nous viendrons plus loin), Barthes y dit du roman : « c'est ce qui est devant moi⁸⁰⁶ », et exprime son souhait de « sauter le pas » – mobilisant pour son propre compte cette expression qu'il plaçait quelques jours auparavant dans la bouche des interviewers. C'était s'exposer aux rumeurs, aux conseils, aux avis des proches et des moins proches⁸⁰⁷. Dans « Mémoire d'une amitié », Éric Marty se souvient : « Le projet de roman était à la fois impérieux et le mettait mal à l'aise. On ne comprenait pas ce qu'il voulait faire. Un jour, François-Marie Banier, que Youssef, à force d'intrigues mondaines, avait réussi à attirer à ses soirées, dit de Barthes : “Il ne saura jamais raconter⁸⁰⁸...” ». Gérard Genette, dans *Bardadrac*, raconte sa propre réaction à la conférence du Collège que Barthes avait répétée, peu après, lors d'un séjour aux États-Unis :

⁸⁰³ « Vous avez dit quelque part que vous n'avez écrit que des livres de commande. Est-ce vrai pour *Plaisir du texte* [sic] ? — Non, c'est une exception. Il ne m'était pas demandé et le sujet, c'est moi qui l'ai trouvé, c'est évident. » Roland Barthes, « Vingt mots-clés pour Roland Barthes », propos recueillis par Jean-Jacques Brochier, *Le Magazine littéraire*, février 1975, repris dans *OC*, t. IV, p. 851-875, ici p. 864.

⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 865.

⁸⁰⁵ Comme le souligne Éric Marty, les *Fragments* de 1977, « renonçant à la *theoria*, [...] offrent à l'Imaginaire, celui de l'amoureux, une place royale ». Voir Éric Marty, *Le Métier d'écrire*, *op. cit.*, p. 217.

⁸⁰⁶ Roland Barthes, « Discussion », dans Frédéric Berthet, « Idées sur le roman », dans Antoine Compagnon (dir.), *Prétexte : Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 347-369, ici p. 366.

⁸⁰⁷ Voir Tiphaine Samoyault, *Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 658.

⁸⁰⁸ Éric Marty, « Mémoire d'une amitié », *Le Métier d'écrire*, *op. cit.*, p. 19-105, ici p. 66.

J'ai un souvenir assez net de la conférence (« Longtemps, je me suis couché de bonne heure ») qu'il prononça dans une grande salle de l'École de droit donnant sur Washington Square, et du séminaire qui se tint autour de lui, le lendemain ou surlendemain, avec la fine fleur de l'intelligentsia locale. Je trouvais bien imprudente la manière dont il annonçait *urbi et orbi* l'écriture d'un roman à venir, et je crois lui avoir dit alors : « Vous n'êtes vraiment pas superstitieux ! » Ce n'était pas une remarque bien obligeante, mais au lieu de s'en offusquer, il répondit simplement « J'ai confiance », ce qui valait confirmation. [...] Il avait donc ordinairement « confiance », et ne craignait pas de faire des projets en public : il allait continuer de le faire pendant ses deux dernières années de séminaire au Collège de France, où il résorbait en objet d'étude un programme proprement asymptotique, et voué à ne s'accomplir que dans sa propre « préparation »⁸⁰⁹.

C'est dire que la réticence devant la divulgation du projet n'est pas seulement le fait d'auteurs soucieux, comme Roubaud, de soustraire leur travail aux regards, ou de critiques, comme Rabaté, envisageant rétrospectivement les prospectus sans lendemain. Elle relève aussi d'un précepte endoxal, susceptible d'être opposé à celui qui ne « crai[nt] pas de faire des projets en public ». Si bien que les pratiques de rétention qu'on a observées plus haut ne sont pas seulement une fin de non-recevoir opposée à cette demande lancinante faite à l'écrivain de rendre compte de ses projets. Elles sont aussi une façon d'ensuivre une morale commune, d'éviter la possibilité, en cas d'échec, d'une sanction sociale dont la fable de « La Montagne et de la souris » est depuis l'Antiquité l'expression et le vecteur consacrés⁸¹⁰.

On se souvient que Barthes est loin d'être insensible à ce besoin de clandestinité dans la production de l'œuvre. De fait, il n'exposera que très peu de choses de son projet romanesque, lequel n'est semble-t-il dicible que d'être maintenu (bloqué) au stade pré-rédactionnel⁸¹¹. Mais il demeure qu'en rendant notoire sa nouvelle entreprise, il a conscience de heurter une espèce d'interdit moral et de pensée « magique ». Il s'en explique dès la seconde séance de *La Préparation du roman*, pointant du doigt le *double bind* face auquel se trouve l'écrivain sommé tout à la fois de dire et de taire ses intentions d'écriture :

On peut me dire – et on me l'a déjà dit – en annonçant publiquement (c'est le cas de le dire) que vous allez faire un roman, vous prenez un risque énorme. On ne m'a pas bien précisé quel risque, mais je le sens très bien, ce risque, et je dirais que c'est un risque « magique ». En effet, dire à l'avance, c'est bien connu dans toutes les magies du monde, c'est détruire ; nommer trop tôt, c'est attirer le mauvais sort (c'est la fable de la peau de l'ours : je suis en train de vendre la peau de

⁸⁰⁹ Gérard Genette, *Bardadrac*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2006, p. 386.

⁸¹⁰ Voir ci-dessus, les « Prologues » des ch. II et III.

⁸¹¹ Ainsi, lors de la première séance du cours le 9 décembre 1978 : « Vous avez compris – ou d'ailleurs, vous le savez, ne serait-ce que parce que je l'ai dit et écrit, notamment au cours du colloque de Cerisy il y a un an et demi – que le Vouloir-Écrire dont je parle ici, c'est celui du Roman et que la forme fantasmée n'est pas le poème ou la pièce de théâtre, mais le Roman. J'ajoute que j'ai entendu dire (trajet coutumier de la rumeur) que j'étais en train d'écrire un roman, ce qui est rigoureusement faux ; car si cela était, si j'étais déjà dans l'écrire-un-roman, je ne pourrais évidemment pas proposer un cours sur sa préparation, parce que, tout simplement, écrire a besoin de clandestinité. » Roland Barthes, *PR*, p. 35. Se précise ainsi, dans un jeu de reprise et de correction de la rumeur, la posture de genèse que Barthes élabore depuis 1977 à l'égard de son projet romanesque : non pas celui qui écrit un roman, mais celui qui le fantasme et le *prépare*.

l'ours avant de l'avoir tué, d'avoir tué le roman). D'ordinaire, je prends ce risque (d'annoncer ce que l'on va écrire alors que ce n'est absolument pas commencé, ni même vraiment projeté au sens technique du terme) très au sérieux, je m'empêche toujours de parler du livre que je vais faire. Bien que ce soit toujours la question, qui part d'ailleurs d'un très bon sentiment : Qu'est-ce que vous allez nous donner maintenant ? Qu'est-ce que vous allez écrire ? Qu'est-ce que vous écrivez ? Je peux parfaitement répondre à cette question si je n'ai pas l'idée d'écrire ce que je dis que je vais écrire. Mais si vraiment je vais l'écrire, si c'est dans le réel de ma pratique à venir, je réponds d'une façon, en général, extrêmement évasive. Or ici, ce n'est pas le cas. Pourquoi cette fois-ci prendre ce risque et, pour ainsi dire, *provoquer les dieux* ? Parce qu'il fait partie de la mutation dont j'ai parlé (que j'ai fantasmée sous le nom de Milieu du Chemin de la Vie) : cette mutation implique en effet la considération d'une sorte de *Plus rien à perdre*. Je prends le risque d'annoncer le roman que je veux faire parce que je considère, à tort ou à raison mais sincèrement, que je n'ai plus rien à perdre. *Plus rien à perdre* n'est pas du tout un mot de *desperado*, mais plutôt la recherche d'une opposition, d'une résistance réfléchie à cette expression (cet idiotisme) si française (qui semble hanter toutes les conduites françaises) : « perdre la face »⁸¹².

« J'ai confiance », « plus rien à perdre » : ces déclarations assurées disent une opération de crédit radicale, aux airs de « tapis » de poker, proche de celle que décrit Jean-Michel Rey citant Nietzsche dans *Ecce Homo* : « je vis du seul crédit que je m'accorde »⁸¹³. Non pas que Barthes ne jouisse d'aucun crédit accumulé, sa position à la chair du Collège, sa notoriété d'essayiste disent bien l'inverse. Mais tout se passe comme s'il était prêt à risquer, à engager ce crédit dans cette œuvre qu'il annonce sans en avoir seulement fixé les contours⁸¹⁴. Pour l'écrivain, il y a là une façon solennelle et hyperbolique de rompre avec l'ordre de la commande et plus largement avec tout ce qu'il porte à l'enseigne de la « gestion »⁸¹⁵. En se déclarant de la sorte, l'œuvre à venir s'impose comme un prétexte censé prémunir le sujet des sollicitations extérieures, et ménager ce faisant le temps de l'écriture. Lors d'une séance plus tardive, Barthes invoque une devise latine emblématique de cette protestation d'autonomie : « *nihil nisi propositum* », formule qu'il traduit :

⁸¹² Cours du 16 décembre 1978, PR, p. 52.

⁸¹³ Friedrich Nietzsche, *Ecce homo* [1888, publication posthume en 1908], repris dans *Œuvres*, trad. all. Patrick Wotling, Paris, Flammarion, « Mille et une pages », 2000, p. 1201-1298, ici p. 1203. Cité par Jean-Michel Rey, *Les Promesses de l'œuvre*, op. cit., p. 143.

⁸¹⁴ Nous sommes, ici, dans le domaine du discours public, ou du discours aux amis. Il faut souligner que ces protestations de « confiance », trouvent leur envers dans le *Journal de deuil* que Barthes rédige dans les mêmes mois, comme ici dans une notation du 17 septembre 1978 : « Depuis la mort de mam. Malgré – ou à travers – effort acharné pour mettre en œuvre un grand projet d'écriture, altération progressive de la confiance en moi – en ce que j'écris ». Ou encore, un an plus tôt, le 21 novembre 1977 : « Désarroi, déshérence, apathie : seule, par bouffée, l'image de l'écriture comme “chose qui fait envie”, havre, “salut”, projet, bref, “amour”, joie. Je suppose que la dévote sincère a les mêmes mouvements vers son “Dieu” ». Ceci n'est pas pour dire insincères les déclarations publiques de Barthes, que le journal après tout n'infirme pas, mais pour souligner leur valeur illocutoire d'auto-incitations, et pour dire l'autre discours sur le fond duquel elle s'enlèvent (discours intime, mais possiblement destiné lui-même à trouver sa place dans l'œuvre à venir). Voir Roland Barthes, *Journal de deuil*, Paris, Seuil / Imec, « Points essais », 2009, p. 213 et 69.

⁸¹⁵ Cette expression, d'extension très large dans *La Préparation du roman*, renvoie aux tâches administratives de la vie quotidienne, aussi bien qu'aux sollicitations ayant trait à l'œuvre publiée, aussi bien encore qu'aux formes d'écritures ressassées depuis longtemps. Dans son cours, le professeur consacre de longs développements aux différentes façons de dominer cette gestion en recourant à une « casuistique de l'égoïsme » inspirée de Nietzsche. Voir en particulier PR, p. 394-461.

« rien sinon ce que je me suis à moi-même proposé⁸¹⁶ ». Plus encore que sa lettre, c'est le contexte où cette devise est mobilisée qui vaut d'être souligné : Barthes la formule lors d'un développement sur l'activité de notation et la disponibilité qu'elle réclame dans la vie ordinaire de l'écrivain. Il dit alors, dans une courte digression, avoir un temps pensé la porter en tête de son papier à lettres : invoquée dans l'espace de la correspondance, dans le moment donc où l'écriture est prise dans l'entretien des relations familiales, mais aussi tenue de répondre aux demandes et obligations sociales, la formule dit tout autre chose qu'une souveraineté irréductible de l'écrivain sur la conduite de son œuvre : elle est plutôt le nom d'une difficulté, d'un problème, elle désigne, sur le terrain même de la *gestion*, un effort pour reprendre la main sur ses investissements d'écriture.

Comment situer le cours dans cette « rivalité entre le monde au sens de mondain, intramondain, et l'œuvre⁸¹⁷ » ? C'est précisément un des enjeux de la décision du 15 avril, lors de laquelle Barthes avait alors songé puis renoncé à « quitter le Collège [...] pour unifier une vie d'écriture (car le cours entre souvent en conflit avec l'écriture) » :

[...] à ce moment-là j'ai entrevu un compromis et j'ai eu l'idée d'investir le cours et le Travail nouveau dans la même entreprise (littéraire), de faire cesser la division du sujet (le sujet qui est divisé : qui une part de l'année prépare un cours et l'autre part essaie d'écrire des livres ou même des articles) en dessinant un projet unique qui engloberait à la fois le cours et la mutation d'écrire, que j'appellerai le Grand Projet (parce que seul projet, réunissant toutes les contradictions). Et ce Grand Projet m'a procuré une image de joie, la joie que j'aurais si je me donnais une tâche unique, telle que je n'aie plus à m'essouffler après le travail à faire (cours, demandes, commandes, contraintes), mais que tout instant de la vie fût désormais un travail intégré à ce Projet⁸¹⁸.

À la logique cumulative du Projet roubaldien dont « l'intention unifiante », on l'a vu à propos de *Description du projet*, ambitionne de réunir toutes les activités du poète sans céder sur la spécialité d'aucune (commandes et projets collectifs compris), s'oppose ici une logique simplificatrice qui tend à réduire et à harmoniser le plus possible les différentes occupations du sujet⁸¹⁹. Ainsi donc du cours comme du papier à lettres : voici un espace en marge de l'œuvre, qu'il est possible d'investir à son profit, peut-être de gagner à elle. Une telle opération, nous venons de le voir, suppose d'accorder un crédit maximal à l'œuvre en cours et à celui qui s'y voue, de se consacrer à elle face aux auditeurs du Collège en protestant d'un « plus rien à perdre ». Se précise, dans la suite du cours, cette compréhension sacralisante de l'œuvre à venir,

⁸¹⁶ Roland Barthes, *PR*, p. 202-203. La devise, que Barthes dit avoir demandé à un ami latiniste de composer pour lui, est ambiguë, pouvant également signifier « rien sinon ce l'on m'a proposé de faire ». De fait, on a vu dans les « Réponses » de 1971 qu'il n'était alors pas loin de promouvoir cette acception-ci.

⁸¹⁷ *Id.*, *PR*, p. 367.

⁸¹⁸ *Id.*, *PR*, p. 27.

⁸¹⁹ Comme Barthes le précise lui-même, cette idée sera bientôt rectifiée, soumise au régime de l'indirect, de la simulation. J'y reviendrai dans les pages suivantes.

proche du religieux, que j'avais également brièvement évoquée à propos de la façon dont Barthes justifie la clandestinité de la genèse :

[...] l'écrivain doit accepter de *sacraliser* l'œuvre (c'est-à-dire de la consacrer). Bien entendu, le problème que je pose n'est pas l'*œuvre faite* – l'œuvre pour les autres (à ce moment-là au contraire je crois que l'écrivain ne la consacre pas du tout, elle n'est plus sacrée, elle est de l'ordre du factice mais l'œuvre à faire, c'est cela qu'il consacre) ; c'est donc, par un artifice volontaire et provisoire, moi-même que je dois sacraliser ; moi-même en tant que je fais une œuvre ; je dois devenir sacré à mes propres yeux ; il faut faire de soi-même un être sacré, *en tant qu'il fait* (et non en tant qu'il est) : je ne fais pas de moi un dieu puisque ce n'est pas en tant que je suis que je me fais sacré mais je me fais sacré en tant que je fais, en sorte que les atteintes du monde à l'égard de l'*ouvrier* (*operator*) que je suis soient *graves* et donc que j'aie le courage et l'intelligence de les stopper⁸²⁰.

Si sacralisation il y a, c'est donc celle de l'œuvre comme production et non comme produit, de l'auteur comme *operator* ou « écrivain » (en train d'écrire) et non comme *scriptor* ou « écrivain » (la personne sociale de celui qui a écrit), ce que souligne Barthes immédiatement après le passage cité, jouant à renverser les couples notionnels qu'il avait forgés dans les années 1960. Mais un tel raffinement est source de « malentendu[s] ». De fait, d'aucuns liront *La Préparation du roman* comme l'ultime manifestation d'une régression (salubre pour les uns⁸²¹, dommageable pour d'autres⁸²²) vers un imaginaire antimoderne de l'*œuvre*, du *livre* et de l'*auteur*, toutes figures que l'essayiste avait déconstruit dans les premières décennies de son œuvre⁸²³. Pour en rester au passage cité, observons surtout que la méprise ici en cause est redoublée par ceci que cette sacralisation du *faire* n'est aux yeux de l'écrivain qu'« un artifice volontaire et provisoire ». Autrement dit un « truc », un « truc psychologique. Je me sacralise, je vis ma vie dans un rôle [...], et cela va me donner la force de faire cet autre exercice qui est une œuvre⁸²⁴ ».

Pièce maîtresse de la « casuistique de l'égoïsme⁸²⁵ » recommandée à l'écrivain, cette valorisation superlative de l'écriture est aussi rapportée aux « bribes de sacralisation » qui demeurent visibles « dans la vie laïque ». En soulignant sa fonction pratique et rituelle dans la fabrique de l'œuvre, on peut dire que Barthes adopte un regard anthropologique sur la genèse et

⁸²⁰ *Ibid.*, p. 410.

⁸²¹ Voir par exemple Antoine Compagnon, « Roland Barthes en saint Polycarpe », *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, « La bibliothèque des idées », 2005, p. 404-440.

⁸²² Voir par exemple Jonathan Culler, « Preparing the Novel : Spiralling Back », *Paragraph*, 31/1, 2008, p. 109-120.

⁸²³ Voir ci-dessus, ch. III, 1, « Du Livre au Texte, et retour ».

⁸²⁴ Roland Barthes, *PR*, p. 410.

⁸²⁵ Barthes emprunte cette notion à Nietzsche dans *Ecce Homo* : « On me demandera pourquoi en fait j'ai raconté toutes ces choses insignifiantes et que de coutume on juge indifférentes ; par là on pourrait dire que me fais tort, *a fortiori* si je suis destiné à défendre de grandes tâches. Réponses : ces choses insignifiantes – alimentation, lieu, climat, délasserment, toute la casuistique de l'égoïsme – sont incroyablement plus importantes que tout ce que l'on a tenu jusqu'ici pour important. C'est là précisément qu'on doit commencer à *changer de méthode* ». Friedrich Nietzsche, « Pourquoi je suis si avisé », § 10, *Ecce homo*, *op. cit.*, p. 1234-1235, voir Roland Barthes, *PR*, p. 410-461.

ses discours⁸²⁶, regard qui les rapporte aussi à leur entour social et historique. Car, pour que cette sacralisation soit pleinement efficace, pour qu'elle soit recevable comme un motif de refus ou de retraite, encore faut-il « une société, ou un milieu qui reconnaisse l'œuvre comme importante, vitale – ce qui est de plus en plus rare⁸²⁷ ». Énoncé incidemment dans ces pages sur la « gestion » et la « casuistique de l'égoïsme », ce constat prend un tour élégiaque et crépusculaire dans les dernières leçons de février 1980. Barthes y esquisse le portrait d'une littérature « en train de dépérir, de s'abolir », littérature qu'il aime « comme on aime et comme on entoure de ses bras quelque chose qui va mourir⁸²⁸ ». La fin pressentie de celle-ci rend le désir pour elle « d'autant plus aigu, plus vivant, d'autant plus présent » à mesure qu'il se fait inactuel. Où l'on retrouve l'invocation de l'« Œuvre », cette fois envisagée comme la valeur princeps d'une littérature sur le déclin :

[...] ce cours, ici, qui va se terminer, a été si essentiellement « archaïque », comme le désir dont j'ai parlé, que son objet, en un sens, n'a plus cours dans les lettres : à savoir la notion d'Œuvre. Le mot « Œuvre » est un mot déjà anachronique. On dirait que ceux qui écrivent produisent et veulent produire des livres, mais qu'il n'y a plus, ou presque plus, cette intentionnalité typique de l'Œuvre comme monument personnel, objet fou d'investissement total, comme cosmos personnel, comme pierre construite par l'écrivain le long de l'histoire⁸²⁹ [...].

Comment assortir les différentes citations que je viens de donner ? Comment comprendre cette sacralisation de l'œuvre qui est, d'un côté, désacralisée comme un « truc » permettant d'écrire, et de l'autre resacralisée comme une conduite inactuelle, témoignant pour un monde « archaïque » en passe de s'abîmer dans l'histoire ? La difficulté, ici, n'est pas seulement de faire la part du spontané et du construit, du tactique et du pathétique, c'est aussi et surtout de situer le sujet dans son rapport au « monde ». Car cette sacralisation de l'œuvre, alors même qu'elle doit justifier aux yeux du monde la conduite de l'écrivain, l'en éloignerait plutôt, s'il est vrai que son objet, « le mot “Œuvre” », y est réputé en faillite. Comme Mallarmé dans sa lettre à Verlaine en 1885, Barthes situe sa démarche, le désir et le projet qui l'animent, dans le cadre d'un « interrègne » (plutôt ici d'une fin de règne) historique⁸³⁰. Comme Mallarmé encore, il place le

⁸²⁶ Anne Herschberg-Pierrot a insisté sur cette dimension anthropologique de la réflexion de Barthes sur l'écriture, depuis l'inédit des « Variations sur l'écriture » à *La Préparation du roman* en passant par *Roland Barthes par Roland Barthes*, l'essayiste « réussit à inscrire son projet personnel dans une approche anthropologique plus vaste, celle de l'écriture comme un ensemble de protocoles et de gestes, où il inclut un imaginaire de la genèse et un style de vie à l'écriture ». Voir Anne Herschberg-Pierrot, « L'Œuvre comme virtualité », dans *Revue Roland Barthes*, n° 4, num. cit., <http://revue.roland-barthes.org/2018/06/anne-herschberg-pierrot/51268/>, consulté le 14 octobre 2018.

⁸²⁷ *Id.*, PR, p. 402.

⁸²⁸ *Ibid.*, p. 507.

⁸²⁹ *Ibid.*, p. 511.

⁸³⁰ Voir en particulier toute la fin de la séance du 16 février 1980, où Barthes se demande « dans quelle histoire », « dans quelle société » et « dans quelle langue » l'œuvre à venir est amenée à prendre place, *ibid.*, p. 518-533.

crédit qu'il impute à l'activité littéraire dans une zone trouble, qui paraît tenir à la fois d'un « fétichisme décisive⁸³¹ » et d'une croyance sans réserve. Dans ces conditions, la spéculation de Barthes sur son « grand Projet » devient fondamentalement ambiguë : « artifice volontaire et provisoire » destiné à dégager le temps et l'énergie nécessaires à la fabrication de l'œuvre, elle se fait aussi protestation en faveur d'un imaginaire de l'œuvre dont la reconnaissance sociale est compromise⁸³². Un peu comme si Barthes parlait d'une société primitive sur le déclin, dont il serait à la fois l'anthropologue et l'un des derniers représentants. Donnant le « la » des discours de la fin dont l'introduction de cette thèse a souligné la prégnance dans les représentations la littérature à partir des années 1980, ce dernier mot de Barthes ne sera pas le nôtre. Il n'est peut-être pas exactement le sien non plus. Il reste, pour en décider, à mieux examiner l'annonce à laquelle l'essayiste se livre en 1978, et dont les pages qui précèdent ont voulu donner une première approche compréhensive, à partir des interprétations contrastées que Barthes en a données au long de son cours.

19 octobre 1978, « au milieu du chemin de notre vie »

Une conversion et ses modèles

Le 19 octobre 1978, soit presque un an après la mort de sa mère le 25 octobre 1977, Barthes prononce donc une conférence au Collège de France à laquelle il donne pour titre les premiers mots d'*À la recherche du temps perdu* : « Longtemps, je me suis couché de bonne heure ». Répété un mois plus tard à New York, son texte est aussi la forme condensée, écrite, des deux premières séances du cours sur *La Préparation du roman* du 2 et du 9 décembre, quand bien même chacun de ces ensembles présente des traits absents de l'autre. Au cœur de cette conférence (à son mitan veux-je dire), après un premier développement sur Proust, on trouve l'annonce solennelle de quelque chose comme une « rupture spectaculaire du genre de vie », comme dira

⁸³¹ Je reprends ici l'expression de Bourdieu dans *Les Règles de l'art*, *op. cit.*, p. 452. Sur ce point, voir ci-dessus « Passages » : « Le projet créateur, entre exercice de la liberté et *illusio* régulatrice ».

⁸³² La chose était posée dès le début du cours : le 16 décembre 1978, Barthes suggère la *possibilité* d'un échec du projet qu'il ne fait encore que fantasmer, anticipant alors l'éventualité d'avoir à renommer son cours « Le Roman impossible » (fournissant alors, on le voit, une espèce d'annexe (énorme) à l'enquête de *La Gazette des lettres* de 1950-1952). Et d'ajouter : « Dans ce cas, le travail qui commence sera l'exploration d'un grand thème nostalgique. On pourra considérer que le cours sera une parole nostalgique qui tournerait autour de ce spectre : la mort de la littérature, qui est plus ou moins autour de nous. Mais, à ce moment-là, il faut regarder le spectre en face, à partir de la pratique. Le travail qui commence ne peut donc qu'être un travail tendu, c'est-à-dire à la fois inquiet (inquiété par l'échec) et actif (dans la mesure où le Pire n'est pas toujours sûr). » *Id.*, séance du 16 décembre 1978, *PR*, p. 55.

bientôt le cours, comparant la « conversion » à l'œuvre à celle du chrétien « appelé par Dieu, entr[ant] au monastère⁸³³ ». Sans produire le récit de la « décision de Casablanca » du 15 avril 1978, qu'il réserve pour son cours du 2 décembre, le conférencier situe son énonciation dans un moment de bascule, qu'il introduit par les mots de Dante à l'ouverture de *La Divine comédie* : « Dante [...] commence son œuvre ainsi : “*Nel mezzo del cammin di nostra vita...*” En 1300, Dante avait trente-cinq ans (il devait mourir vingt et un ans plus tard). J'en ai bien plus, et ce qui me reste à vivre ne sera plus jamais la moitié de ce que j'aurai vécu⁸³⁴. » Peu importe cette différence, semble-t-il, car ce « milieu du chemin de notre vie » n'est pas un point « arithmétique » dans l'esprit de Barthes : « C'est un point sémantique, l'instant, peut-être tardif, où survient dans ma vie l'appel d'un nouveau sens, le désir d'une mutation : changer la vie, rompre et inaugurer, me soumettre à une initiation⁸³⁵ [...] ».

Il demeure que l'âge « biologique » ou du moins son sentiment – discrètement amené par l'adjectif *tardif* – n'est pas indifférent. Dominique Rabaté attire notre attention sur ce point, lorsqu'il discute l'hypothèse de Paul Valéry avancée à propos de Descartes et de son rêve initiatique⁸³⁶, suivant laquelle ce genre de « coup d'État intellectuel⁸³⁷ », à la différence des conversions mystiques, se produirait « généralement entre dix-neuf et vingt-quatre ans », en bref serait toujours une histoire de jeunesse. Pour Rabaté, la *Vita nova* de Barthes renvoie à un autre modèle, celui d'une conversion tardive :

Si l'illumination a lieu dans la jeunesse, elle marque une direction de la volonté (Descartes, Valéry) ou une transformation radicale de l'ambition intellectuelle et poétique. Le moment est ainsi véritablement inaugural, et son auteur se retourne souvent vers la source d'assurance qu'il continue d'y puiser. Le deuxième modèle, celui que Barthes construit et nous lègue, est plutôt celui qui suit le schéma proustien : la vie nouvelle se fait depuis un deuil, après assez de « temps perdu », et selon une réorientation de la vie qui n'est pas de l'ordre du « coup d'État » mais de la simplification unificatrice. Cette *Vita nova* est alors le dernier âge de la vie ; elle implique, selon des modes très variés, un récit de soi, une manière d'accomplissement autobiographique comme ressaisie de soi ouverte à l'avenir⁸³⁸.

À n'en pas douter, la conférence de 1978 est effectivement emblématique de cette seconde modalité de la conversion, comme en témoignent ces lignes, souvent citées mais que je rappelle :

⁸³³ *Id.*, séance du 19 janvier 1980, *PR*, p. 409.

⁸³⁴ *Id.*, « “Longtemps, je me suis couché de bonne heure” », *OC*, t. V, p. 465.

⁸³⁵ *Ibid.*

⁸³⁶ Voir Bruno Clément, *Le Récit de la méthode, op. cit.*, p. 107 *sq.* On trouve le texte des trois songes en question à la fin de l'ouvrage, p. 267-272.

⁸³⁷ C'est le titre du texte de Valéry, dont la propre expérience initiatique se dit ici au miroir du rêve de Descartes rapportée par son biographe Adrien Baillet : Paul Valéry, « Un coup d'État intellectuel », *Le Figaro*, 24 mai 1941, cité par Dominique Rabaté dans « Une conversion intérieure », art. cit., p. 140-141.

⁸³⁸ *Ibid.*, p. 141.

Il arrive un temps (c'est là un problème de conscience) où « les jours sont comptés » : commence un compte à rebours flou et cependant irréversible. On se *savait* mortel (tout le monde vous l'a dit, dès que vous avez eu des oreilles pour entendre) ; tout d'un coup on *se sent* mortel (ce n'est pas un sentiment naturel ; le naturel, c'est de se croire immortel ; d'où tant d'accidents par imprudence). Cette évidence, dès lors qu'elle est vécue, amène un bouleversement du paysage : il me faut, impérieusement, loger mon travail dans une case aux contours incertains, mais dont je sais (conscience nouvelle) qu'ils sont *finis* : la dernière case. Ou plutôt, parce que la case est dessinée, parce qu'il n'y a plus de « hors case », le travail que je vais y loger prend une sorte de solennité. Comme Proust malade, menacé par la mort (ou le croyant), nous retrouvons le mot de saint Jean cité, approximativement, dans le *Contre Sainte-Beuve* : « Travaillez pendant que vous avez encore la lumière⁸³⁹. »

Cette « dernière case », on le voit, hésite entre la logique narrative du jeu de l'oie et la logique tabulaire de fameuse « case vide » des structuralistes⁸⁴⁰, laquelle prend ici un tour tragique. Elle suppose, dit Barthes quelques mois plus tard, de « regarder en face *l'usage du Temps avant la Mort*⁸⁴¹ ». Avec une part, bien sûr, d'indétermination, elle circonscrit le temps qu'il reste à un sujet pris en tenaille entre un passé marqué du sceau de la répétition et de l'ennui (des mêmes activités et formes d'écritures) et un avenir barré par « l'évidence » de la mortalité. Une évidence dont le sentiment est accusé, précise l'écrivain, par la mort récente de sa mère qui joue un rôle cardinal dans l'occasion et dans le propos même de l'œuvre à venir. Comme il sera dit de Proust au début de la seconde année du cours sur le roman, une telle conversion littéraire implique une « lutte contre la mort » et prête à l'œuvre à venir une « valeur d'œuvre testamentaire ». Citons encore ces formules décisives du cours : « c'est un *Avoir fini* qui est limité par la Mort, c'est donc un Protensif absolu (Proust par tout un régime, par toute une ascèse de vie tendue vers avoir fini [sic] l'œuvre), mais en même temps l'œuvre est finie, c'est-à-dire qu'il y a une boucle finale⁸⁴². » Telle que le sujet en projette la forme au moment de sa décision, la fin de la genèse en vient à s'identifier métonymiquement avec la fin de la vie, non pas en vertu de l'idée (montaignienne, par exemple) d'une poursuite indéfinie de l'œuvre en train que seule la mort interrompt, mais à la

⁸³⁹ Roland Barthes, « «Longtemps, je me suis couché de bonne heure» », *OC*, t. V, p. 466.

⁸⁴⁰ Ce véritable lieu commun du structuralisme est amené par Lévi-Strauss dans son *Anthropologie structurale* en 1958 : « Nous n'aurions plus alors qu'à repérer dans le tableau l'emplacement des langues déjà étudiées, à marquer la position, et les relations aux autres langues, de celle dont l'étude directe est encore insuffisante pour nous en donner une connaissance théorique, et même à découvrir l'emplacement de langues disparues, futures, ou simplement possibles. » Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Press Pocket, « Agora », [Plon, 1958] 1985, p. 73. Mis à profit par Lacan dans ses *Séminaires*, l'idée de case vide ou de case « aveugle » est également mobilisée par les poéticiens pour envisager la part de potentialité, de non-écrit que l'inventaire et le classement des œuvres existantes permet de faire émerger. Voir par exemple Tzvetan Todorov à propos des « genres théoriques » qui se font jour dans les interstices des « genres existants » : « ils ne correspondent à rien : ils sont comme une case vide dans le système de Mendéléïev, qui ne pourrait être remplie que par une littérature à venir », voir Tzvetan Todorov, « Genres littéraires », dans Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, « Points », p. 193-201, ici p. 194. Voir aussi Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, *op. cit.*, et Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*

⁸⁴¹ Roland Barthes, séance du 2 décembre 1978, *PR*, p. 16.

⁸⁴² *Ibid.*, séance du 8 décembre 1979, p. 281.

faveur, plutôt, d'une conjonction oxymorique de la fin comme visée volontaire et de la fin comme interruption forcée, soit de ce qui dépend le plus de moi et de ce qui en dépend le moins.

Les passages que j'ai mentionnés permettent déjà de le comprendre : la question des intertextes et des modèles, à commencer par celui de Proust, est au cœur de la démarche de Barthes dans cette conférence, comme elle le sera dans le cours qui lui succède. Ainsi prend sens toute la première partie du texte, dédiée au précédent d'*À la recherche du temps perdu* : manière, d'une part, de donner un sujet « savant » à la conférence, de retarder les déclarations égotistes que j'ai commencé d'évoquer, mais d'autre part, manière aussi de procéder à une espèce d'incantation rituelle et d'*identification*, offrant une application assez littérale de l'invitation à « se sacrifier » que nous avons déjà rencontrée dans le cours. On se souvient qu'au seuil des *Essais critiques*, quelque chose de cet ordre était déjà en jeu, le critique s'y présentant comme « celui qui va écrire, et qui, semblable au Narrateur proustien, emplit cette attente d'une œuvre de surcroît, qui se fait en se cherchant et dont la fonction est d'accomplir son projet d'écrire tout en l'éluant⁸⁴³ ». Mais à présent qu'il ne s'agit plus tant de qualifier la situation du discours critique à l'égard du roman⁸⁴⁴, que d'annoncer une volonté de « sauter le pas » en sa direction, Barthes se projette moins (moins seulement) dans un personnage (fût-il celui du narrateur) que dans une personne, celle de l'écrivain, de Proust lui-même, projection dont il précise, modestie oblige, qu'elle relève d'une « confusion de pratique, non de valeur⁸⁴⁵ » : « je ne m'identifie pas à l'auteur prestigieux d'une œuvre monumentale, mais à l'ouvrier, tantôt tourmenté, tantôt exalté, de toute manière modeste, qui a voulu entreprendre une tâche à laquelle, dès l'origine de son projet, il a conféré un caractère absolu⁸⁴⁶. »

Si Proust fait ici figure de « grand initiateur », jouant à l'égard de Barthes le rôle de Virgile guidant Dante dans la *selva oscura*⁸⁴⁷, c'est qu'il donne l'exemple d'une conversion tardive et réussie, celle d'un dandy mondain en un ascète voué à l'écriture. C'est qu'il a su parvenir jusqu'à ce moment critique où « ça prend⁸⁴⁸ », moment où l'œuvre démarre, trouve sa formule. C'était mettre un terme à une période d'intense hésitation : « À la mort de sa mère, en 1905, Proust traverse une période d'accablement, mais aussi d'agitation stérile ; il a envie d'écrire, de faire une

⁸⁴³ *Id.*, *EC*, *OC*, t. II, p. 282.

⁸⁴⁴ Voir ci-dessus ch. III, 1, « Celui qui veut écrire : autour d'*Essais critiques* ».

⁸⁴⁵ Roland Barthes, « «Longtemps, je me suis couché de bonne heure» », *OC*, t. V, p. 459.

⁸⁴⁶ *Ibid.*

⁸⁴⁷ *Ibid.*, p. 465.

⁸⁴⁸ Cette question occupe Barthes depuis « Proust et les noms » et fait encore l'objet d'un court article en 1979. Voir « Proust et les noms », dans *To Honor Roman Jakobson*, Paris-La Haye, Mouton, « *Janua linguarum. Series maior* », 1967, repris dans *OC*, t. IV, 66-78 ; et « Ça prend », *Le Magazine littéraire*, n° 144, janvier 1979, repris dans *OC*, t. V, p. 654-656.

œuvre, mais laquelle ? Ou plutôt quelle forme⁸⁴⁹ ? » Si Barthes trouve ici à s'identifier, c'est qu'il est lui aussi sous le coup d'un deuil profond, dont le « retentissement solennel » pèse sur la « possibilité de faire une œuvre⁸⁵⁰ », pour le dire dans les mots du *Journal de deuil*. Mais c'est aussi que les formes devant lesquelles il bute étaient déjà celles entre lesquelles hésitait Proust. Le roman ou l'essai, telle est en effet l'alternative devant laquelle ce dernier reste longtemps interdit avant de trouver la solution d'une « tierce forme », où Barthes admire un geste moderne, affolant les partages génériques institués. Dans le demi-sommeil du narrateur sur lequel s'ouvre l'incipit du livre, Barthes voit la matrice d'une grande « désorganisation » qui affecte l'énonciation et les formes temporelles du récit et de la biographie, suscitant « l'expression passionnante d'un sujet absolument personnel qui revient sans cesse à sa propre vie, non comme à un *curriculum vitae*, mais comme à un étoilement de circonstances et de figures⁸⁵¹. »

On mesure donc la portée initiatique de ce récit de genèse où l'œuvre à faire se projette déjà, indirectement⁸⁵². Dans la seconde partie de la conférence, les modèles se multiplient. D'un côté, outre le cas de Dante déjà évoqué, ce sont Rancé et Michelet dont les exemples répètent et dramatisent le moment conversionnel du « milieu du chemin de notre vie » : conversion amoureuse et intellectuelle pour Michelet⁸⁵³, conversion religieuse pour l'abbé de Rancé évoqué à travers la biographie de Chateaubriand⁸⁵⁴. D'un autre côté, ce sont deux lectures, qui cette fois amènent Barthes à esquisser certaines lignes de force de l'œuvre à venir : l'épisode de la mort du prince Bolkonski, tiré de *Guerre et paix* de Tolstoï, et celui, proustien, de la mort de la grand-mère dans *À la recherche du temps perdu*. De ces deux scènes, qu'il éprouve comme des « moments de vérité », Barthes dit tirer « deux leçons ». Celle, d'abord, d'une reconnaissance nécessaire du *pathos* comme une « force de lecture » dans les discours sur la littérature, conduisant au projet « d'une

⁸⁴⁹ *Id.*, « “Longtemps, je me suis couché de bonne heure” », *OC*, t. V, p. 460.

⁸⁵⁰ *Id.*, *Journal de deuil*, *op. cit.*, p. 255, fragment daté du 22 juillet 1977.

⁸⁵¹ *Ibid.*, p. 464.

⁸⁵² On pourrait être aussi tenté de dire : l'œuvre faite, tant ce propos, et la citation précédente en particulier semblent pouvoir s'appliquer aux livres de 1975, 1977 et 1980, n'était que c'est le passage à la grande œuvre qui occupe ici l'essayiste.

⁸⁵³ L'expression de *vita nova*, en effet, ne renvoie pas seulement au prosimètre de Dante (*Vita nuova*, rédigé entre 1293 et 1295), elle est aussi, rappelle Barthes, prononcée par Michelet « en épousant à cinquante et un ans une jeune fille qui en avait vingt, et en s'appêtant à écrire des livres nouveaux d'histoire naturelle ». Roland Barthes, « “Longtemps, je me suis couché de bonne heure” », *OC*, t. V, p. 467.

⁸⁵⁴ « Rancé, cavalier frondeur, dandy mondain, revient de voyage et découvre le corps de sa maîtresse, décapitée par un accident : il se retire et fonde la Trappe ». *Ibid.*, p. 466-467. Barthes avait préfacé le texte de Chateaubriand en 1965, voir François-René de Chateaubriand, *Vie de Rancé*, précédé de « La voyageuse de nuit » par Roland Barthes », Paris, Union Générale d'Éditions, 1965. Le texte de Barthes repris dans les *Nouveaux essais critiques* en 1972 sous le titre « Chateaubriand : *Vie de Rancé* », *OC*, t. IV, p. 55-65. Diana Knight a remarquablement commenté l'importance de ce texte (et de ce commentaire) dans le discours barthésien de la *vita nova*. Voir Diana Knight, « À quoi donc la *vita nova* de Barthes peut-elle nous convertir ? », *Revue Roland Barthes*, n° 4, num. cit., <http://revue.roland-barthes.org/2018/06/diana-knight/51225/>, consulté le 14 octobre 2018.

théorie ou d'une histoire pathétique du Roman⁸⁵⁵ ». Celle, ensuite, de placer le roman à venir sous le signe d'un nouveau discours amoureux, consistant non plus à dire aux autres « que je les aime (ce qui serait un projet proprement lyrique)⁸⁵⁶ », mais à « *dire* ceux que j'aime (Sade, oui, Sade disait que le roman consiste à peindre ceux qu'on aime)⁸⁵⁷ ». À deux titres au moins, ces lectures se situent dans la continuité de l'intertexte conversionnel évoqué ci-dessus. D'une part, par leur contenu, ou du moins par les propositions que Barthes en tire, elles renvoient à une conversion de l'érotisme amoureux en amour charitable ou en « pitié », pour employer le mot rousseauiste que Barthes privilégie⁸⁵⁸. Or, cette migration de l'*éros* vers l'*agapè*, n'est-elle pas précisément l'objet prototypique de la conversion chrétienne, telle qu'Augustin en donne l'exemple (et le modèle) au chapitre VIII des *Confessions*⁸⁵⁹ ? D'autre part, c'est l'activité de la lecture elle-même, dans le rôle qu'elle joue ici, qui est prise dans le même jeu de références. On sait qu'Augustin, déjà, répondant à l'appel de la voix enfantine (« attrape et lis »), se convertissait en lisant le premier passage qui s'offrait à lui dans les écritures. Lecture au hasard, certes, mais qui suivait elle-même l'exemple d'Antoine (Le Grand) : « J'avais entendu dire qu'Antoine, au hasard de la lecture de l'évangile, en

⁸⁵⁵ Roland Barthes, « “Longtemps, je me suis couché de bonne heure” », *OC*, t. V, p. 467.

⁸⁵⁶ Indirectement, ce projet est à l'œuvre dans *Fragments d'un discours amoureux*, mais il remonte en réalité à beaucoup plus loin. Voir notamment la préface des *Essais critiques* où la rhétorique est définie comme « dimension amoureuse de l'écriture » (*EC*, *OC*, t. II, p. 278) ou encore, dans le même recueil, la déclaration finale de l'entretien avec Gérard Genette : « On écrit pour être aimé, on est lu sans pouvoir l'être, c'est sans doute cette distance qui constitue l'écrivain ». « Littérature et signification », entr. cit., p. 525. J'ai essayé d'aborder cette trajectoire barthésienne du lyrisme dans un travail de 2014 : Adrien Chassain, « La rhétorique est la dimension amoureuse de l'écriture », *Revue Roland Barthes*, n° 1, juin 2014 : « Jeunes chercheurs » (dir. Mathieu Messager), http://www.roland-barthes.org/article_chassain.html, consulté le 14 octobre 2018.

⁸⁵⁷ Roland Barthes, « “Longtemps, je me suis couché de bonne heure” », *OC*, t. V, p. 469. Dans son étude des avant-textes, Guillaume Bellon montre que Barthes avait d'abord songé à présenter son identification à Proust sous l'aspect d'une rencontre et d'une étreinte amoureuse : il s'agissait de « se mêl[er] “amoureuement” (Nietzsche) à cette œuvre monumentale, ou du moins à son Projet ». Entre autres choses, cette biffure semble concourir à accuser la substitution de l'*agapè* à l'*éros*, quand bien même Barthes maintient une forme d'ambiguïté entre ces deux sentiments (voir haut de la p. 469). Guillaume Bellon, « Barthes et l'“hésitation” proustienne ou le cheminement des deux côtés de *Chambre claire* », *Genesis*, n° 36, 2013 : « Proust 1913 », p. 165-177, ici p. 167.

⁸⁵⁸ Roland Barthes, « “Longtemps, je me suis couché de bonne heure” », *OC*, t. V, p. 468.

⁸⁵⁹ « Mes mots, mes pleurs, dans la terrible amertume de mon cœur brisé. / J'entends alors une voix depuis la maison voisine. Un chant répétitif et récurrent. [...] Attrape et lis. Attrape et lis. [...] Je suis revenu précipitamment à l'endroit où était assis Alypius. En me levant, j'y avais laissé le codex de l'envoyé. Je l'attrape, je l'ouvre et je lis en silence le premier chapitre sur lequel tombent mes yeux. / “Pas de ripailles ni de saouleries, pas de coucheries ni de débauches, pas de querelles ni de jalousies. Mais revêtez le Seigneur Jésus Christ. Ne faites pas vôtre la préoccupation de la chair qui vous jette dans des désirs fous [Paul, *Lettre aux Romains*, XIII, 13]”. / Je n'ai pas voulu en lire davantage. Ce n'était pas nécessaire. À l'instant même où je finissais cette phrase, ce fut comme si une lumière reconfortante se déversait dans mon cœur. Et toutes les ombres du doute se sont évanouies. » Saint Augustin, *Les Aveux*, trad. lat. Frédéric Boyer, Paris, POL, [2007] 2013, p. 285-286.

avait retiré un avertissement, comme si ce qui était lu alors lui avait été adressé. [...] Cet oracle l'avait sur-le-champ tourné vers toi⁸⁶⁰ ».

C'est dire que la *vita nova* barthésienne, telle qu'elle s'énonce dans la conférence de 1978, compose avec une contradiction qui traverse bien des récits de conversion, et que l'on pourrait sans doute tenir pour essentielle au genre : relevant d'une expérience intime, « quelque chose qui se joue entre soi et soi⁸⁶¹ » comme dit Rabaté, elle est aussi prise dans le maillage d'un intertexte, tissée aux fils de conversions antérieures, qui fournissent au sujet une espèce de canevas narratif, de protocole à suivre dans le feu même de l'événement aussi bien que dans sa mise en récit. Dans le cas de Barthes, cet intertexte se signale par sa disparate – car aucune foi ou doctrine ne fédère les textes qu'il se donne pour modèles –, et par l'importance qu'y joue la littérature, qui impose d'ores et déjà son filtre aux expériences invoquées. Sans parler de Proust et de Dante, chez qui la chose est évidente, soulignons que c'est un Rancé romantique dont la conversion a été réécrite et dramatisée par Chateaubriand, qu'invoque ici Barthes⁸⁶², la même chose valant aussi pour Proust dont Barthes reconnaîtra lui-même, lors de son cours, que la venue à l'écriture de la *Recherche* s'est faite de façon plus progressive, moins tranchée et antithétique qu'il n'est dit ici.

En outre, valant comme autant de précédents orientant le sujet dans son désir de rupture, ces modèles ne sont pas réductibles aux *exempla* mis en avant par Barthes. Ils touchent aussi, de façon plus sourde, à son propre passé. Déjà, devant ses étudiants de l'EPHE en 1973, Barthes disait avoir éprouvé une « *vita nuova* », une « Mutation » personnelle dans la nouvelle configuration de son séminaire mise en place depuis 1971, configuration plus intime offrant la perspective euphorique d'« un nouvel espace à créer⁸⁶³ ». Pareillement, lors de sa leçon inaugurale au Collège de France, le 7 janvier 1977, Barthes disait entrer, comme jadis Michelet, « dans une *vita nuova*, marquée aujourd'hui par ce lieu nouveau, cette hospitalité nouvelle. J'entreprends donc de me laisser porter par la force de toute vie vivante : l'oubli⁸⁶⁴ ». Enfin et surtout, comme je le suggérais plus haut, Barthes avait improvisé une espèce de récit de conversion dans les dialogues faisant suite à la communication de Frédéric Berthet :

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 285. Comme l'a montré Éric Marty, le parallèle avec Saint Augustin pourrait être poussé bien au-delà de ces quelques remarques, comme en témoigne le rôle intercesseur que joue la mère dans la *vita nova* de Barthes, ou encore la figure de « l'enfant marocain » dans les plans de *Vita nova*. Voir Éric Marty, « *vita nova* contre *bios philosophikos*. Roland Barthes et Michel Foucault », dans Marie Gil et Frédéric Worms (dir.), *La Vita nova*, *op. cit.*, p. 233-244, en particulier la section « Augustin » p. 244.

⁸⁶¹ Dominique Rabaté, « Une conversion intérieure », dans Marie Gil et Frédéric Worms, *La Vita nova*, *op. cit.*, p. 131-147, ici p. 132.

⁸⁶² Voir sur ce point Diana Knight, « À quoi donc la *vita nova* de Barthes peut-elle nous convertir ? », art. cit.

⁸⁶³ Roland Barthes, « La Mutation », *LA*, p. 50-51. La référence est ici Michelet.

⁸⁶⁴ *Id.*, *L*, *OC*, t. V, p. 446.

[...] L'autre soir, je ne sais plus quel soir, j'étais je l'avoue franchement dans un grand état de fatigue et même je dirais de désarroi, pour bien des raisons, et dans cet état, c'était le soir, tout d'un coup j'ai été soutenu d'une façon en quelque sorte miraculeuse, euphorique, par l'idée que j'allais enfin écrire un roman, que j'allais enfin, toutes affaires cessantes, déblayant tout le reste, entrer dans une sorte de grande ascèse comme a pu le faire Proust – je m'excuse de la comparaison, elle est de pratique et non de valeur –, j'allais moi aussi entrer en roman, comme on entre en religion, et c'est pour cela que l'autre jour j'ai employé l'expression « sauter le pas ». Et je me suis tout d'un coup, au milieu de cette fatigue, senti merveilleusement restauré, exactement comme un personnage sadien qui est épuisé par la débauche est restauré par certaines substances ; j'ai été miraculeusement soutenu, allégé, vivifié par cette idée que j'allais enfin écrire un roman. Et ceci a évidemment été possible parce qu'ici le soir, avant de m'endormir, je lis un peu d'un grand roman que j'ai commencé à relire, auquel on ne pense jamais, *Guerre et Paix* de Tolstoï. Je suis si heureux en lisant ce roman qu'il n'est pas possible que je n'aie pas tout simplement envie de le refaire⁸⁶⁵ [...].

À part la question du deuil, les principales coordonnées de la *vita nova* de 1978 sont déjà présentes dans ce texte, qui s'avère plus proche encore du récit du 15 avril 1978 que fera Barthes le 2 décembre au Collège⁸⁶⁶. Ces conversions répétées, qui sont peut-être aussi la répétition (comme on dit dans le vocabulaire du théâtre) d'une seule et même conversion⁸⁶⁷, n'enlèvent rien, il me semble, à la singularité de ce à quoi se livre Barthes dans les mois suivant la mort de sa mère. Rien non plus à la solennité de sa démarche face aux auditeurs du Collège de France. Elles permettent en revanche de comprendre à quel point la conversion littéraire – son imaginaire, son intertexte – est indissociable chez Barthes de sa déclaration solennelle, à quel point aussi, pour cette raison, elle se raconte toujours au second degré. Comme si le sujet, en quelque sorte, ne se convertissait jamais que par et à la conversion elle-même, par et à la conversion en tant que genre. Dans le récit que fait Barthes de la décision de Casablanca, de fait, la « conversion à la littérature » n'est pas exactement quelque chose qui *arrive*. C'est d'abord seulement une idée, une « idée force » qui vient au sujet dans le cours de sa méditation (de sa « marinade⁸⁶⁸ ») et s'offre comme une voie possible pour sortir de l'acédie, au moyen d'une grande dépense de volonté, d'un engagement nouveau dans une grande entreprise.

À raison, Diana Knight a souligné la part d'ironie qui entraine ainsi dans ce rapport de Barthes à la *vita nova*, en comprenant ce terme au sens que lui donne l'essayiste dans son article

⁸⁶⁵ *Id.*, « Discussion », dans Frédéric Berthet, « Idées sur le roman », art. cit., p. 366-367. Cité par Diana Knight, « À quoi donc la *vita nova* de Barthes peut-elle nous convertir ? », art. cit.

⁸⁶⁶ *Id.*, PR, p. 26. Je cite cette référence dans l'introduction de cette sous-section de chapitre : « *Nil nisi propositum* (Roland Barthes) ».

⁸⁶⁷ Ainsi mises en série (ce que ne fait pas Barthes), ces conversions « à répétition » évoquent à nouveau l'intertexte proustien, s'il est vrai que le héros narrateur, au long du roman, voit lui aussi se répéter plusieurs fois (depuis l'épisode de la madeleine) les expériences épiphoniques avant de trouver les moyens, lors de l'épisode final de l'hôtel de Guermantes, d'en percer le mystère. À la différence de Barthes en 1978, qui multiplie les modèles au miroir desquels il délibère sa *vita nova*, c'est à sa propre expérience conversionnelle que le héros proustien s'attache pour tirer le meilleur parti de cette ultime réminiscence provoquée par le pavé mal équarri de la cour de l'hôtel de Guermantes.

⁸⁶⁸ Roland Barthes, séance du 2 décembre 1978, PR, p. 26.

sur *La Vie de Rancé*⁸⁶⁹. Dans ce texte de 1965, Barthes, en effet, se posait ces questions qui peuvent nous renvoyer à sa propre démarche de 1978 : « À quoi sert la tête coupée de la duchesse de Montbazou ? Pourquoi transformer l'humilité de Rancé (d'ailleurs douteuse) en un spectacle doué de toute l'ostentation du style (style d'être du personnage, style verbal de l'écrivain)⁸⁷⁰ ? » De telles interrogations renvoient précisément à l'écart entre la conversion intérieure et sa mise en récit. Pour Barthes, « [c]et ensemble d'opérations, cette *technique* [...] sert peut-être à ceci : à *moins souffrir* ». Là serait donc l'ironie, étrangère en l'occurrence à toute intention sarcastique :

La nouvelle forme est pour la souffrance un bain lustral : usé dès l'origine dans le langage (y a-t-il d'autres sentiments que nommés ?), c'est pourtant le langage – mais un langage *autre* – qui renoue le pathétique. Cette distance, établie par l'écriture, ne devrait avoir qu'un seul nom (si l'on pouvait lui ôter tout grincement) : *l'ironie*. Par rapport à la difficulté d'être, dont elle est une observation continuelle, la *Vie de Rancé* est une œuvre souverainement ironique (*eironeia* veut dire *interrogation*) ; on pourrait la définir comme une schizophrénie naissante, formée prudemment en quantité homéopathique : n'est-elle pas un certain « détachement » appliqué par l'excès des mots (toute écriture est emphatique) à la manie poisseuse de souffrir⁸⁷¹ ?

Au miroir de ces lignes, Knight interprète donc la *vita nova* de Barthes comme une « stratégie créatrice pour subsumer la souffrance contingente⁸⁷² ». Cette interprétation semble tout à fait pertinente : elle complète, en lui donnant une résonance intime, l'idée énoncée dans le cours suivant laquelle l'écrivain doit « se sacrifier » pour faire œuvre. Elle montre qu'on ne se sacrifie pas pour faire œuvre sans que ce mouvement vers l'œuvre, ainsi écrit, ainsi *ironisé*, soit lui-même investi comme une manière de plonger la souffrance dans le « bain lustral » évoqué par Barthes. On touche peut-être là, d'ailleurs, à ce qui distingue Barthes de cette tradition conversionnelle dans laquelle il s'inscrit ; à ce qui le rattache, par là même, au paradigme éthique contemporain, au goût de l'ascèse et du souci de soi que j'évoquais à l'ouverture de cette section de chapitre. Certes, la *vita nova* barthésienne a bien pour objet la littérature⁸⁷³, mais l'investissement de celle-ci, « absolu⁸⁷⁴ » soit-il, est envisagé par un *moi* qui « doit s'entendre ici

⁸⁶⁹ Diana Knight, « À quoi donc la *vita nova* de Barthes peut-elle nous convertir ? », art. cit.

⁸⁷⁰ Roland Barthes, « La vie de Rancé », art. cit., OC, II, p. 65.

⁸⁷¹ *Ibid.*

⁸⁷² Diana Knight, « À quoi donc la *vita nova* de Barthes peut-elle nous convertir ? », art. cit.

⁸⁷³ Une littérature dont, soit dit en passant, Barthes se fait l'apologète d'une façon qui n'a au fond rien à envier aux conversions religieuses, n'était qu'elle n'est pas appuyée sur un dogme constitué ou une « Église » (mais la littérature a aussi ses institutions). De ce point de vue, il semble difficile de dire avec Rabaté que la conversion littéraire se distingue de son équivalent religieux par l'absence en elle de projet prosélyte. Celui-ci, certes, n'est pas au premier plan, mais il n'est que de voir les dernières pages du cours sur le roman pour comprendre à quel point Barthes associe sa *vita nova* à l'*apologie* d'une littérature qu'il estime en péril (le mot d'« apologie » est parfois employé par Barthes à la place de *Vita nova* dans les plans qu'il rédige en 1979, en référence au projet de Pascal dans les *Pensées* ; voir par exemple OC, t. V, p. 1015). Sur ce point, voir ci-dessus, « De la commande au “grand Projet” ».

⁸⁷⁴ Roland Barthes, « “Longtemps, je me suis couché de bonne heure” », OC, t. V, p. 459.

lourdement⁸⁷⁵ ». C'est à l'aune de ce moi, de ce « pour moi » comme dit Barthes avec Nietzsche⁸⁷⁶, que la conversion et son objet prennent sens et valeur, figurant une forme de vie dont le sujet peut se saisir. Cela fait une différence sensible avec un Mallarmé déclarant à propos de son Livre en 1866, lors de la crise de Tournon : « Ma vie entière a son *idée*⁸⁷⁷ » ; ou avec un Proust découvrant dans *Le Temps retrouvé* la littérature comme « vraie vie⁸⁷⁸ » : la perspective d'un salut par la littérature n'est pas absente de ces conversions laïques, mais celui-ci se fait au prix d'un certain oubli, d'un certain sacrifice de soi au profit de l'œuvre que Barthes n'envisage jamais sans l'ironie que je viens de dire.

Annnonce suspendue, conversion sans objet

Il reste que cette distance, cette ironie qui informe la *vita nova* barthésienne n'est pas seulement une façon de dominer le chagrin, comme le suggère le commentaire de *La Vie de Rancé* invoqué par Diana Knight. Elle tient aussi au caractère pragmatiquement paradoxal de cette conférence d'octobre 1978, qui propose une espèce d'annonce suspendue. Si Proust sert de guide à Barthes, donnant l'exemple d'un « ça prend » qui met fin aux attermolements et lance l'écriture du grand œuvre, cet exemple garde une part de mystère : « Nous ignorons par quelle détermination Proust est sorti de cette hésitation⁸⁷⁹ », écrit ainsi Barthes, suggérant les limites de la démarche propitiatoire au titre de laquelle il s'identifie à l'auteur de la *Recherche*. Et pour cause, car ce parcours proustien que dessine à grand traits la première partie de la conférence, conduisant du deuil et du doute intellectuel à la découverte d'une « tierce forme », trouve une espèce de projection inversée dans la seconde partie, laquelle annonce et emphatise une décision de changement – propre à ce « milieu de la vie » dantesque – pour finalement en brouiller l'objet, en laisser l'avenir suspendu, indéterminé.

Comme c'est le cas pour le modèle proustien, on sait que le problème de la *vita nova* s'enroule chez Barthes autour d'une question de forme d'écriture, par où sa conversion est rendue proprement littéraire, inassimilable à une conversion « intellectuelle » :

[...] pour celui qui écrit, qui a choisi d'écrire, il ne peut y avoir de « vie nouvelle », me semble-t-il, que la découverte d'une nouvelle pratique d'écriture. Changer de doctrine, de théorie, de philosophie, de méthode, de croyance, bien que cela paraisse spectaculaire, est en fait très banal : on le fait comme on respire ; on investit, on désinvestit, on réinvestit : les conversions intellectuelles sont la pulsion même de l'intelligence, dès lors qu'elle est attentive aux surprises du

⁸⁷⁵ *Ibid.*, p. 465.

⁸⁷⁶ Sur ce point, voir ci-dessus, ch. III, 1, « L'imaginaire de la solitude », et Roland Barthes, *LA*, p. 47.

⁸⁷⁷ Stéphane Mallarmé, lettre du 20 décembre 1866 à Armand Renaud, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 712.

⁸⁷⁸ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé, À la recherche du temps perdu, op. cit.*, t. IV, p. 474.

⁸⁷⁹ Roland Barthes, « “Longtemps, je me suis couché de bonne heure” », *OC*, t. V, p. 461.

monde ; mais la recherche, la découverte, la pratique d'une forme nouvelle, cela, je pense, est à la mesure de cette Vita Nova, dont j'ai dit les déterminations⁸⁸⁰.

C'est subordonner les « phases⁸⁸¹ » de l'œuvre réunies en tableau dans *Roland Barthes par Roland Barthes* ou encore cette pensée du « glissement⁸⁸² » souvent attribuée à l'essayiste (et assumée par lui) à une perspective arasante, qui associe le gros des productions passées à une pratique répétée du texte bref et du fragment, pour mieux accuser l'antithèse propre au canevas narratif de la conversion. Mais si, comme on l'a vu, Barthes énonce certains traits et fonctions possibles de cette forme nouvelle vers quoi il se tourne, celle-ci n'est encore déterminée. Elle reconduit même, sans la résoudre, l'alternative proustienne du roman et de l'essai :

J'aimerais un jour développer ce pouvoir du Roman – pouvoir aimant ou amoureux (certains mystiques ne dissociaient pas *Agapè d'éros*) – soit au gré d'un Essai (j'ai parlé d'une Histoire pathétique de la littérature), soit au gré d'un Roman, étant entendu que j'appelle ainsi, par commodité, toute Forme qui soit nouvelle par rapport à ma pratique passée, à mon discours passé⁸⁸³.

Certes, dans la suite du texte, la piste du roman semble privilégiée, puisque Barthes, développant les « leçons » tirées des lectures de Proust et de Tolstoï, en esquisse trois missions : assurer une « transcendance de l'égotisme », permettre la « représentation d'un ordre affectif, pleinement, mais indirectement⁸⁸⁴ », enfin ménager la possibilité d'un discours « dont l'instance est la vérité des affects, non des idées », échappant ainsi à l'arrogance et à l'intimidation du discours intellectuel. Il n'empêche qu'un tel roman, « fantasmé, et probablement impossible », demeure une « Forme incertaine, dans la mesure où, dit Barthes, je ne la conçois pas, mais seulement la remémore ou la désire ». La conclusion du texte ne lèvera pas cette indécision, qui touche à la fois à la forme du livre à venir, à sa généricité d'un côté, et de l'autre à sa possibilité :

Est-ce que tout cela veut dire que je vais écrire un roman ? Je n'en sais rien. Je ne sais s'il sera possible d'appeler encore « roman » l'œuvre que je désire et dont j'attends qu'elle rompe avec la nature uniformément intellectuelle de mes écrits passés (même si bien des éléments romanesques en altèrent la rigueur). Ce Roman utopique, il m'importe de faire comme *si* je devais l'écrire. Et je retrouve ici, pour finir, la méthode. Je me mets en effet dans la position de celui qui fait quelque chose, et non plus de celui qui parle sur quelque chose : je n'étudie pas un produit, j'endosse une production ; j'abolis le discours sur le discours ; le monde ne vient plus à moi sous la forme d'un objet, mais sous celle d'une écriture, c'est-à-dire d'une pratique : je passe à un autre type de savoir (celui de l'Amateur) et c'est en cela que je suis méthodique. « Comme si » : cette formule n'est-elle pas l'expression même d'une démarche scientifique, comme on le voit en mathématiques ? Je fais une hypothèse et j'explore, je découvre la richesse de ce qui en découle ; je postule un roman à

⁸⁸⁰ *Ibid.*, p. 467.

⁸⁸¹ *Id.*, « Phases », *RB, OC*, t. IV, p. 718-719.

⁸⁸² Cette question est au cœur de la communication de Robbe-Grillet à Cerisy, et des discussions qui l'ensuivent, voir Alain Robbe-Grillet, « Pourquoi j'aime Barthes », dans Antoine Compagnon (dir.), *Prétexte : Roland Barthes, op. cit.*, p. 244-272.

⁸⁸³ Roland Barthes, « «Longtemps, je me suis couché de bonne heure» », *OC*, t. V, p. 469.

⁸⁸⁴ *Ibid.* Notons que cette question est au cœur du dernier texte de Barthes, sur Stendhal, laissé inachevé : « On échoue toujours à parler de ce qu'on aime », *Tel Quel*, n° 85, automne 1980, p. 906-914,

faire, et de la sorte je peux espérer en apprendre plus sur le roman qu'en le considérant seulement comme un objet déjà fait par les autres. Peut-être est-ce finalement au cœur de cette subjectivité, de cette intimité même dont je vous ai entretenus, peut-être est-ce à la « cime de mon particulier » que je suis scientifique sans le savoir, tourné confusément vers cette *Scienza Nuova* dont parlait Vico : ne devra-t-elle pas exprimer à la fois la brillance et la souffrance du monde, ce qui, en lui, me séduit et m'indigne⁸⁸⁵ ?

Empruntant à rebours la voie proustienne, le discours barthésien rétrograde de la décision à l'indécision, du potentiel au virtuel, de la *vita nova* annoncée à la *vita nova* désirée. Mais on le voit, cette opération ouvre aussi la voie à un autre projet, affermi celui-là. C'est celui, comprend-on, du cours sur le roman qui s'annonce pour les deux années à venir dans les mêmes lieux⁸⁸⁶. Là, Barthes ne dissertera pas sur le roman, mais *simulera* le discours de celui qui veut en écrire un, expérimentant de la sorte un nouveau régime du discours intellectuel, qui substitue au métalangage théorique une parole opératoire, d'ordre technique, énigmatiquement placée sous le signe de « l'Amateur » (j'aurai bientôt à y revenir). On se souvient qu'au tournant des années 1960, l'essayiste, en programmant la science sémiologique (après sa première « postulation » par Saussure), soulignait le risque « d'un projet qu'on affirme sans cesse et qu'on accomplit difficilement⁸⁸⁷ ». Ici, ce n'est plus exactement la science qui s'ajourne, c'est un livre, un roman à faire dont la virtualité vient imprégner le discours intellectuel pour en définir le régime ordinaire. En s'avancant comme un nouveau monsieur Jourdain, faussement naïf, qui fait peut-être déjà de la science sans le savoir, Barthes postule tout de même une « science nouvelle » où le sujet et son sentiment auraient leur place. « [C]'est à la cime même du particulier qu'éclot le général⁸⁸⁸ » : dans cette formule proustienne que Barthes s'approprie ici, le particulier renvoie certes à l'« intime qui veut parler en moi⁸⁸⁹ », mais il renvoie aussi au particulier de l'objet visé par le cours, à cette œuvre

⁸⁸⁵ *Ibid.*, p. 470.

⁸⁸⁶ Barthes le disait explicitement dans les avant-textes reproduits par Guillaume Bellon dans son article précité : « cette réflexion ne peut se séparer du cours que je vais commencer dans quelques semaines : il s'agira donc d'une sorte d'Introduction à ce cours, une sorte d'*argument* du cours », Roland Barthes, « “Longtemps, je me suis couché de bonne heure” », première version manuscrite de la conférence, BnF, NAF 28630, f. 1, cité par Guillaume Bellon, « Barthes et l'“hésitation” proustienne ou le cheminement des deux côtés de *Chambre claire* », art. cit, p. 168. Si cette notation permet de confirmer ce qui est déjà évident à la lecture du texte pour les lecteurs de *La Préparation du roman*, son omission dans la version finale permet d'observer la façon dont Barthes s'attache à donner une forme d'autonomie à sa conférence. Dans ces conditions, et malgré le cadre de la conférence, Barthes se présente moins en tant que professeur qu'en tant qu'essayiste écrivain et sujet intime. Un tel geste accentue la dimension personnelle et solennelle de la *vita nova* ici en jeu.

⁸⁸⁷ Roland Barthes, « Présentation », *Communications*, n° 4, num. cit., OC, t. II, p. 567.

⁸⁸⁸ Marcel Proust, lettre à Daniel Halévy, 19 juillet 1919, *Correspondance. XVIII, 1919*, Paris, Plon, 1990, p. 334.

⁸⁸⁹ Roland Barthes, « “Longtemps, je me suis couché de bonne heure” », OC, t. V, p. 465. Je rappelle l'affirmation souvent citée de Barthes dans *La Chambre claire*, qui développe cette idée d'une science du particulier : « j'ai toujours eu envie d'argumenter mes humeurs ; non pour les justifier ; encore moins pour emplir de mon individualité la scène du texte ; mais au contraire, pour l'offrir, la tendre, cette individualité, à une science du sujet, dont peu m'importe le nom, pourvu qu'elle parvienne (ce qui n'est pas encore joué)

future qui s'annonce, se refuse et finalement s'abstrait dans l'espace de ces quelques pages prononcées au Collège.

Délibérations : sous le signe de l'amateur

S'il est bien une décision en jeu dans la conférence de 1978, celle-ci ne l'annonce pas tant qu'elle n'en délibère, pour finalement l'ajourner. Ce faisant, elle ouvre sur un régime de discours qui, en quelque façon, était déjà le sien. S'apprêtant ainsi à s'installer dans ce temps de latence, à « habiter l'hésitation⁸⁹⁰ » comme dit justement Guillaume Bellon, ce discours renverse l'indécision en avantage, la délibération en méthode, par un geste propre à divertir le discours intellectuel de sa prétention à l'objectivité surplombante. Avec cette modalité délibérative que j'aborde ici, nous voici face à une nouvelle articulation du discours de projet et de la théorie. Là où Roubaud, dans sa *Description du projet*, fait de la théorie (« théorie du rythme abstrait », propositions sur la « mémoire de la langue⁸⁹¹ ») le principe d'unité architectonique de son Projet, là où, au contraire, le discours programmatique est chez Perec une façon de contourner les injonctions à « parler d'une manière abstraite, théorique, de [s]on travail⁸⁹² », Barthes, quant à lui, se saisit de ce discours technique promu par Perec pour le substituer aux formes instituées de la théorie littéraire et faire de lui, par là même, une nouvelle modalité, un nouveau style de la théorie – anticipant cette « *mathesis singularis* », ce projet d'établir « une science nouvelle par objet » qu'affirmera bientôt *La Chambre claire*⁸⁹³.

S'il hérite d'une réflexion qui traverse l'œuvre entière et implique la relation complexe de Barthes à la rhétorique ancienne, le recours de celui-ci à la forme délibérative s'épanouit principalement dans la seconde moitié des années 1970, au point que Valérie Stiénon a pu

à une généralité qui ne me réduise ni ne m'écrase ». *Id.*, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, « Cahiers du cinéma », 1980 (désormais CC), repris dans OC, V, p. 785-894, ici p. 801.

⁸⁹⁰ Selon l'heureuse formule de Guillaume Bellon, qui articule les avant-textes de la conférence de 1978 avec l'intertexte proustien et les enjeux de *La Chambre claire*. Voir Guillaume Bellon, *ibid.*, p. 175. Comme j'ai essayé de le montrer dans ces pages, il me semble tout de même que cette façon « d'habiter l'hésitation », comme dit Bellon, suppose un pas de côté par rapport la *Recherche* dont le héros, certes, hésite durant quelques milliers de pages sur l'œuvre à venir, mais parvient dans *Le Temps retrouvé* à une résolution conquérante, en deçà de laquelle se tient Barthes dans sa conférence de 1978 et dans son cours des deux années suivantes. À cet égard, le quête affective et intellectuelle de *La Chambre claire*, récitée dans les temps du passé et parvenant, elle, à son terme, est davantage en phase avec ce modèle proustien, et justifie le parallèle proposé par le critique.

⁸⁹¹ Voir ci-dessus ch. III, 1, « Une réelle intention unifiante, que je vais dire ».

⁸⁹² Georges Perec, « Notes sur ce que je cherche », art. cit., *P/C*, p. 11-12.

⁸⁹³ Roland Barthes, CC, OC, t. V, p. 795.

reconnaître là « un principe fondamental d'intellection des écrits du dernier Barthes⁸⁹⁴ ». Ce corpus délibératif pourrait utilement être divisé en deux ensembles dans l'œuvre de ces années : celui, d'une part, où la délibération s'énonce au présent, le texte se présentant alors comme le siège, le moyen et la trace d'une prise de décision (dont l'issue est généralement aporétique). D'autre part, celui où la délibération est racontée, rapportée dans les temps du passé, ce que l'un des plans de *Vita nova* nomme « Le Récit, la relation de quête (intellectuelle)⁸⁹⁵ ». *La Chambre claire* serait la pièce maîtresse de ce corpus, mais à en croire les plans laissés par Barthes, *Vita nova* était également conçu suivant ce même modèle⁸⁹⁶. Étant donnée l'approche adoptée dans cette thèse, je m'en tiendrai essentiellement au premier de ces deux ensembles. Y figurent au premier chef tous les textes relatifs au projet romanesque que l'on vient d'aborder ; mais aussi, entre autres, l'article justement nommé « Délibération » paru dans *Tel Quel* à l'hiver 1979, où Barthes s'interroge sur l'opportunité de « tenir un journal *en vue de le publier*, [de] faire du journal une «œuvre»⁸⁹⁷ ». Comme c'est le cas avec le roman, Barthes sème le trouble dans le genre qu'il examine, au point que le journal finalement envisagé « ne ressemble plus du tout à un Journal⁸⁹⁸ ». Reste que le titre donné à l'article témoigne de ce que cette pratique prospective fait elle-même l'objet d'une certaine conscience générique : au brouillage des genres littéraires que l'auteur mène au nom du Texte des modernes⁸⁹⁹, répond l'invocation d'un des trois genres classiques de l'ancienne rhétorique, celui-là se trouvant exposé sous les espèces de celui-ci. Implicite dans l'article de 1979, cette inscription dans le sillage de la discipline antique, on va le voir, est ouvertement revendiquée la même année dans le cours sur *La Préparation du roman*. Le 15 décembre 1979, alors que Barthes rappelle la démarche qu'il entend adopter pour la deuxième année de son cours on lit en effet :

Donc il va s'agir ici d'un récit qui sera le récit d'une *Délibération*. La délibération était un genre reconnu autrefois par la rhétorique, c'est-à-dire qu'il y avait dans l'ancienne rhétorique trois grands genres : il y avait le genre judiciaire (l'éloquence judiciaire dans les discours des procès), il y avait le genre délibératif (qui en fait s'appliquait au discours politique devant les assemblées politiques du peuple), et puis il y avait le genre épideictique c'est-à-dire le genre d'exposition : les éloges funèbres, enfin par exemple, où on exposait. Alors nous, nous allons être dans le genre délibératif⁹⁰⁰.

Le marquage générique opéré ici est d'autant moins fortuit que Barthes parle en connaisseur de la discipline ancienne, dont l'actualité nouvelle en ces années doit elle-même

⁸⁹⁴ Valérie Stiénon, « Roland Barthes et son Journal : de l'inclination à la délibération », *Études françaises*, vol. 45 n° 3, 2009, p. 129-150, ici p. 129.

⁸⁹⁵ Roland Barthes, Plans de *Vita nova*, « Apologie », 2 septembre 1979, OC, t. V, p. 1015.

⁸⁹⁶ *Id.*, « Transcription de *Vita nova* », OC, t. V, p. 1007-1018.

⁸⁹⁷ Roland Barthes, « Délibération », *Tel Quel*, n° 82, hiver 1979, repris dans OC, t. V, p. 668-681, ici p. 669.

⁸⁹⁸ *Ibid.*, p. 681.

⁸⁹⁹ *Ibid.*

⁹⁰⁰ *Id.*, PR, p. 319.

beaucoup au séminaire qu'il lui a consacré à l'EPHE en 1964-1965 et à la publication de celui-ci en 1970, dans le numéro de *Communications* dédié aux *Recherches rhétoriques*⁹⁰¹. Qu'elle soit ou non rendue explicite, une telle filiation ne va pourtant pas de soi et mérite d'être interrogée, mise en perspective : quoi de commun, en effet, entre les hésitations de Barthes sur sa pratique du journal ou du roman et le discours politique des orateurs à l'assemblée athénienne ? Peu de choses, on le verra, mais suffisamment tout de même pour que, par un jeu de reprises, de déplacements et d'effets de contraste, Barthes en soit venu à définir sa propre activité d'essayiste à ce miroir déformé⁹⁰².

Délibérations éthiques, délibérations rhétoriques, avec et sans Aristote

Dans le premier livre de sa *Rhétorique*, Aristote définit le genre délibératif comme un discours d'exhortation ou de dissuasion portant sur des affaires à venir contingentes – c'est-à-dire ni nécessaires ni totalement hasardeuses mais dont la réalisation soit imputable à l'action des hommes et engage donc leur liberté et leur discernement⁹⁰³. Ce discours argumente selon les critères de l'utile et du nuisible, du possible et de l'impossible, et privilégie pour ce faire la catégorie démonstrative de l'exemple, dont on vient de voir l'importance dans « “Longtemps, je me suis couché de bonne heure” ». Or, malgré les affinités qu'elles entretiennent avec le genre politique de la rhétorique ancienne, les délibérations barthésiennes semblent irréductibles à un tel programme. Car là où la délibération rhétorique vise à persuader un auditoire d'adopter tel ou tel parti, et suppose donc que ce qui est encore en débat *au niveau de l'assemblée* ne le soit déjà plus *au niveau de l'orateur*, l'essayiste met quant à lui en scène un sujet indécis, qui ne cherche pas tant à persuader qu'à parvenir soi-même (en vain la plupart du temps) à une décision affermie⁹⁰⁴. Ainsi la méditation sur le journal est-elle présentée comme « une délibération personnelle, destinée à

⁹⁰¹ *Communications*, n° 16, 1970 : « Recherches rhétoriques ». Pour un panorama général de la situation de la rhétorique dans le second XX^e siècle en France, voir Antoine Compagnon, « La réhabilitation de la rhétorique au XX^e siècle », dans Marc Fumaroli dir., *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne : 1450-1950*, Paris, PUF, 1999, p. 1261-1282.

⁹⁰² Ces pages sont la version remaniée et augmentée d'une étude parue en 2017 : Adrien Chassain, « “Si l'on avait à délibérer toujours et de tout...” ». Portrait de l'essayiste en homme du *Que faire ?* », Jean-Pierre Bertrand (dir.), *Roland Barthes. Continuités, op. cit.*, p. 165-185.

⁹⁰³ Aristote, *Rhétorique*, trad. gr. et éd. Pierre Chiron, Paris, Flammarion, « GF », I, ch. 3-7, 1358a 35-1366a 20, p. 139-190. Pour une mise au point générale sur la question de la délibération et du conseil dans la pensée antique, voir, Annie Hourcade, *Le Conseil dans la pensée antique. Les Sophistes, Platon, Aristote*, Paris, Hermann, 2017.

⁹⁰⁴ Cela a été remarqué par Valérie Stiénon à propos de l'article « Délibération » paru dans *Tel Quel* : « Cette délibération est [...] étonnante en ceci qu'elle est *personnelle*, déviant le dialogue délibératif inhérent au genre originel vers un monologue appuyé par une mise en scène de soi explicite et insistante », Valérie Stiénon, « Roland Barthes et son journal », art. cit., p. 131.

permettre une décision pratique⁹⁰⁵ », de même que le cours sur *La Préparation du roman* doit délivrer « l'histoire intérieure d'un homme qui veut écrire (veut écrire une œuvre) et délibère des moyens d'accomplir ce désir⁹⁰⁶ ».

Une telle démarche intérieure convient mal au mouvement transitif et extraverti de la délibération rhétorique, mais elle mène en revanche à un autre pan des réflexions d'Aristote sur la délibération, contenu dans l'*Éthique à Nicomaque* et l'*Éthique à Eudème*. Dans ces textes, on trouve en effet une théorie de la délibération personnelle (*bouleusis*), entendue comme l'exercice même de cette sagesse pratique qu'est la prudence (*phronesis*), visant à la résolution de décisions réfléchies (*proairesis*). Aux yeux d'Aristote, cette délibération éthique ne porte pas tant sur la finalité de l'action (qui fait l'objet d'un désir sans médiation : le bonheur) que sur les moyens pratiques mobilisables pour y parvenir⁹⁰⁷. Il en va de même dans *La Préparation du roman*, où l'œuvre à faire est envisagée comme un Souverain Bien⁹⁰⁸ qui aimante les délibérations et les « calculs » du sujet :

[...] je voudrais rectifier une impression éventuelle que vous pourriez avoir, celle que tout ce dispositif est mis en place en vue d'une *rentabilité* sociale de l'Œuvre comme s'il s'agissait d'une recette pour faire une Œuvre, et donc pour réussir plus ou moins implicitement auprès du Public. Bien entendu, c'est beaucoup plus subtil ; certes, quand on met en place tout ce dispositif de vie il y a un *calcul*, une tendance au calcul, il y a même une certaine tentation de comptabilité ; mais ce calcul n'est pas un calcul d'*échange* : il ne s'agit pas de mettre en place un système d'ascèse contre un espoir de succès ; l'Œuvre est une *valeur*, un objet éthique ; et le travail de l'Œuvre est donc une conduite de type initiatique pour atteindre non le succès, mais ce que j'appellerai (compte tenu de l'existence nietzschéenne de ce mot) une « Vie Noble »⁹⁰⁹.

Barthes rencontre ici un problème qui occupe également Aristote dans l'*Éthique à Nicomaque*, où le philosophe cherche à distinguer la prudence délibérative de la simple sagacité, cette dernière étant sans rapport nécessaire à la vertu. En proposant cette justification éthique de la « vie méthodique » de l'écrivain pour la démarquer d'une simple quête de « *rentabilité* sociale », Barthes rend manifeste ce qui à la fois distingue et articule les délibérations aristotéliennes de l'*Éthique* et de la *Rhétorique* : alors que la valeur d'une délibération rhétorique a pour seul critère la performance de l'orateur, l'effectivité persuasive de son discours⁹¹⁰, la valeur d'une délibération « éthique » se mesure non moins à son avenir dans l'action qu'à sa dynamique interne et à la structure morale de la décision à quoi elle aboutit : irréductible au souhait ou au consentement,

⁹⁰⁵ Roland Barthes, « Délibération », art. cit., *OC*, t. V, p. 669.

⁹⁰⁶ *Id.*, *PR*, p. 319.

⁹⁰⁷ Aristote, *Éthique à Nicomaque*, trad. gr. et éd. Richard Bodéüs, Paris, Flammarion, « GF », 2004, III, 1112b 10, p. 146. Voir sur cette question l'étude classique de Pierre Aubenque, *La Prudence chez Aristote*, Paris, PUF, « Quadrige », [1963] 2014.

⁹⁰⁸ Roland Barthes, *PR*, p. 40.

⁹⁰⁹ *Ibid.*, p. 461.

⁹¹⁰ Voir sur ce point Barbara Cassin, *L'Effet sophistique*, Paris, Gallimard, « NRF essais », 1995, tout particulièrement son commentaire de l'affirmation de Quintilien suivant laquelle « la philosophie peut se contrefaire, pas l'éloquence », p. 435-447.

distincte de l'appétit, de l'ardeur comme de l'opinion, la décision caractérise chez Aristote une modalité raisonnable du désir : elle nomme, nous dit-il, le « désir délibératif de ce qui est à notre portée⁹¹¹ ». Bien sûr, ces deux ordres de délibération sont loin d'être sans points de contact, tant il est vrai que la délibération éthique trouve un domaine d'application électif dans l'action politique⁹¹², et que réciproquement la rhétorique relève aux yeux d'Aristote d'un savoir vassal, d'une technique discursive moralement indifférente, suspendue aux connaissances politiques des orateurs ainsi qu'à leur sagesse pratique. Quoi qu'il en soit, on voit que Barthes, par une sorte de chassé-croisé, place sous le signe du genre politique de la rhétorique une pratique délibérative qui relève davantage du domaine de l'éthique et de l'exercice intime de la prudence. Plutôt que d'être simplement contradictoire, ce geste barthésien me semble significatif, « délibéré » justement, et mérite qu'on s'y arrête.

Au miroir du théâtre : Eschyle *versus* Racine

Que Barthes, dans sa *Préparation du roman*, se réfère à la délibération comme à un genre rhétorique n'est pas pour surprendre, puisque son souci est à ce moment précis de qualifier le type de discours qu'il veut adopter face aux auditeurs du Collège de France, après une première année essentiellement consacrée au haïku. Dans cette perspective, la délibération théorisée dans l'*Éthique* aristotélicienne ne saurait servir de modèle direct, relevant moins du discours que d'une opération intellectuelle. On sait en revanche que la littérature épique et romanesque, et le théâtre en particulier, ont dès l'Antiquité pris en charge ces délibérations intérieures (de même bien sûr que les discours délibératifs proprement dits⁹¹³). Barthes y a lui-même été sensible dès les années 1950. Par exemple, dans son article sur les « Pouvoirs de la tragédie antique » publié en 1953 dans *Théâtre populaire*, l'essayiste met en avant le « souci de pure délibération humaine » que les dramaturges grecs ont su selon lui porter sur scène et magnifier :

[...] la tragédie grecque a été pour l'essentiel le théâtre d'une histoire politique qui se fait elle-même, et dont les hommes sont totalement maîtres, puisqu'ils peuvent à n'importe quel moment, par un acte critique, par cette « sagesse », qui est avant tout jugement efficace, la rompre, l'infléchir, la rendre plus humaine, moins engluée dans les tabous rétrogrades et les Lois menaçantes élaborées en dehors de l'homme. Rien de plus exemplaire à cet égard, rien de plus

⁹¹¹ Aristote, *Éthique à Nicomaque*, III, 1113a 10, p. 150.

⁹¹² Comme le souligne Pierre Aubenque, en se référant à l'étymologie de *bouleusis*, elle y trouve aussi un modèle métaphorique : « la délibération avec soi-même n'est que la forme intériorisée de la délibération en commun [...] telle qu'elle se pratiquait, sinon dans l'Assemblée du peuple, du moins dans le Conseil des hommes d'expérience, des *phronimoi* », Pierre Aubenque, *La Prudence chez Aristote*, *op. cit.*, p. 111.

⁹¹³ Voir Xavier Bonnier et Ariane Ferry (dir.), *Dramaturgies du conseil et de la délibération*, Publications numériques du CEREDI, « Actes de colloques », 2016, <http://ceredi.labos.univ-roen.fr/public/?dramaturgies-du-conseil-et-de-la.html>, consulté le 16 octobre 2018.

bouleversant aussi, que la méditation du vieux Roi des *Suppliantes*, qui met toute la prudence nécessaire à un homme seul, sans recours et sans alibi, à délibérer en lui-même sur la guerre et sur la paix ; il n'existe pas de plus belle cantate à l'homme, que cette réflexion précautionneuse, magnifique parce que totalement responsable⁹¹⁴.

Le vocabulaire sartrien de la liberté et de la responsabilité politique jouxte ici celui de l'éthique aristotélicienne : rien ne fonde mieux, rien ne manifeste mieux la *possibilité* de l'action politique que l'exposition dramatisée d'une délibération personnelle, qui donne à voir et à entendre « un homme seul, sans recours et sans alibi » – c'est-à-dire soustrait un moment, pour mieux y retourner bientôt, à l'arène rhétorique du discours efficace ainsi qu'à l'ordre de l'image et de l'exposition de soi. Si elle trouve une forme d'épure, chez Eschyle, dans le monologue royal des *Suppliantes*, cette prudence délibérative, ainsi que l'« émotion *politique* » à quoi elle donne place⁹¹⁵, forme surtout aux yeux de Barthes « la fonction essentielle du chœur antique », siège d'une « parole maîtresse qui explique, qui dénoue l'ambiguïté des apparences, et fait entrer le gestuaire des acteurs dans un ordre causal intelligible⁹¹⁶ ».

Dix ans plus tard, dans sa monographie sur Racine, le critique retrouve la question de la délibération théâtrale sous un jour strictement inversé. À la délibération politique aboutie de la tragédie grecque, se substitue désormais celle, amoureuse et figée, *interdite*, de la tragédie classique. Au contraire du roi des *Suppliantes*, le héros racinien apparaît en effet à Barthes comme un sujet irrémédiablement clivé, « qui se sent perpétuellement lutter avec lui-même⁹¹⁷ » et trouve dans le monologue l'occasion répétée d'exprimer sa division constitutive :

Le monologue est l'expression propre de la division. Le monologue racinien est obligatoirement articulé en deux membres contraires (*Mais non...*, *Hé quoi...*, etc.) ; il est conscience parlée de la division, et non délibération véritable. C'est que le héros se sent toujours *agî* par une force extérieure à lui-même, par un au-delà très lointain et terrible, dont il se sent le jouet, qui peut même diviser le temps de sa personne, le frustrer de sa propre mémoire, et qui est suffisamment fort pour le *retourner*, le faire passer par exemple de l'amour à la haine⁹¹⁸.

Tandis que la délibération eschylienne donnait à voir un sujet responsable et parvenait à articuler le domaine de l'intention à celui des conduites, le héros racinien est ce sujet hétéronome, possédé par ses affects, hors de lui autant qu'hors de l'action, « homme du *que faire ?* non du *faire* » : « il appelle, il invoque une action, il ne l'accomplit pas ; il pose des alternatives mais ne les résout pas ; il vit poussé à l'acte mais ne se projette pas en lui ; il connaît des dilemmes, non des

⁹¹⁴ Roland Barthes, « Pouvoirs de la tragédie antique », *Théâtre populaire*, n° 2, juillet-août 1953, repris dans *OC*, t. I, 259-267, ici p. 266.

⁹¹⁵ *Ibid.*, p. 261.

⁹¹⁶ *Ibid.*

⁹¹⁷ *Id. Sur Racine*, Paris, Seuil, « Pierres vives », 1963 (désormais *SR*), repris dans *OC*, t. II, p. 51-198, ici p. 87.

⁹¹⁸ *Ibid.*, p. 87-88.

problèmes ; il est rejet plus que projet⁹¹⁹ ». De l'article de 1953 à l'ouvrage de 1964, d'Eschyle à Racine, la délibération personnelle sera donc passée d'un régime efficace et maîtrisé de la parole à un régime dysfonctionnel, grippé, au point que Barthes peine désormais à reconnaître chez les héros raciniens l'ombre d'une « délibération véritable ». Si la tragédie ancienne prête une forme sensible et intelligible à la délibération prudentielle théorisée dans l'*Éthique à Nicomaque*, la tragédie racinienne met en scène son dévoiement. Or, plutôt que la tragédie antique, c'est bien cette « fausse tragédie du XVII^e siècle », comme il la nomme dans son article de 1953, qui, avec ses délibérations elles-mêmes faussées, irrésolues, semble servir de patron aux délibérations que Barthes livrera plus tard en première personne.

« L'homme du *que faire ?* non du *faire* », délibérations amoureuses

Pour prendre la mesure de celles-ci, le cas des *Fragments d'un discours amoureux* s'impose, tant l'ouvrage de 1977 confère une très large place aux « figures délibératives » et qu'il exacerbe, au nom du sentiment amoureux lui-même et de la nature humorale et plurielle du sujet moderne, cette sorte de dérèglement de la prudence aristotélicienne qu'on a commencé d'observer dans *Sur Racine*. Comme le héros racinien et pour son malheur, le sujet amoureux dont Barthes simule la parole intérieure est davantage un « homme du *Que faire ?* » que du *faire*. Donnant voix aux interrogations du sujet sur la conduite à adopter à l'égard de l'objet aimé, la figure précisément intitulée « Que faire ? » poursuit et radicalise le propos de *Sur Racine*, à l'appui cette fois des *Souffrances du jeune Werther* de Goethe :

Faut-il continuer ? Wilhelm, l'ami de Werther, est l'homme de la Morale, science sûre des conduites. Cette morale est en fait une logique : ou bien ceci, ou bien cela ; si je choisis (si je marque) ceci, alors, de nouveau, ceci ou cela : et ainsi de suite, jusqu'à ce que, de cette cascade d'alternatives, surgisse enfin un acte pur – pur de tout regret, de tout tremblement. Tu aimes Charlotte : *ou bien tu as quelque espoir, et alors tu agis ; ou bien tu n'en as aucun, et alors tu renonces*. Tel est le discours du sujet « sain » : *ou bien, ou bien*. Mais le sujet amoureux répond (c'est ce que fait Werther) : j'essaie de me glisser entre les deux membres de l'alternative : c'est-à-dire : *je n'ai aucun espoir, mais tout de même...* Ou encore : je choisis obstinément de ne pas choisir ; je choisis la dérive : *je continue*⁹²⁰.

À l'exemple du confident racinien, Wilhelm rappelle le discours amoureux à l'horizon du monde et des choix raisonnables que la sagesse pratique recommande. Double grotesque du prudent aristotélicien, du *phronimos*, il adresse à Werther un discours de pure rhétorique délibérative, dont l'échec semble valoir pour celle-ci tout entière. Quant à lui, le sujet amoureux formule bel et bien une décision à l'issue de ce paragraphe, et cette décision reçoit même la forme

⁹¹⁹ *Ibid.*, p. 97.

⁹²⁰ *Id.*, FDA, OC, t. V, p. 91.

hyperbolique d'une *devise* : « je continue » (on pense à la devise de Guillaume d'Orange, « Je maintiendrai »). Mais à la logique exclusive de l'alternative, Barthes oppose ici une *antilogique* menant l'amoureux au choix paradoxal du refus de choisir⁹²¹. Aussi, loin de le suspendre, le « je continue » de l'amoureux a-t-il pour conséquence d'ouvrir à l'infini le train des délibérations :

Mes angoisses de conduite sont futiles, sans cesse plus futiles, à l'infini. Si l'autre, incidemment ou négligemment, me donne le numéro de téléphone d'un lieu où je peux le trouver à telles heures, je m'affole aussitôt : dois-je ou ne dois-je pas lui téléphoner ? (Il ne servirait à rien de me dire que *je peux* lui téléphoner – c'est le sens objectif, raisonnable, du message –, car c'est précisément cette *permission* dont je ne sais que faire.)⁹²²

En plus de dévoyer comme on l'a vu la délibération aristotélicienne sur le plan de la logique, Barthes la détourne ici du point de vue de son objet. On sait en effet que la rhétorique comme l'éthique délibératives ont pour objet – non exclusif mais privilégié, prototypique – l'action politique. De ce point de vue, parce qu'elle consiste à focaliser l'usage de la délibération sur la seule conduite amoureuse, la figure en question opère comme une subversion silencieuse, elle participe de la protestation portée en tête du livre contre le défaut de reconnaissance dont souffre le discours amoureux dans l'espace social, étouffé qu'il est par le discours de la science et de la politique militante⁹²³. Enfin, comme l'énonce l'extrait cité à l'instant, cet affairement de l'amoureux le conduit à se perdre dans des tergiversations « sans cesse plus futiles, à l'infini ». Alors que l'auteur de l'*Éthique à Nicomaque* insistait justement sur la nécessité de faire le tri parmi les objets dignes de délibération, prévenant que « si l'on avait à délibérer toujours et de tout, on se perdrait dans l'infini⁹²⁴ », le héros barthésien délibère *toujours* – c'est sa devise –, et il délibère *de tout* – car « *tout signifie*⁹²⁵ » pour lui dans l'ordre de sa passion. Conséquence de l'énamoration, alimenté par le « grand ruissellement imaginaire dont [le sujet] est traversé sans ordre et sans

⁹²¹ Un tel geste n'est pas sans évoquer la levée des oppositions paradigmatiques constitutives du sens et de la morale, que Barthes thématise ailleurs sous l'enseigne du Neutre. Cependant, malgré une telle délibération suspensive, il faut souligner que l'amoureux des *Fragments* est loin d'être tout entier animé par cette tendance vers le Neutre explorée en 1977-1978 au Collège de France. Sauf (ou même) à envisager fugacement le repos dans le *satori* zen ou dans le « Non-vouloir-saisir », le sujet amoureux demeure un sujet *affairé*, il ne cesse comme le dit Barthes « de courir dans sa tête, d'entreprendre de nouvelles démarches et d'intriguer contre lui-même », voir *FDA, OC*, t. V, p. 27.

⁹²² *Id.*, *FDA, OC*, t. V, p. 91-92.

⁹²³ Voir la figure « Seul », *ibid.*, p. 260. Notons qu'une telle protestation est accentuée par le titre donné à la figure, « Que faire », qui reprend celui de l'ouvrage classique de Lénine consacré en 1902 à la stratégie révolutionnaire, ouvrage citant lui-même le roman *Que faire ?* de Tchernychevski (1863). Voir sur cette question, et pour ajouter à cette liste, Jean-Luc Nancy, *Que faire ?*, Paris, Gallilée, « La philosophie en effet », 2016.

⁹²⁴ Aristote, *Éthique à Nicomaque*, 1113a 1, je cite la traduction de Barthélémy Saint-Hilaire revue par Alfredo Gomez-Muller, Paris, Librairie générale française, « Le livre de poche. Classiques de la philosophie », 1992 (éd. Richard Bodéüs p. 149).

⁹²⁵ Roland Barthes, *FDA*, t. V, p. 92.

fin⁹²⁶ », un tel affolement délibératif échappe à l'empire du sujet. Au contraire d'Aristote qui s'applique à distinguer la décision réfléchie de l'emportement⁹²⁷, Barthes identifie la délibération elle-même à une réaction impétueuse et incontrôlable : au conseil de l'ami lui suggérant de prendre lui-même l'initiative du téléphone si c'est là son désir, celui-ci répond : « c'est ma peur – ma délibération – qui est spontanée⁹²⁸ » : manière de renvoyer dos à dos l'illusion spontanéiste et l'illusion prudentielle ; manière aussi de d'identifier ici la délibération à cette peur dont Barthes dit ailleurs, citant Hume, qu'elle aura été la « seule passion de [s]a vie⁹²⁹ ».

De la délibération des tragédies antiques à la délibération des *Fragments* en passant par celle du héros racinien, il semble se dessiner une sorte de généalogie du sujet moderne. Tels que Barthes les présente au miroir de la psychanalyse, les personnages de Racine ne sont déjà plus ces sujets antiques capables d'autonomie, doués de cette « parole maîtresse » qui leur permet de réfléchir leurs actions. Mais de la passivité et de la partition binaire du sujet racinien (« conscience parlée d'une division ») à la dispersion et aux emportements du sujet moderne, il est encore un pas que souligne Barthes dans son autoportrait de 1975, observant que chez Racine « les parties en lutte se réconciliaient dans la fondation d'un sens : le sens de l'Homme⁹³⁰ ». Ce dont témoignent toutefois les *Fragments d'un discours amoureux*, c'est que la dispersion moderne du sujet signe moins la disparition que le dérèglement et l'emportement paradoxaux de la prudence aristotélicienne. Selon une perspective nietzschéenne qui gagne chez lui tout au long des années 1970, Barthes met en scène une délibération la dynamique s'origine au niveau du corps et de ses humeurs – ou, pour adopter le vocabulaire du livre de 1977, de son *sentiment*. Bien loin de ne plus délibérer ou « calculer », le sujet barthésien apparaît suivant le mot de Bergson comme un « centre d'indétermination » : emporté dans une délibération infinie, « sans ordre et sans fin », il ne dispose d'aucune prise ferme dans la vie pratique, qu'il vise pourtant éperdument.

⁹²⁶ *Ibid.*, p. 32.

⁹²⁷ Aristote, *Éthique à Nicomaque*, *op. cit.*, 1111b 15, p. 141.

⁹²⁸ *Ibid.*, p. 92.

⁹²⁹ Épigraphe du *Plaisir du texte*, *OC*, t. IV, p. 217. Tant que le sujet délibérant n'est pas parvenu à former une décision réfléchie, la peur sera ainsi l'autre nom, l'autre versant de son désir ; elle est le fait d'un manque qui n'est pas tant manque de l'objet aimé, que manque d'assurance dans la conduite à tenir face à l'absence, au refus de l'autre. Sur les rapports entre peur et écriture, voir le fragment du *Plaisir du texte* qui y est consacré : « qui pourrait dire : “J'écris pour ne pas avoir peur” ? Qui pourrait écrire la peur (ce qui ne voudrait pas dire la raconter ?) La peur ne chasse, ni ne contraint, ni n'accomplit l'écriture : par la plus immobile des contradictions, toutes deux coexistent – séparées. / (Sans parler du cas où écrire fait peur) », *ibid.*, p. 249. Sur le statut de la peur dans l'œuvre de Barthes, voir Tiphaine Samoyault, « La peur », *Revue Roland Barthes*, n° 4, num. cit, <http://revue.roland-barthes.org/2018/06/tiphaine-samoyault/122/>, consulté le 16 octobre 2018.

⁹³⁰ Roland Barthes, « La personne divisée ? », *RB*, *OC*, t. IV, p. 717.

Coups d'essais (1977, 1979)

Ces délibérations amoureuses nous ramènent à la question de l'écriture, et nous situent en plein dans ce projet lyrique d'écrire à qui l'on aime et pour être aimé que Barthes, on vient de le voir, abandonnera bientôt au profit d'un projet plus testimonial, consistant à « peindre ceux qu'on aime ». Parmi les « figures délibératives » que compte les *Fragments*, plusieurs discutent la possibilité et les moyens de soumettre le sentiment amoureux à un travail d'écriture. Bien que, d'une certaine manière, l'ouvrage de 1977 suppose par son existence même qu'une solution ait été trouvée, une décision prise à cet égard, on retrouve ici la même indécision inquiète observée dans la figure « Que faire ? » : en fait d'angoisses amoureuses, l'écriture vaut bien le téléphone. La raison en est essentiellement théorique. Contredisant les conceptions socratiques et romantiques d'après lesquelles « l'amour pouvait, *devait* se sublimer en création esthétique⁹³¹ », Barthes allègue une incompatibilité foncière entre les imaginaires de l'écriture et du sentiment amoureux :

Ce que l'écriture demande et que tout amoureux ne peut lui accorder sans déchirement, c'est de sacrifier *un peu* de son Imaginaire, et d'assurer ainsi à travers sa langue l'assomption d'un peu de réel. Tout ce que je pourrais produire, au mieux, c'est une écriture de l'Imaginaire ; et pour cela, il me faudrait renoncer à l'Imaginaire de l'écriture – me laisser travailler par ma langue, subir les injustices (les injures) qu'elle ne manquera pas d'infliger à la double Image de l'amoureux et de son autre⁹³².

C'est depuis le creux de ce déchirement que « parle⁹³³ » (*in petto*) le sujet amoureux, se mesurant à cette écriture moderne qui frustre toute tentative d'expression du moi (« quel est ce moi qui s'écrirait⁹³⁴ ? »), dénoncée comme illusoire car sans autre recours qu'un répertoire de stéréotypes. Tout de même, l'amoureux essaye, délibère. C'est notamment le cas dans la figure « Écrire », où Barthes se risque à des essais de haïkus qu'il entrecoupe de commentaires :

« La pleine lune d'automne,
Tout le long de la nuit
J'ai fait les cent pas autour de l'étang. » [Bashô]

Pas d'indirect plus efficace, pour dire la tristesse, que ce « tout le long de la nuit ». Si j'essayais, moi aussi ?

« Ce matin d'été, beau temps sur le golfe,
Je suis sorti

⁹³¹ *Id.* « Inexprimable amour », *FDA, OC*, t. V, p. 129.

⁹³² *Ibid.*, p. 131.

⁹³³ Rappelons l'épigraphe du livre qui, placé entre l'avant-propos « Comment est fait ce livre » et l'ensemble des figures, introduit ce dernier comme un discours direct ou comme une prosopopée de l'amoureux : « C'est donc l'amoureux qui parle et qui dit », *ibid.*, p. 35. Pour une lecture suggestive des *Fragments* à partir d'une analyse mot à mot de cette épigraphe, voir Philippe Roger, « D'un texte assez romanesque. *Fragments d'un discours amoureux* », dans *id.*, *Roland Barthes, roman*, Paris, Grasset, « Figures », 1986, p. 181-196.

⁹³⁴ Roland Barthes, « Inexprimable amour », *FDA, OC*, t. V, p. 130.

Cueillir une glycine. »

ou :

« Ce matin d'été, beau temps sur le golfe,
Je suis resté longtemps à ma table,
Sans rien faire. »

ou encore :

« Ce matin, beau temps sur le golfe,
Je suis resté immobile
À penser à l'absent. »

D'un côté, c'est ne rien dire, de l'autre, c'est dire trop : impossible d'*ajuster*. Mes envies d'expression oscillent entre le haïku très mat, résumant une énorme situation, et un grand charroi de banalités. Je suis à la fois trop grand et trop faible pour l'écriture : je suis à côté d'elle, qui est toujours serrée, violente, indifférente au moi enfantin qui la sollicite⁹³⁵.

C'est, l'espace d'une « figure », s'approprier la forme du prosimètre dont la *Vita nova* de Dante (composée entre 1292 et 1295) est le modèle cardinal. Mais alors que Dante, dans cette œuvre consacrée à l'amour de Béatrice, glose les pièces poétiques qui jalonnent l'ouvrage pour en assurer l'intelligibilité, pour en rapporter l'histoire, la circulation, et raconter à travers elles un parcours initiatique (préluant à un grand œuvre à venir⁹³⁶), les commentaires barthésiens se posent au contraire en amont de la mise en partage des textes, en déconstruisent la valeur et la pertinence. L'échantillon poétique est ici en sursis, en instance de jugement, c'est une pièce versée dans une délibération plus large qui ne trouvera pas d'issue certaine à la fin du texte⁹³⁷. Ce faisant, par cette forme de prétérition qui le caractérise, le geste délibératif est aussi ce qui autorise la publication de ces ébauches, qui leur donne prétexte, qui les protège et les expose tout à la fois ; face à elles, le lecteur est moins dans la position du juge que dans celle de l'ami ou de l'amateur, qui donne un avis ou un conseil par-dessus l'épaule de l'écrivain.

⁹³⁵ « Inexprimable amour », *FDA, OC*, t. V, p. 129-130.

⁹³⁶ Ainsi lit-on dans la dernière glose : « Après ce sonnet, une admirable vision m'apparut, dans laquelle je vis des choses qui me firent me proposer de ne plus parler de cette dame bénie jusqu'à ce que je pusse traiter d'elle plus dignement. Et je m'applique autant que je peux pour parvenir à cela, comme elle le sait, en vérité. Si bien que, s'il plaît à Celui pour qui toute chose vit, que ma vie dure quelques années encore, j'espère dire d'elle ce qui jamais ne fut dit d'aucune autre. » Dante Alighieri, *Vie nouvelle*, trad. it. Jean-Charles Vegliante, Marina Marietti et Cristiana Tullio Altan, Paris, Classique Garnier, « Textes littéraires du Moyen Âge. Série Forme de lumière (Italie) », 2011, § 31, p. 141.

⁹³⁷ Le dispositif des *Fragments* atteste tout de même qu'une solution a déjà été trouvée : celle de soumettre le discours amoureux, d'une part, à une énonciation simulée, singulière mais non personnelle – « c'est *un* amoureux qui parle » (je souligne) – et, d'autre part, à un régime d'adresse et de dédicace indirecte : « L'opération dans laquelle l'autre est pris n'est pas une suscription. C'est, plus profondément, une inscription : l'autre est inscrit, il s'est inscrit dans le texte, il y a fait sa trace, multiple » (« La dédicace », *FDA, OC*, t. V, p. 109). La délibération de la figure « Écrire » n'aboutit pas à une autre conclusion : « Savoir qu'on n'écrit pas pour l'autre, savoir que ces choses que je vais écrire ne me feront jamais aimer de qui j'aime, savoir que l'écriture ne compense rien, ne sublime rien, qu'elle est précisément *là où tu n'es pas* – c'est le commencement de l'écriture », *ibid.*, p. 132.

En 1979, c'est un dispositif similaire que Barthes mobilise lorsqu'il publie sa réflexion sur le journal dans la revue *Tel quel*, sous le titre « Délibération ». Comme avec le roman dans « « Longtemps, je me suis couché de bonne heure » », Barthes approche le genre depuis le point de vue situé de sa pratique. Plutôt que de proposer « une analyse du genre “Journal” (il y a des livres là-dessus) », il s'agit donc de procéder à une « délibération personnelle, destinée à permettre une décision pratique : dois-je tenir un journal *en vue de le publier*. Puis-je faire du journal une œuvre⁹³⁸ ? » La *quaestio* que Barthes soumet à délibération, au vrai, n'est pas tellement relative à l'opportunité d'écrire un journal, mais à celle plutôt de le *tenir*, d'inscrire cette activité dans un régime de durée ainsi que dans la perspective d'une publication (Gide fournit ici l'exemple prototypique)⁹³⁹. Une telle réflexion va en deux étapes, séparées par deux essais diaristiques que Barthes insère au centre de son texte : un ensemble de fragments écrit dans la maison familiale d'Urt en juillet et août 1977, pendant la maladie de sa mère ; le récit d'une « vaine soirée » parisienne, daté du 25 avril 1979. Comme le souligne Valérie Stiénon, l'essayiste, de la sorte, « retrouve le Journal au moment même où il en fait le procès » : non seulement parce qu'il en publie *de facto* des extraits, signe qu'il a déjà réalisé des tentatives en ce genre, mais aussi parce que, dit Stiénon, « le texte qui encadre les bribes de Journal se rend mimétique de l'écriture du journal personnel, tant par son régime énonciatif monologal que par sa réflexivité⁹⁴⁰ ». Phénomène redoublé dans les fragments cités, puisqu'on y trouve plusieurs prospectus qui mettent en abyme l'interrogation sur l'œuvre à venir portée par le discours cadre⁹⁴¹, et que le second extrait, « Vaine

⁹³⁸ *Id.*, « Délibération », art. cit., *OC*, t. V, p. 669.

⁹³⁹ Minorée par Genette, cette contrainte de durée dans la *tenue* du journal est bien décrite par Éric Marty : « l'incertitude de Barthes tient à la contrainte proprement générique du journal qui n'exige donc pas seulement que le journal soit écrit mais qu'il soit tenu. Contrainte donc de régularité, de durée, d'ampleur mais qui porte avec elle bien d'autres conséquences et notamment, par l'ambition de lier cette écriture à la durée de l'écoulement des jours, celle de la contingence même de l'écriture et de ses objets. » Éric Marty, « Roland Barthes et la question du genre. Le journal », dans Raphaël Baroni et Marielle Macé (dir.), *Le Savoir des genres*, Rennes, PUR, « La Licorne », 2007, p. 85-95, ici p. 86. Voir aussi Gérard Genette, « Le journal, l'antijournal », *Poétique*, n° 47, num. cit., p. 315-322.

⁹⁴⁰ Valérie Stiénon, « Roland Barthes et son Journal », art. cit., p. 131.

⁹⁴¹ Ces projets se concentrent essentiellement dans le journal d'Urt. Le 16 juillet 1977 : « Faire un dictionnaire *contemporain* des intolérances (la littérature, en l'occurrence Voltaire, ne peut être abandonné, tant que subsiste le mal dont elle a porté témoignage) » ; le 21 juillet : « observations pour la “science des Moires”, ou “diaphorologie” ; et surtout, le 22 juillet : « Depuis quelques années, un projet unique, semble-t-il explorer ma propre bêtise, ou, mieux encore, la dire, en faire l'objet de mes livres. J'ai de la sorte dit la bêtise “égotiste” et la bêtise amoureuse. Reste une troisième bêtise, qu'il faudra bien dire un jour : la bêtise politique. Ce que je pense politiquement des événements (et je ne cesse d'en penser quelque chose), au jour le jour, est bête. C'est cette bêtise qu'il faudrait maintenant énoncer dans le troisième livre de cette petite trilogie, une sorte de *Journal politique*. Il faudrait un courage énorme, mais peut-être que cela exorciserait ce mélange d'ennui, de peur et d'indignation que constitue pour moi le Politique (ou plutôt la Politique) », voir Roland Barthes, « Délibération », *OC*, V, p. 673-675.

soirée », s'achève sur un paragraphe excédentaire qui amorce déjà la « relecture⁹⁴² » à laquelle procède Barthes dans cette délibération sur pièces.

Mais n'est-ce pas là, au fond, une façon de retourner au journal (contre le journal) l'un de ses procédés communs ? De fait, là où les journaux d'écrivains (pensons à Gide, à Kafka, à Annie Ernaux etc.) sont souvent riches en esquisses rédactionnelles, insérées par le diariste à son discours pour les y soumettre à diverses formes de commentaires, c'est ici le journal lui-même qui est pesé au trébuchet, renvoyé à la place qu'occupent ordinairement en son propre sein les fragments de l'œuvre en train. Ce renversement confirme et complique à la fois le mimétisme diaristique relevé par Stiénon dans « Délibération ». S'il est vrai, comme le note Genette, que le « véritable trait distinctif du diariste [est] qu'il ne met pas en doute la légitimité de la pratique diariste en général, à tout le moins de la sienne en particulier⁹⁴³ », alors il faut convenir que Barthes, non seulement n'a jamais été un véritable diariste, mais surtout qu'il a confié au geste de publication les fonctions de décantation et de délibération de l'œuvre à venir caractéristiques du journal lui-même, en vertu de cet exercice intime de la réflexivité qu'il permet, avant que d'être éventuellement mis en lumière dans un second temps, souvent lorsque le sort des œuvres dont il traite est scellé⁹⁴⁴. C'est dire que le dispositif complexe adopté par l'auteur dans son article n'est pas réductible au genre diaristique, et que le geste de publication dont il procède s'avère déterminant, affiliant ce texte de 1979 au domaine des prospectus que j'arpente dans cette thèse.

Qu'en est-il au juste de cette délibération ?

Parce que « la sincérité n'est qu'un imaginaire au second degré » (idée moderne éprouvée dans l'autoportrait de 1975 et reconduite, nous venons de le voir, dans les *Fragments* de 1978), Barthes dit ses doutes quant à ce discours de confession dont procéderaient les vertus du journal. Mais il aboutit vite à une première justification « littéraire » du genre : le journal est 1) le siège d'une « individuation », d'un idiolecte d'auteur ; 2) il témoigne d'une époque dont il enregistre les « traces » (proche en cela des mémoires) ; 3) il « constitu[e] l'auteur en objet de désir », supposant

⁹⁴² *Ibid.*, p. 677-678.

⁹⁴³ Gérard Genette, « Le journal, l'antijournal », p. 318. Cette affirmation semble tout de même sujette à caution.

⁹⁴⁴ Le cas de l'*Atelier noir* d'Annie Ernaux est exemplaire de ce temps différé du journal qui, souvent, n'emprunte le chemin de la publication que lorsque l'y a précédé l'œuvre dont il délibère au jour le jour : « De la même façon que je n'ai jamais pu montrer à quiconque un manuscrit avant qu'il soit fini, je ne peux exposer aux regards le chantier en cours. Je suis sûre que cela suffirait à l'arrêter net. À l'inverse, d'avoir publié plusieurs des textes en travail dans ce journal joue peut-être comme une autorisation d'en dévoiler les cheminements chaotiques, les tourments préalables, comme si toute cette peine obscure, dépourvue de la grandeur qu'on prête à la création littéraire, se trouvait rachetée et valorisée par l'existence réelle, hors de moi, du livre. » Annie Ernaux, *L'Atelier noir*, *op. cit.*, p. 14.

un jeu de séduction entre le lecteur et la *personne* de l'écrivain ; 4) il est pour l'auteur un « atelier de phrases », autorisant un « fétichisme du langage⁹⁴⁵ ».

Las, les doutes s'accroissent lorsque le commentaire revient sur les extraits introduits dans le texte : « J'ai beau relire ces deux fragments, rien ne me dit qu'ils soient publiables ; rien ne me dit non plus qu'ils ne le sont pas⁹⁴⁶. » Dans ce second temps de la réflexion de Barthes, la question du journal rencontre, de façon latérale mais à mon sens décisive, celle du roman qui est alors au cœur du cours donné au Collège de France. Car si le journal pâtit « comme d'un mal insidieux, de caractères négatifs – déceptifs », c'est qu'en lui paraissent faire défaut cela même qui aimante Barthes dans son ambition, affirmée dès 1977 à Cerisy, de placer la « dernière case » de son travail sous le signe d'une grande forme. Alors que les « œuvres de la littérature, de Dante à Mallarmé, à Proust, à Sartre, ont toujours eu, pour ceux qui les ont écrites, une sorte de fin, sociale, théologique, mythique, esthétique, morale, etc. », le journal est une œuvre dépourvue de *mission* et de *fin*, sans terme ni finalité, étrangère à ce fantasme de « l'avoir fini⁹⁴⁷ » mis en avant à propos du roman. Partant, le « Journal ne peut atteindre au Livre (à l'Œuvre) ; il n'est qu'Album, pour reprendre la distinction mallarméenne⁹⁴⁸ ».

Au moment même où paraît « Délibération » dans *Tel Quel*, cette opposition empruntée à Mallarmé entre le Livre et l'Album (évoquée ci-dessus dans « Passages ») fait l'objet de longs développements dans *La Préparation du roman*, qui reprend et développe le propos de l'article de *Tel Quel*. Étape maîtresse de la « première épreuve » abordée par Barthes dans son cours (« Le choix, le doute »), cette alternative engage la responsabilité de la forme, chevillée à des partis-pris philosophiques :

Bref, vous ne pouvez choisir la forme de l'œuvre (et donc vous ne pouvez écrire) sans décider de votre propre philosophie : l'idée de Livre implique une philosophie moniste (structure, hiérarchie, ratio, science, foi, histoire) ; l'idée d'Album implique une philosophie pluraliste, relativiste, sceptique, taoïste, etc. « À quoi est-ce que je crois ? » Vouloir écrire vous renvoie brutalement d'emblée à cette question ; et cette brutalité est une épreuve qu'il vous faut surmonter⁹⁴⁹ !

Sans trancher véritablement – ni dans « Délibération » ni dans *La Préparation du roman* – entre Livre et Album, Barthes montre tout de même que ces formes entrent dans une dialectique au terme de laquelle, par la force des choses, c'est toujours « l'Album qui est le plus fort, c'est lui *qui reste*⁹⁵⁰ ». Cette précellence de fait, sinon donc de droit, s'observe à la fois en amont de l'œuvre et en aval. En amont : parce que le Livre peut être à l'horizon de l'Album dès lors que celui-ci est

⁹⁴⁵ *Ibid.*, p. 669-670.

⁹⁴⁶ *Ibid.*, p. 678.

⁹⁴⁷ *Id.*, PR, p. 278-283.

⁹⁴⁸ *Id.*, « Délibération », OC, V, p. 678.

⁹⁴⁹ *Id.*, PR, p. 351.

⁹⁵⁰ *Ibid.*

de nature avant-textuelle. C'est ce que montre emblématiquement le cas des *Pensées* de Pascal, « amas de pensées détachées pour un grand ouvrage qu'il méditait⁹⁵¹ », comme l'écrit son beau-frère Florin Périer cité par Barthes, qui commente : « Ici, l'Album a vaincu le Livre : la Mort l'a vaincu⁹⁵² ». En aval : parce que le travail de la lecture et de la citation voue l'œuvre à la fragmentation et à la dissémination, en sorte que c'est l'Album qui est toujours, au bon du compte, « l'avenir du Livre » :

Ce qui reste du Livre, c'est la *citation* (au sens très général) : le fragment, le relief qui est *transporté* ailleurs. [...] Nous passons notre temps [...] à créer des ruines, et à nous en alimenter ; à alimenter notre imagination, notre pensée. Ce qui vient en nous du Livre, c'est l'Album : l'Album est le *germen* ; le Livre, si grandiose soit-il, n'est que le *soma*⁹⁵³.

En dépit de cette victoire annoncée de l'Album sur le Livre, Barthes, comme je le disais, ne tranche pas pour son propre compte. Quelques séances auparavant, il favorisait tout de même une sorte d'entre-deux, héritant de la figure romantique (allemande) du roman absolu, de la pratique nietzschéenne du livre de fragments, de la narration proustienne procédant par « couture » de scènes. Dans le cours, toutes ces formes sont placées sous le signe du « rhapsodique » et du « *poikilos* » – mot grec (signifiant « bariolé, tacheté, moucheté comme une peau de bête ») dont l'essayiste fait l'emblème d'une « catégorie du mélange, du mixte, de l'indécision, du bariolage⁹⁵⁴ ». Comme il le précise en commentant l'effort de composition et de montage que l'on trouve dans certains ouvrages d'allure fragmentaire (comme ceux de Nietzsche), « les fragments [...] ne sont pas nécessairement du côté de l'Album ». Mais le journal, si : « un *suivi* circonstanciel, chronologique, sans construction, qui est éidétiquement réalisé dans le *Journal intime*, peut faire problème, comme *création*. Donc c'est cela qui est en cause : le suivi circonstanciel. Un livre de fragment peut être le Livre, mais effectivement un *Journal intime* ne peut pas être le Livre⁹⁵⁵. »

⁹⁵¹ Cette citation est prise à la préface de Michel Le Guern dans l'édition des *Pensées* utilisée par Barthes. Voir Blaise Pascal, *Pensées*, éd. Michel Le Guern, Paris, Gallimard, « Folio », 1977, p. 10, voir Roland Barthes, *PR*, p. 351-352.

⁹⁵² *Ibid.* p. 352. Et l'on pourrait dire la même chose du grand fichier-journal de Barthes, sur lequel Tiphaine Samoyault s'appuie dans sa biographie.

⁹⁵³ *Ibid.* Barthes s'appuie ici sur les mots de Valéry : « C'est étrange comme la suite des temps transforme toute œuvre – donc tout homme – en fragments. Rien d'entier ne survit – exactement comme dans le souvenir qui toujours n'est que débris et ne se précise que par des faux ». Voir Paul Valéry, lettre à Jeannie Valéry, juillet 1909, *Œuvres, op. cit.*, t. I, p. 33-34. Rappelons avec l'éditeur de la *Préparation* qu'en biologie, le *soma* (« corps » en grec) renvoie aux cellules reproductrices du corps, tandis que le *germen* caractérise les cellules non reproductrices.

⁹⁵⁴ Roland Barthes, séance du 8 décembre 1979, *PR*, p. 269. Voir sur ce point Tiphaine Samoyault, *Roland Barthes, op. cit.*, p. 653-655.

⁹⁵⁵ Roland Barthes, séance du 5 janvier 1980, *PR*, p. 345.

Sorte d'annexe ou d'appendice à *La Préparation du roman*, l'article de 1979 vaut donc d'être considéré comme une délibération concentrée sur l'Album, là où le cours porte au contraire l'accent sur le Livre (et pour cause). « [J]e ne puis investir dans un Journal comme je le ferais dans une œuvre unique et monumentale qui me serait dictée par un désir fou⁹⁵⁶ », écrit Barthes. C'est que le journal est une « forme désuète » qui n'est plus à inventer (comme l'est celle du roman fantasmé), une somme de notations quotidiennes « *suppressibles à l'infini* »⁹⁵⁷, donnant lieu à un texte « inessentiel », grevé qui plus est par un imaginaire de la sincérité. À moins que cette inessentialité ne soit une manière de dire « essentiellement l'inessentiel du monde », et que « l'instabilité de mon jugement » à l'égard de ce genre ne vienne s'identifier au « tourment essentiel » du Texte des modernes, cette idée selon laquelle « la littérature est *sans preuves* [...], qu'elle ne peut prouver, non seulement ce qu'elle dit, mais encore qu'il vaut la peine de le dire⁹⁵⁸ » ? Ainsi s'achève la délibération barthésienne, par une manière de réhabilitation conditionnelle du genre qui semble mener à sa liquidation, laissant suspendue, quoi qu'il en soit, la question initiale que posait l'essayiste :

Oui, c'est bien cela, le Journal idéal : à la fois un rythme (chute et montée, élasticité) et un leurre (je ne puis atteindre mon image) ; un écrit, en somme, qui dit la vérité du leurre et garantit cette vérité par la plus formelle des opérations, le rythme. Sur quoi il faudrait sans doute conclure que je puis sauver le Journal à la seule condition de le travailler *à mort*, jusqu'au bout de l'extrême fatigue, comme un Texte *à peu près* impossible : travail au terme duquel il est bien possible que le Journal ainsi tenu ne ressemble plus du tout à un Journal⁹⁵⁹.

Éric Marty a remarquablement analysé la façon dont Barthes, dans ses textes diaristiques de la fin des années 1970, procédait en effet à une déconstruction du journal. Mais il montre que celle-ci, plutôt que d'emprunter la voie radicale d'un travail *à mort* du genre esquissée dans ces lignes, procède de la « découverte d'un point de suture, d'un mode de suture de l'écriture journalière⁹⁶⁰ ». Considérant le petit groupement de textes diaristiques connus sous le titre « Soirées de Paris⁹⁶¹ », écrits entre le 24 août et le 17 septembre 1979, Marty situe en effet le geste antigénérique de Barthes dans une « opération rhétorique de clôture » qui « sauve le journal de lui-même, de son défaut essentiel aux yeux de Barthes : son infinitude⁹⁶² ». Cette clôture est dite dans le dernier texte du 17 septembre : « quelque chose était fini, l'amour d'un garçon⁹⁶³ ». Proposant le récit d'une *journal*, ce fragment interrompt la série nocturne des textes précédents,

⁹⁵⁶ *Ibid.*

⁹⁵⁷ *Id.*, « Délibération », *OC*, V, p. 679.

⁹⁵⁸ *Ibid.*, p. 681.

⁹⁵⁹ *Ibid.*

⁹⁶⁰ Éric Marty, « Roland Barthes et la question du genre. Le journal », art. cit., p. 92.

⁹⁶¹ Ces textes ont été publiés de façon posthume à la fin du recueil *Incidents*, *op. cit.*, ils sont repris dans Roland Barthes, *OC*, t. V, p. 977-993.

⁹⁶² Éric Marty, « Roland Barthes et la question du genre. Le journal », art. cit., p. 93.

⁹⁶³ Roland Barthes *Soirées de Paris*, *OC*, t. V, p. 993.

marqués par l'ennui des mondanités intellectuelles, la recherche désœuvrée de gigolos dans les rues, les cafés et les cinémas pornographiques de la ville, les amours impossibles. Mettant au jour l'homosexualité de Barthes, cette séquence diaristique hérite d'un « rapport transitif à la sphère de la sincérité » caractéristique du journal. Mais cette sincérité, le journal barthésien la soumet, par sa clôture et son régime d'énonciation, à une ironie foncièrement étrangère au genre, ironie stoïcienne, dit Marty, « celle du sujet qui vit comme s'il était déjà mort⁹⁶⁴ ».

Or, pour être close, cette séquence diaristique n'était semble-t-il pas vouée à demeurer orpheline. Comme le confirment les plans de *Vita nova* que Barthes rédige ces mêmes semaines⁹⁶⁵, elle doit plutôt être lue « dans son rôle de dénouement ou d'étape libératrice et dans le projet même d'une "vita nova", d'une vie nouvelle ou d'une vie neuve qui aurait su faire le deuil des "vaines soirées"⁹⁶⁶ ». Cette orientation du journal vers l'œuvre est sensible dès la première « vaine soirée » de « Délibération ». Daté du 25 avril 1979, le texte se termine en effet sur ces mots : « L'échec lamentable de la soirée m'a poussé à essayer d'appliquer enfin la réforme de vie que j'ai en tête depuis longtemps. Ce dont cette première note est la trace⁹⁶⁷ ». Là, dans cette *trace*, qui double la *résolution* (lieu commun du genre diaristique) de quelque chose comme une prolepse, une annonce romanesque, se fait jour, tout autant que dans *Soirées de Paris*, cette pratique ironique du journal, qui se sait ou en tout cas se veut ou s'imagine déjà prise dans le mouvement d'une œuvre de plus grande échelle.

Je le disais déjà plus haut, ce brouillage générique dont le journal, comme le roman, est l'objet, passe par un engagement intense dans le genre délibératif. À ce titre, il semble excessif de dire, avec Marty, qu'en 1979 « Aristote est devenu l'ennemi et avec lui bien entendu toute pensée

⁹⁶⁴ Éric Marty, « Roland Barthes et la question du genre. Le journal », art. cit., p. 93. Marty, ici, rapproche Barthes du Rousseau des *Confessions* : « Son projet n'est nullement de s'abandonner au schéma psychologique évident par lequel l'écrivain se ferait objet du jugement des autres ou se livrerait, entièrement vulnérable, au verdict de l'opinion ; son projet, au contraire est, feignant de s'y livrer, et par cette feinte même, de récupérer intégralement cette liberté volontairement perdue par une invention d'écriture », *ibid.*, p. 92.

⁹⁶⁵ On trouve en effet mention des « Vaines soirées » dans la plupart des plans écrits à partir du 22 août, voir Roland Barthes, *OC*, t. V, p. 1011, 1014, 1015.

⁹⁶⁶ Éric Marty, « Roland Barthes et la question du genre. Le journal », art. cit., p. 93. Le critique souligne d'autres signes de cette clôture et de ce cette vocation du texte au réemploi : ainsi de l'épigraphe donnée à cet ensemble, empruntée aux *ultima verba* de Schopenhauer : « "Eh bien, nous nous en sommes bien tiré" / Schopenhauer (sur un papier, avant de mourir) », ainsi encore d'une note datée du 27 août : « Mettre au passé composé » qui, selon Marty, « souligne le caractère concerté de l'écriture et le projet d'y revenir spécifiquement. » *Ibid.*, p. 89. De la même manière, Samoyault voit dans ces « Vaines soirées » un « élément important du projet [*Vita nova*], comme un pendant à la consistance du véritable amour qu'est l'amour maternel. » Voir Tiphaine Samoyault, *Roland Barthes, op. cit.*, p. 651.

⁹⁶⁷ Roland Barthes, « Délibération », *OC*, V, p. 67.

du genre⁹⁶⁸ ». Comme en témoigne cet investissement singulier du délibératif que Barthes expérimente dans les *Fragments*, dans *La Préparation du roman* ou ici dans « Délibération », c'est non moins contre qu'avec Aristote que réfléchit Barthes en ces années. Un Aristote qui est certes moins celui de *La Rhétorique* que de *L'Éthique à Nicomaque*, et dont le sujet, surtout, est mis au régime de la (post)modernité : doté d'un inconscient, d'un imaginaire et d'un « ça », confronté au réel traumatique du deuil, en bref livré à une vie affective et intellectuelle profondément inquiète et irrésolue que son langage, à défaut d'apaiser ou d'émanciper, peut au moins travailler et mettre en forme. Et peut-être encore davantage. Car tant s'en faut que la « Délibération » de 1979 soit restée lettre morte, en dépit de cette conclusion aporétique (un journal « impossible », sauf à être « travaill[é] à mort ») qui consonne avec celle de « “Longtemps, je me suis couché de bonne heure” ». Le 24 août 1979, Barthes reçoit l'avis de Sollers sur l'article dont il lui a confié la publication, il note dans son fichier-journal : « 24 août 1979. Lettre de Sollers qui apprécie l'extrait de journal (Délibération). Si j'essayais de raconter ainsi mes soirées ? D'une façon “subtilement” plate, sans souligner le sens ? Ne se dégagerait-il pas une peinture vraie de l'époque⁹⁶⁹ ? » Le même jour, il répond au directeur de *Tel Quel* :

Vendredi

Cher Philippe,

Vos mots sont toujours décisifs pour moi parce qu'ils m'aident à travailler. Ce que vous me dites, d'un signe, du texte que j'appelle « Vaine soirée » sera peut-être le déclic qui va me faire sortir du marasme de projet où je me trouve depuis 6 semaines. Nous en parlerons puisque nous nous voyons Dimanche (20h au Select). Pouvez-vous penser à me rendre, 48 heures, mon texte, je voudrais quelques menues modifications.

Merci, Philippe,
Votre ami
Roland

Nous travaillons *maintenant* sans filet. Combien est précieux l'ami qui du bas nous regarde, nous suit et tient la corde du trapèze⁹⁷⁰.

Nous sommes, ici, dans la banalité même des correspondances entre auteurs et éditeurs (ou auteurs-éditeurs), banalité de cette demande de crédit qui, en 1979 aussi bien que sous l'Ancien Régime, est requise par les écrivains auprès de ceux qui les rétribuent et (ou) dont dépend le processus de la mise en livre. Sauf que Barthes n'envoyait pas directement à Sollers des extraits de son journal : ceux-ci étaient logés dans l'écrin d'une délibération qui, en quelque façon, conditionnait leur communication. Toutes proportions gardées, nous retrouvons là un peu de l'efficace du discours de projet que nous avons observée dans la littérature du XVI^e siècle. Car certes, en publiant son incertitude quant à la pratique diaristique, Barthes cultive et textualise son

⁹⁶⁸ Éric Marty, « Roland Barthes et la question du genre. Le journal », art. cit., p. 95.

⁹⁶⁹ Cité par Tiphaine Samoyault, *Roland Barthes, op. cit.*, p. 651.

⁹⁷⁰ Roland Barthes, lettre du vendredi [24 août 1979], dans Philippe Sollers, *L'Amitié de Roland Barthes*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2015, p. 153.

irrésolution, il contribue à une reviviscence du délibératif où l'on aurait raison de voir l'une des façons les plus brûlantes de se confronter à la question moderne par excellence : « Qu'ai-je le droit, que m'est-il possible d'écrire⁹⁷¹ ? » Oui, mais dans le même temps, il soumet aussi un texte qui, par rétroaction, aura une incidence directe dans le cours de son écriture, incidence d'autant plus précise que c'est bien la « vaine soirée » qui retient l'attention particulière de Sollers parmi les fragments proposés par l'essayiste. Le jour même où il reçoit les encouragements de Sollers, le 24 août 1979, Barthes remercie celui-ci de l'aider à sortir de son « marasme de projet », et se lance dans la rédaction des *Soirées de Paris*. C'est dire qu'il ne faudrait pas trop, ou en tout cas pas seulement, prendre à la lettre ces délibérations suspensives, qui demeurent chargées d'une fonction de sondage, voire de sollicitation indirecte. Il n'est pas indifférent, en effet, que Barthes soumette sa « Délibération » à la revue de Sollers. En accueillant son article dans *Tel Quel*, en encourageant le projet dont celui-ci délibère, Sollers dit aussi, implicitement, qu'un tel journal serait le bienvenu dans la collection « Tel Quel » qu'il dirige, et où Barthes publie presque exclusivement depuis 1964.

« L'apprentissage est donc celui du livre » : du séminaire au cours

La question d'une incidence sur la genèse du prospectus délibératif nous ramène à la question de l'enseignement, que j'aborderai pour terminer ce parcours barthésien. Il est un fait que Barthes n'a pas attendu *La Préparation du roman* pour faire publiquement part de la préparation de ses livres à venir. D'une telle pratique, on peut dire qu'il a l'usage au moins depuis qu'il enseigne à l'EPHE, et celle-ci n'a a priori rien d'original, tant elle correspond au régime ordinaire de l'enseignement de la recherche : le professeur enseigne le produit de ses travaux, qui font par la suite l'objet d'éventuelles publications. Ainsi le séminaire des « Recherches sur la rhétorique » de 1964-1965 donne-t-il lieu à « L'Aide-mémoire » paru en 1970 dans *Communications*, celui de 1966-1967 sur « Le Discours de l'histoire » à la publication d'un article du même nom dès 1967, de même que *S/Z, Roland Barthes par Roland Barthes* et *Fragments d'un discours amoureux* sont respectivement publiés à l'issue des séminaires sur « *Sarrasine* de Balzac » (1967-1969), « Le Lexique de l'auteur » (1973-1974) et « Le Discours amoureux » (1974-1976).

Parmi ces séminaires donnés à l'EPHE, où la question d'une publication à venir est le plus souvent passée sous silence (soit par omission, soit parce que le projet n'en est pas encore formé), l'année consacrée au *Lexique de l'auteur* se distingue en ce qu'elle voit Barthes placer d'emblée le projet d'un livre au principe et à l'horizon du séminaire. Avec cette expérience, qui

⁹⁷¹ Voir Éric Marty, *La Littérature ou le droit à la mort*, Paris, Seuil, 2010, p. 9.

fait suite au séminaire de 1972-1973 où Barthes avait parlé des « problèmes de la thèse », le discours du livre à venir se confond avec la parole enseignante. C'est l'occasion de thématiser et de dramatiser les rapports qui lient aux yeux de Barthes enseignement et écriture : « pour moi, chercher, c'est *produire un livre* (un Texte). Donc, l'objet du Séminaire, c'est de faire devant vous, avec vous, le livre que j'ai à faire. L'apprentissage est donc celui du livre⁹⁷² ». Ainsi le séminaire de 1973-1974 est-il tendu vers l'œuvre à faire, au point que ce qui s'y enseigne tient non seulement à la matière du livre envisagé mais aussi et surtout à l'écriture du livre elle-même, à sa méthode de composition, à la série des protocoles décisionnels et opératoires qui mènent d'un « Fantasma du livre⁹⁷³ » à sa production effective, en passant par l'exposition de ses blocages passés ou présents. C'est tout particulièrement le cas de la séance du 22 novembre 1973 où Barthes remonte à l'origine de son projet et présente l'état actuelle de la genèse : « Il s'agit d'un *récit*, d'une anamnèse, remontée vers un projet⁹⁷⁴ ». Barthes insiste sur une alternative en forme de « dilemme », qui devrait le mener à choisir « entre deux images de livre, deux livres, deux options », soit deux manières de s'approprier cette commande faite par le Seuil d'un autoportrait pour la collection des « Écrivains de toujours ». Incapable un temps de trancher entre l'hypothèse d'un livre parodique – où il se serait fait le critique (littéraire) de lui-même – et celle, « romanesque », d'une « série de fragments plus ou moins biographiques⁹⁷⁵ », Barthes se livre alors à une « analyse d[é] son] blocage » :

[...] un livre démarre bien seulement si sa *forme* (jusqu'à la typographie) est bien *visionnée* (hallucinée), prévue comme objet : excitation de *l'avoir fait*, du *quand je l'aurai fait* : futur antérieur. Visionnement : toujours penser au haschich de Baudelaire, au fantasma, au rêve diurne de Freud. Or, mes deux livres : apparemment bien visionnés (excitants). Alors ? Le blocage : expression apparente d'une impossibilité de choisir, mais probablement en fait renvoyant à un défaut des deux visionnements. En effet, les deux images (les deux visionnements) sont plutôt des images de produits (de livres en tant qu'objets reçus) ; comme images de production (du travail à faire, du plaisir de travail), elles sont floues, non investies, non érotisées.

Il me fallut donc accepter de *me mettre au travail*, sans savoir le livre que je désirais, attendant du travail même qu'il fasse surgir un désir et de là une image (situation ingrate, frustrante)⁹⁷⁶.

Par le récit et l'analyse de ses progrès ou de ses enrayages, la délibération du projet individuel devient la forme privilégiée de ce que Barthes nomme « apprentissage ». Substitué polémiquement à la forme conventionnelle de l'enseignement (« transmission du savoir antérieur par le langage articulé⁹⁷⁷ »), cet apprentissage se distingue aussi du « maternage », qui correspond à

⁹⁷² Roland Barthes, *LA*, p. 73.

⁹⁷³ *Ibid.*, p. 89.

⁹⁷⁴ *Ibid.*, p. 91.

⁹⁷⁵ *Ibid.*, p. 100.

⁹⁷⁶ *Ibid.*, p. 101.

⁹⁷⁷ *Ibid.*, p. 64. L'impact de Mai 1968 sur les pratiques enseignantes de Barthes est ici patent. Il s'observe dès la reprise du séminaire sur *Sarrasine* après les événements. Voir les séances des 21 et 28 novembre 1968 dans *id.*, *Sarrasine de Balzac. Séminaires à l'École pratique des hautes études (1967-1968 et 1968-1969)*, éd.

des séances d'« atelier » dédiées à l'accompagnement du travail des étudiants⁹⁷⁸. L'apprentissage consiste, pour le directeur d'études, à se « mettre dans la position de celui *qui fait quelque chose devant quelqu'un*, de *celui qui montre ce qu'il fait*, qui se montre en train de le faire⁹⁷⁹ ». Il en va de la « transmission “silencieuse” d'une compétence ; [par le moyen d']un “spectacle” dans lequel l'apprenti s'introduit, qu'il accompagne⁹⁸⁰ ». Les séances du séminaire se présentent dès lors comme une délibération de l'œuvre à faire ou le rétrospectif se mêle au prospectif, et dont l'exposition se justifie de l'idée qu'il y a là quelque chose de communicable, de généralisable, quand bien même (ou à d'autant plus forte raison que) l'objet et la portée de cette généralisation sont souvent indéterminés, flottants.

Il faut insister sur l'originalité d'un tel dispositif, qui ne trouve pas sa pareille dans les séminaires parisiens de l'époque, y compris dans les murs de cette institution particulièrement latitudinaire qu'est l'EPHE⁹⁸¹. Cette originalité ne tient pas seulement à la méthode d'*apprentissage* ici en jeu, mais également à la nature du livre en question, qui articule discours intellectuel et écriture de soi. Une telle expérimentation, qui va jusqu'à chercher des moyens de faire participer activement les étudiants au projet autoportraitiste de Barthes⁹⁸², s'avère extrêmement délicate. Au point, d'ailleurs, que Barthes en oblitère largement la singularité dans le compte-rendu administratif du séminaire, où seule la dimension théorique de la démarche est mise en avant :

Reprenant la notion d'*idiolecte*, ou discours propre à un auteur, esquissée lors d'un séminaire précédent, on a repéré et commenté les différents types de relevés auxquels un texte peut donner lieu : 1) le relevé des occurrences de termes dépend de la linguistique statistique ; 2) l'*index (index rerum)* établit la carte des lieux de l'œuvre où les sujets (thèmes, notions, concepts) sont traités ou allégués ; 3) le *glossaire*, de conception à la fois plus ample et plus sélective, moins pragmatique, retient les vocable forts, chargés de valeur, et les décrit dans leur histoire à travers l'œuvre, leur consistance culturelle et leur résonance inter-textuelle ; 4) les *réseaux* de termes sont constitués par des connexions, ou logiques, ou thématiques, ou psychanalytiques ; ils restent à l'état pluriel, car construire un réseau des réseaux reviendrait à fermer l'œuvre sur un sens et à lui donner un destin. – Au cours d'analyses particulières, on a insisté sur la nature axiomatique de tout lexique

Claude Coste et Andy Stafford, Paris, Seuil, « Traces écrites », 2011, p. 315-336. Sur la question de l'enseignement chez Barthes, voir la récente thèse de Mathias Écoeur, *Pratiques critiques et transmission en France. 1960-1980 : autour du cas-Barthes*, thèse de doctorat, dir. Jérôme David, soutenue le 28 juin 2018, Université de Genève.

⁹⁷⁸ Ces séances alternent avec celles du séminaire proprement dit. Voir la première séance du 8 novembre où Barthes présente l'organisation de son séminaire, *LA*, p. 64 sq.

⁹⁷⁹ Roland Barthes, *LA*, p. 73.

⁹⁸⁰ *Ibid.*, p. 64-65.

⁹⁸¹ Pour se faire une idée, mentionnons les activités des autres directeurs d'études du CECTAS (anciennement CECMAS) à l'EPHE pour cette même année universitaire 1973-1974 : Georges Friedmann : « Le Présent et l'avenir de la télédistribution », Gérard Genette : « La poétique du langage », Christian Metz : « Sémiologie du cinéma ». Voir « Activités du Centre d'Études Transdisciplinaires en 1973-1974 », *Communications*, n° 22, 1974, 151-158, ici p. 151.

⁹⁸² Roland Barthes, *LA*, p. 76.

d'écrivain, qui est en fait un dictionnaire de valeurs, et sur la portée théorique du « glossaire », qui constitue peut-être le seul instrument critique capable de respecter le pluriel du texte⁹⁸³.

La généralité des termes (« un auteur », « le glossaire »), la mention indéterminée « d'analyses particulières » jettent un voile de pudeur sur le caractère personnel de l'entreprise et sur la méthode adoptée, signe de ce que l'apprentissage dont Barthes fait l'essai ne saurait tout à fait s'exposer au grand jour. Quand bien même il se justifie d'un « rendement critique⁹⁸⁴ » propre à la théorie et aux savoirs impliqués dans la fabrication du livre, un tel dispositif ne va donc pas de soi, il suppose un séminaire restreint, peuplé de familiers voire d'amis. En témoigne par la négative l'incompréhension des étudiants américains de SUNY auxquels Barthes expose son projet et présente certaines entrées de son « glossaire » d'auteur : « Le Glossaire-Séminaire a joué comme une anti-image de ce qui était attendu : l'exposé et la démonstration d'une méthode réputée (encore) d'avant-garde sur un auteur classique⁹⁸⁵ ». Mais les inconvénients de l'apprentissage dépassent cette réprobation venue d'un public non-initié. Barthes s'en explique le 20 décembre, au moment où il pense mettre en suspens cette série de son séminaire consacrée à son propre travail :

Peut-on faire de la production d'un tel Glossaire un travail de séminaire ?

Je l'ai cru [...]

Inconvénient : travailler sur un auteur *a)* qui n'a pas été choisi par le Séminaire, *b)* qui, étant moi-même, peut toujours susciter des problèmes de *rappports* à l'intérieur du Séminaire [...].

Conséquence grave que j'avais sous-estimée : impossibilité statutaire, définitive, de connaître « sincèrement » les désirs et les résistances à ce travail : leur lieu exact, car masques toujours possibles [...]. Gêne que j'avais écartée en postulant une suspension de jugement (*épochè*) initiale, c'est-à-dire une perfection sans fissure du rapport séminarial ; disons : une inter-confiance amoureuse (de l'ordre de l'amour : moi qui si souvent me suis plaint de la *demande*, c'était peut-être ma *demande* à moi, adressée au Séminaire comme à une Mère)⁹⁸⁶.

Se fait ainsi jour l'utopie qui est au principe de ce geste étrange par lequel Barthes en vient à faire d'un livre à venir, d'un livre à faire, l'occasion et le sujet d'un séminaire de recherche en sémiologie. La réalité, ici, se rappelle à cette énonciation *constituante*, auto-instituée, auto-autorisée que Maingueneau théorise sous le nom de *paratopie* et qui convient bien au propos de Barthes dans les premières séances de novembre⁹⁸⁷. Alors, en effet, Barthes décrivait son séminaire comme un « phalanstère », un espace « *textuel* », tissé de rapports intellectuels et désirants associés

⁹⁸³ Roland Barthes, « Compte-rendu d'enseignement 1973-1974. Étude des problèmes relatifs à la constitution d'un lexique d'auteur (idiolecte) – Travail collectif sur la biographie – La voix », *OC*, t. IV, p. 545-546.

⁹⁸⁴ *Id.*, *LA*, p. 105.

⁹⁸⁵ *Ibid.*, p. 218.

⁹⁸⁶ *Ibid.*, p. 131.

⁹⁸⁷ Sur cette notion, voir ci-dessus ch. III, 1, « Constituance, paratopie : Roubaud et le Cercle Polivanov (bis) ».

au dialogue socratique, ménageant l'« originalité [...] de chaque corps⁹⁸⁸ ». L'utopie était belle : « Rêve d'un séminaire où quelque ami, quelque chercheur, quelque étudiant, viendrait et dirait : voici mon livre en train de se faire, j'ai besoin de vous tous, donnez-moi quatre, six, dix séances. De la sorte : dépassées les pratiques décevantes de l'exposé et de la discussion ». Mais il reste qu'un tel « système de réciprocités, de revanches », qu'un tel principe démocratique (« *Tous pour Un, mais Un tourne* ») s'avère ici intenable. Car une telle institution utopique de la relation pédagogique est non seulement frappée d'irréalité, mais aussi reconnue, par Barthes lui-même, comme une violence possible faite aux étudiants, dont le désir n'est jamais sûr.

À considérer ces notes du *Lexique de l'auteur*, tout se passe comme si les linéaments de la future *Préparation du roman* étaient là de manière plus ou moins latente : régime de l'apprentissage, horizon de l'œuvre à faire, subordination de la théorie à la mise au point d'une technique opératoire, souci de poser une série d'alternatives valant comme des « épreuves » face auxquelles l'écrivain est confronté au cours de son cheminement vers le livre. Mais de 1973 à 1978, de la rue de Tournon à la rue des Écoles, le contexte a changé et la confidentialité relative du séminaire n'est plus de mise. Barthes parle désormais devant une assemblée nombreuse et impersonnelle, depuis une table bardée de micros et de dictaphones. Dans ces conditions, et suivant le programme annoncé dans « “Longtemps, je me suis couché de bonne heure” », le discours du livre à venir tend à s'abstraire de sa visée référentielle, pour s'en tenir à l'élaboration d'une « maquette ». Si elle demeure, en partie au moins⁹⁸⁹, empruntée au vocabulaire des architectes, cette maquette ne désigne plus, comme jadis chez Du Haillan ou La Popelinière, le modèle réduit de ce livre sur le métier. Elle est définie comme la « [s]imulation d'un objet artificiel qui donne

⁹⁸⁸ *Ibid.* p. 57. Je n'entre pas ici dans le détail de cette utopie séminariale. Notons simplement qu'elle fait l'objet d'un article publié dans le numéro spécial de *L'Arc* consacré à Barthes en 1974 : Roland Barthes, « Au séminaire », *L'Arc*, n° 56, 1974 : « Barthes », repris dans *OC*, t. IV, p. 502-511.

⁹⁸⁹ Outre le sens architectural qui domine, Barthes rappelle aussi la maquette à son étymologie : « *machietta*, la petite tache », qu'il distingue significativement de la *tâche* avec accent, question pourtant centrale dans le cours. En tant que tache, la maquette renvoie au contraire d'un grand plan provisionnel et suggère un autre style de genèse (relevant de ce que la génétique textuelle d'Almuth Grésillon qualifie d'*écriture à processus*) : « Il y aurait évidemment à philosopher sur l'idée de l'œuvre ou de certaines œuvres, comme *taches (macula)* à aménager, le prototype étant la tache sur le mur de Léonard de Vinci ». Voir *PR*, p. 313. Comme le précise Nathalie Léger, Barthes renvoie ici à une « nouvelle méthode pour secourir l'invention » exposée par Léonard dans son *Traité de la peinture* : Si tu regardes certains murs salis de diverses taches, ou des pierres bigarrées, tu pourras y voir la ressemblance de divers paysages [...] et une infinité d'autres choses et de sujets parfaitement nouveaux ». Voir Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, trad. it. André Chastel, Paris, Club des librairies de France, « Destins de l'art », 1960, cité dans Roland Barthes, *PR*, p. 313. Voir Almuth Grésillon dans *Éléments de critique génétique*, *op. cit.*, p. 102. Sur le rôle de la maquette dans l'imaginaire de genèse de Barthes, je renvoie à l'étude d'Anne Herschberg-Pierrot, « L'œuvre comme virtualité », *Revue Roland Barthes*, n° 4, num. cit., <http://revue.roland-barthes.org/2018/06/anne-herschberg-pierrot/51268/>, consulté le 18 octobre 2018.

toutes commodités de réflexion, de manipulation analytique⁹⁹⁰ ». Autant dire que la maquette sera moins celle *du* roman à faire que celle d'*un* roman, laissé à son indétermination, tout en renvoyant aussi à ces œuvres qui « met[ent] en scène aussi une production, ou en tout cas un dispositif pour produire effectivement (et non plus seulement la velléité de produire)⁹⁹¹ ». Tandis qu'en 1973, le directeur d'études confiait méticuleusement les principales étapes de la genèse de son *Roland Barthes par Roland Barthes*, le professeur du Collège de France n'expose plus le produit direct de son travail, mais se livre à une délibération *simulée*. La délibération, dès lors, relève d'une situation énonciative et d'un discours mangé de fiction, marqué au sceau de la *fabulation* :

En mimant excessivement des tâches ennuyeuses, en les mimant d'une façon qui est à la limite de la comédie, de l'image, peut-être arrive-t-on à alléger par moments l'aliénation de ces tâches. J'entends de même la simulation du Roman, que moi, « professeur », c'est-à-dire lié à un métier *rémunéré*, j'entreprends (j'entreprends ici une simulation de roman), mais je l'entreprends précisément non pas comme une mise en situation, car je ne vais pas produire une œuvre, mais comme une *mise en position* (car dans une *mise en situation*, en tout état de cause, l'œuvre ne pourrait être produite que dans la clandestinité de mon bureau, pas dans une salle avec un auditoire) : je laisse aller mon imaginaire, je « réponds à ma nature » si vous voulez, *je suis concerné par le cours* – c'est ça l'avantage de se mettre en position, c'est d'être concerné par ce qu'on fait, l'imaginaire est bénéfique à ce moment-là, car il permet de vous attacher à ce que vous faites. [...] En termes plus généraux, la simulation (comme méthode) devient *fabulatrice* et elle se place elle-même aux portes du Romanesque⁹⁹².

Si *Le Lexique de l'auteur* donnait à voir un sujet à la fois *en situation* et *en position*, Barthes s'avance désormais avant tout sous le second chef. Étrangement, une telle solution fabulatrice a pour bénéfice invoqué d'impliquer subjectivement Barthes dans son rôle institutionnel de professeur « rémunéré », de l'intéresser lui-même à son propre cours, de le rendre *concerné*. Présenter le cours comme la prosopopée de celui qui veut écrire, voilà qui permet alors de déplacer le lieu de la fabulation depuis l'espace du roman où elle est à ce moment perçue comme impossible, inassumable, à celui du discours intellectuel où elle se donne à voir sous un jour mêlé, où les fils du référentiel et du fictif sont mal discernables. À considérer l'ensemble du cours sur le roman, il faudrait d'ailleurs dire que Barthes substitue moins une énonciation positionnelle à une énonciation situationnelle qu'il ne les dissocie, faisant tantôt entendre l'une tantôt l'autre, parfois confondant les deux, parfois accusant leur écart. En jouant de cet écart, Barthes affine la méthode de simulation énonciative déjà éprouvée depuis *Roland Barthes par Roland Barthes* et les *Fragments d'un discours amoureux*. À plusieurs reprises, le professeur se confie en effet sur le blocage

⁹⁹⁰ *Id.*, PR, p. 313. Notons que la notion de maquette a une longue histoire dans l'œuvre de Barthes, c'est déjà ainsi qu'il définissait les productions de l'activité structurale, celle d'un écrivain comme Butor (dans *Mobile*) aussi bien que les siennes propres de sémiologue. Voir *id.*, « L'activité structurale », art. cit. et « Littérature et discontinu », art. cit.

⁹⁹¹ *Ibid.*, p. 315. À ce titre, l'œuvre-maquette se distingue de l'œuvre en abyme, fictionnellement réfléchie dans la diégèse. Ceci quand bien même *À la recherche du temps perdu* réalise aux yeux de Barthes la synthèse de ces deux formes.

⁹⁹² *Ibid.*, p. 318.

de son projet, reconnaissant que la trame simulatrice du cours, qui décrit les étapes successives de la préparation du livre, est en avance sur son propre travail personnel. Ainsi dès l'issue de la première épreuve, intitulée « Le choix, le doute » :

Alors, comment en sortir, de cette première épreuve ? – eh bien, je n'en sais rien, car cet état d'indécision est précisément le mien (je devrais dire : était le mien) au jour où j'ai préparé ce cours et j'ajoute en parlant : est toujours le mien, c'est-à-dire que j'ai envie d'une Œuvre, mais je ne sais comment la choisir, comment la programmer (et j'ajouterai, pour ne pas être trop de mauvaise foi, que si j'avais choisi l'œuvre à faire, eh bien je ne la dirais pas ; je ne ferais pas un cours dessus ; et je la soumettrais à une règle absolue de l'œuvre en train de se faire dont je reparlerai et qui est la *clandestinité*).

Donc je n'ai pas résolu la première épreuve (à vrai dire souvent paramétrique aux autres) et cependant je dois faire comme si j'avais décidé de l'Œuvre à écrire, et je dois parler des autres épreuves qui m'attendent, comme si la première était résolue, ce qui n'est pas le cas⁹⁹³.

Diana Knight a bien étudié ce dispositif simulateur, en y voyant une reprise déformée, athée, du *pari* pascalien⁹⁹⁴. Ne pouvant écrire cette œuvre dont il a pourtant le désir, Barthes entre dans le régime du *comme si*, régime où se lirait tout à la fois une fiction méthodique et un acte de foi ou de confiance, l'arbitraire de la démarche trahissant et en même temps combattant le désœuvrement de l'auteur (nous y avons déjà insisté). Quant à la délibération qui a cours ici, Diana Knight propose de lire celle-ci en parallèle avec le texte de Barthes consacré à Loyola, d'abord publié dans *Tel Quel* en 1969 et repris deux ans plus tard dans *Sade, Fourier, Loyola*. Comme y a justement insisté Francesca Mambelli, Barthes s'attache ici à mettre au jour la dimension rhétorique des *Exercices spirituels*⁹⁹⁵. Aux yeux de l'essayiste, le texte de Loyola et la « mantique » qu'il institue ont pour fonction essentielle de permettre à l'exercitant de « faire élection », c'est-à-dire « de déterminer un choix, une décision » qui fasse entendre la volonté divine :

[...] la langue d'interrogation élaborée par Ignace vise moins la question classique des consultations : *Que faire ?* que l'alternative dramatique par laquelle finalement toute pratique se prépare et se détermine : *Faire ceci ou faire cela ?* Pour Ignace, toute action humaine est de nature paradigmatique⁹⁹⁶.

Inscrite par Barthes dans le sillage de la proairesis aristotélicienne évoquée tout à l'heure, cette mantique ignacienne articule deux codes, celui de la demande, et celui de la réponse. Car Dieu ne parle pas tant qu'il ne *répond*, en apposant sa marque aux alternatives que le sujet a préalablement constituées. Selon Barthes, le texte des *Exercices* est celui où les alternatives se

⁹⁹³ *Ibid.*, p. 365.

⁹⁹⁴ Diana Knight, « Barthes deliberates : Pascal, Ignatius and the Question of the Diary », *Textual Practice*, n° 30/2, 2016, p. 221-239.

⁹⁹⁵ Francesca Mambelli, « Un engagement rhétorique », dans Jean-Pierre Bertrand (dir.), *Roland Barthes. Continuités, op. cit.*, p. 67-90.

⁹⁹⁶ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1971, repris dans *OC*, t. III, p. 699-868, ici p. 742.

manifestent à l'état d'équilibre, tandis que le *Journal* donne quant à lui à voir les réponses divines consignées par Ignace. Ainsi donc, selon Knight, de la *Préparation du roman*, où Barthes pose un certain nombre d'alternatives à l'état d'équilibre, sans pouvoir ou vouloir y marquer ses choix, entretenant, on l'a vu, un dialogue souterrain avec sa propre pratique diaristique et ses plans romanesques. D'être mis en parallèle, ces deux ensembles manifestent néanmoins une différence notable. Telle que Barthes l'interprète, la rhétorique interrogative enseignée dans les *Exercices* réduit l'exercice du choix à quelque chose de fulgurant et d'insaisissable :

L'élection n'est pas un moment dialectique, c'est le contact abrupt d'une liberté et d'une volonté ; *avant*, ce sont les conditions d'une bonne élection ; *après*, ce sont ses conséquences ; au milieu, la liberté, c'est-à-dire, substantiellement, *rien*⁹⁹⁷.

À la rhétorique ignacienne, qui oblitère la liberté du sujet méditant, c'est-à-dire sa part d'hésitation, de tremblement dans la prise de décision, on peut opposer ce propos de Barthes lors de la séance du 12 janvier 1980, qui lui répond symétriquement dans l'ordre de l'écriture. L'épreuve du choix, écrit ainsi Barthes,

réside essentiellement dans la texture *alternative*, à tous les niveaux, des opérations d'écriture. À chaque instant – et dès le départ –, il faut choisir, et il n'y a pas de Dieu (de l'Écriture) qui impose ou même oriente mon choix, malheureusement, sauf si je crois à l'inspiration [...]. Donc l'écriture est une liberté vertigineuse. Et cette liberté de pratique entre en conflit avec le fantasme d'œuvre et l'affirmation de désir [...]. Le fantasme lance l'œuvre, mais aussi, il la bloque, car il *répète* inlassablement un plaisir d'avenir⁹⁹⁸.

Il n'est donc pas que le passé qui soit menacé par le régime de la répétition, de l'ennui, mais le futur connaît lui aussi ses blocages, peut-être ses stéréotypes, ses « fantasmes bloquants », comme les nomme Barthes, par une idée qui me semble rare sous sa plume mais très importante pour comprendre sa situation par rapport au roman à venir. À l'opposé du sujet ignacien, le sujet de l'écriture éprouve sa liberté comme une durée et comme un vertige, ne disposant d'aucun Dieu pour marquer les alternatives qu'il rencontre.

On sait que Barthes n'est pas parvenu à élever son projet d'œuvre à venir à l'état de *désir délibératif*, de décision réfléchie. Interrompus par la mort, ses atermoiements signalent moins une forme d'échec ou d'impuissance qu'ils ne confirment une tendance profonde de l'œuvre. Depuis au moins *Sur Racine* (mais l'article sur la tragédie antique de 1953 le dit déjà de façon indirecte, par la négative), on observe chez Barthes une fascination mêlée de peur à l'égard de la prise de décision, la délibération ouvrant un espace où la possibilité du *nouveau* et de l'*aventure* le dispute à l'angoisse du *que faire ?* De ce rapport inquiet à la pratique délibérative, retraduite, refondue dans

⁹⁹⁷ *Ibid.* p. 741.

⁹⁹⁸ *Id.* PR, p. 364.

le langage de la modernité, on a vu la productivité et l'incidence concrète sur l'orientation de l'œuvre. Il reste qu'à travers cette modalité irrésolue du prospectus, se manifeste une rupture définitive avec le modèle proustien, qui semble offrir, en la matière, une sorte d'horizon impossible. Alors même qu'il consacre plusieurs textes au moment de mise en route de la *Recherche*, à cet instant conversionnel où « ça prend », Barthes, au moment même où il se situe au « milieu du chemin de la vie », se maintient au seuil d'un tel choix et engagement. Consignée par Proust dans le carnet de 1908 et finalement dépassée, l'« incertitude sur la forme d'art⁹⁹⁹ » est précisément le lieu énonciatif où Barthes choisit de s'installer face aux auditeurs du Collège. Au lieu de le conjurer, le professeur et écrivain cultive le doute, il l'entretient en même temps qu'il l'éduque. S'installer dans la délibération, rester « l'homme du *Que faire ?*, non du *faire* » aura permis à Barthes de proposer un mode d'exposition du discours intellectuel propre à tempérer la violence ou l'arrogance de son adresse. Ainsi peut-on reconsidérer la manière dont Barthes substitue à la délibération transitive de la rhétorique ancienne une rhétorique réflexive de la prudence intérieure : d'être mise en discours, celle-ci s'affirme à son tour comme un genre politique, si l'on veut bien placer cette dernière, avec Barthes, sur le terrain de la responsabilité des formes, c'est-à-dire des conditions et des effets de leur mise en partage dans l'espace social. Un tel affolement de la délibération mène certes le sujet à s'avancer sous le regard d'autrui comme la « conscience parlée d'une division¹⁰⁰⁰ », mais ne conduit pas à ce figement mortifère que connaît le héros racinien : tant les dilemmes et leurs apories sont chez le sujet amoureux comme chez l'écrivain nombreux, tant ils travaillent et finalement s'écrivent ou se parlent, *à l'infini*.

Du discours de méthode qui occupe alors les séances du cours, et délibère des étapes du projet d'écrire à travers les écrits personnels de Tolstoï, Proust, Kafka et d'autres, il se dégage alors, étrangement, un ethos d'*amateur*, au sens très positif que l'essayiste prête à ce terme. De ce personnage conceptuel, nous trouvons déjà la mention à la fin de la conférence de 1978 au Collège de France, et Barthes l'invoque à nouveau le 15 décembre 1979, troisième séance de la seconde année de son cours : « Je dirai d'une façon générale que le cours, aussi bien l'année dernière que cette année, découle d'un intérêt général, que j'ai déjà eu l'occasion d'écrire à propos de la musique, à propos de la peinture, donc d'un intérêt général pour l'Amateur, pour celui que l'on appelle un amateur et pour les pratiques et pour les valeurs de l'Amateur. » Mention étrange, parce que pour Barthes est avant tout « celui qui ne montre pas¹⁰⁰¹ », celui qui cultive amoureuxment son art sans souci de faire œuvre ou d'exposer son image. Il emblématise un

⁹⁹⁹ Voir Marcel Proust, *Carnets*, éd. Antoine Compagnon, Paris, Gallimard, 2002, p. 50.

¹⁰⁰⁰ Roland Barthes, *JR, OC*, t. II, p. 87.

¹⁰⁰¹ « Réquichot et son corps », art. cit., *OC*, t. IV, p. 396.

rapport émancipé à l'écriture, où les rôles de producteur et de consommateur se confondent ou permutent, où la technique s'exerce et se réfléchit innocemment, hors des valeurs professionnelles de *perfection*, de *performance* ou de *virtuosité*. Que le discours du projet puisse finalement se reconnaître comme une prosopopée de l'amateur¹⁰⁰², voilà qui en dit long, d'une part, sur cette parole indirecte et clandestine qui est paradoxalement celle du prospectus, quels que soient ses airs parfois tapageurs. Mais voilà qui atteste aussi, d'autre part, un effort pour extravertir cette figure discrète de l'amateur, et parvenir à donner voix, par son truchement, à cette forme de réflexivité heureuse, aventureuse, dont le fantasme traverse l'œuvre entière de Barthes.

Les vies et survies nouvelles de Jacques Roubaud

On se souvient que Dominique Rabaté, commentant Valéry commentant Descartes, distinguait à titre d'hypothèse entre deux types de conversions littéraires : les juvéniles, d'une part, qui, comme le « coup d'État intellectuel » éprouvé par ces deux auteurs, marquent une « direction de la volonté [...] ou une transformation radicale de l'ambition intellectuelle et poétique » ; celles plus tardives, d'autre part, qui répondent au schéma proustien : après un deuil, après « assez de “temps perdu” », se décide une ultime réorientation de l'existence relevant de la « simplification unificatrice » et impliquant « selon des modes très variés, un récit de soi, une manière d'accomplissement autobiographique comme ressaisie de soi ouverte à l'avenir¹⁰⁰³ ». Or, si Barthes convient tellement à la seconde espèce qu'il en fournit chez Rabaté le prototype, force est de constater que l'œuvre de Jacques Roubaud est aussi bien emblématique de l'une que de l'autre. Non seulement parce que le poète mathématicien en est successivement passé par ces deux types d'expérience conversionnelle. Mais surtout parce que sa grande œuvre de prose, *'le grand incendie de Londres'*, se définit par la manière très singulière qu'elle a de les articuler, de les dialectiser – manière où la question de la délibération, on va le voir, occupe une place décisive. À la grande

¹⁰⁰² Le 15 décembre 1979, troisième séance de la seconde année de son cours, Barthes affirme en effet : « Je dirai d'une façon générale que le cours, aussi bien l'année dernière que cette année, découle d'un intérêt général, que j'ai déjà eu l'occasion d'écrire à propos de la musique, à propos de la peinture, donc d'un intérêt général pour l'Amateur, pour celui que l'on appelle un amateur et pour les pratiques et pour les valeurs de l'Amateur. » *PR*, p. 312. Sur la figure de l'amateur dans l'œuvre barthésienne, voir Adrien Chassain, « Roland Barthes : “les pratiques et les valeurs de l'amateur” », dans *Fabula LHT*, octobre 2015, n° 15 : « “Vertus passives” : une anthropologie à contretemps » (dir. Alexandre de Vitry et Mathieu Vernet), <http://www.fabula.org/lht/15/chassain.html>, page consultée le 18/10/2018.

¹⁰⁰³ Dominique Rabaté, « Une conversion intérieure », art. cit., p. 141.

entreprise initiée à vingt-neuf ans après le suicide de son frère Jean-René (abandonnée autour de 1978), succède un autre grand projet qui ne « prend » véritablement qu'aux cinquante-trois ans de l'écrivain, deux courtes années après la mort de sa femme Alix, à trente-et-un ans. Or, comme on sait¹⁰⁰⁴, la seconde de ces deux entreprises prend pour objet principal la première et son échec, dont elle se veut une sorte de « biographie¹⁰⁰⁵ ». Tandis que l'œuvre de Barthes s'est interrompue accidentellement sur d'intenses méditations prospectives visant une œuvre de longue haleine (avec la difficulté qu'on a vue), Jacques Roubaud, lui, aura eu l'opportunité de réaliser quelque chose dont l'ambition et les dimensions répondent bien à ce que l'on peut appeler un « grand œuvre¹⁰⁰⁶ ». Dans les pages qui viennent, loin d'épuiser les tenants et aboutissants d'un corpus déjà fort documenté¹⁰⁰⁷, j'essayerai d'envisager ce qu'il reste d'avenir à et dans cette longue prose, dont on va voir qu'elle est pourtant accrochée, comme à une planche de salut, au présent de l'écriture.

Présent du passé

Dans *'le grand incendie de Londres'*, l'imaginaire de la *vita nova* se dit avant tout dans les temps du passé. Frappé du sceau de l'illusion, cette vie nouvelle procède d'un rapport enthousiaste et conquérant à l'avenir humilié par le temps et ironisé par la narration. Comme Perec dans *La Vie mode d'emploi*, Roubaud organise sa prose autour d'un grand projet démesuré dont l'échec signe en quelque façon sa victoire à elle¹⁰⁰⁸. Mais, comme le note Jean-Jacques Poucel, Roubaud ne réserve

¹⁰⁰⁴ Pour un rappel (à grands traits) de la chronologie des projets roubaldiens, voir le tableau et l'introduction du ch. III, 1, « Écrire sur/ses programmes (2) : la *Description du projet* de Jacques Roubaud ».

¹⁰⁰⁵ L'auteur de *Mathématique* : définit ainsi *'le grand incendie de Londres'* : « une biographie de ce que je désigne par **Projet** (ou autobiographie, si on veut, mais seulement au sens banal où il s'agit de mon projet, regardé et raconté par moi. » Jacques Roubaud, *M*, § 14, *'gril'*, p. 922.

¹⁰⁰⁶ Quand bien même seule la première moitié de la sixième et dernière branche prévue a été publiée, et que la genèse, donc, est toujours théoriquement en train, Roubaud a tenu à prêter à son œuvre l'apparence de la complétion, comme en témoigne la réunion des cinq premières branches en un seul gros volume chez « Fiction & Cie », augmentées d'une préface et d'une postface auctoriales.

¹⁰⁰⁷ Voir notamment, et pour s'en tenir aux livres, le collectif suivant : Peter Consenstein (dir.), *The Great Fire of London by Jacques Roubaud. A Casebook*, Elmwood Pk, Dalkey Archive, 2003 et, sur la question de la mémoire, l'ouvrage de Jean-Jacques Poucel, *Jacques Roubaud and the Invention of Memory*, *op. cit.*, et celui de Florence Marsal, *Jacques Roubaud. Prose de la mémoire et errance chevaleresque*, Rennes, PUR, « Interférences », 2010.

¹⁰⁰⁸ « [L]'échec de la complétion absolue du projet d'effacement de Bartlebooth et de la solution de tous les mystères (les puzzles) montre, en fait, que VME offre, en tant que roman, exactement le contraire d'un tel échec / montre, je pense, que VME est le roman d'une spirale entrelacée d'achèvements et d'inachèvements multiples (les vies, la vie), de l'achèvement et inachèvement de la mémoire, d'une réminiscence, d'une anamnèse, celle de la forme même qui le suscite et dont la poursuite [...] fut comme le "rêve d'avant-naissance" de son auteur, de son grand horloger, Georges Perec ». En insistant ainsi sur la problématique mémorielle et sur l'inachèvement et la fragmentation du roman de 1978, Roubaud

pas la relation d'un tel échec pour le dénouement de son livre, il en pose d'emblée le constat dès l'« Avertissement » placé en tête de *La Destruction*¹⁰⁰⁹. En somme, le récit du 'grand incendie de Londres' commence à peu près là où *À la recherche du temps perdu* s'arrêtait : par une conversion littéraire (poétique en l'occurrence) rompant avec le désarroi et le désœuvrement du sujet, dans un moment de révélation euphorique initié par le rêve prophétique du 5 décembre 1961 : « Le rêve, son image cinématique, chargée d'une brillance mentale, morale aussi : il contenait une hâte, une idée de futur, la joie, joie d'une autre vie, d'une 'vita nova'¹⁰¹⁰. » Dans cet élan, les premières années du Projet, dédiées, on l'a vu, à l'entrée dans les carrières de mathématicien et de poète, sont marquées par une vie ascétique placée « sous la contrainte », accompagnée d'un « devoir de solitude » qu'impose le cahier des charges du Projet :

Je vivais dans un système de règles. Les règles de l'écriture poétique, les règles de la démonstration mathématique, les règles de vie constituaient trois systèmes qui se ressemblaient pour moi, qui avaient des chemins parallèles. Chaque règle, chaque acte selon les règles, était pensé comme préparatoire¹⁰¹¹.

Rétrospectivement, et malgré l'œuvre prolifique que le poète a produite et publiée pendant les dix-sept années occupées par le Projet¹⁰¹², cette vie préparatoire est dénoncée dans sa vanité, le grand ensemble architectural n'ayant jamais existé qu'à l'état scénarique, sous forme de plans dont la fin de la cinquième branche, *La Bibliothèque de Warburg*, met en scène la destruction¹⁰¹³. Or, l'un des signes les plus nets de cet échec et de cette vanité se trouve dans la récurrence de l'événement conversionnel, laquelle en mine, en discrédite les pouvoirs. Ainsi Roubaud rapporte-t-il l'épisode de « l'illumination de Madrid » qui, en une nuit de 1970, l'avait amené à préciser l'idée du roman devant accompagner son Projet (ce *Grand incendie de Londres* majuscule annoncé par le rêve) :

Aujourd'hui (j'y pense en l'écrivant) je vois que la conjonction triple et nocturne (c'était la nuit) d'un départ, au moins programmatique, du *Projet* dans son ensemble, du roman et d'une décision pratique, impliquant un changement de vie, une *vita nova*, répète l'autre moment, antérieur de presque dix ans, où j'ai conçu le Projet, et le roman, en même temps que je prenais

rapproche le grand œuvre perecquien de sa propre entreprise de prose. Voir Jacques Roubaud, *Poésie, etcetera : ménage*, Paris, Stock, 1995, p. 247. Sur ce parallèle, voir Jean-Jacques Poucel, *Jacques Roubaud, op. cit.*, p. 251. Notons que la référence à *La Vie mode d'emploi* et au projet de Bartlebooth se retrouve également dans 'le grand incendie de Londres', voir notamment *D*, § 99 et 143.

¹⁰⁰⁹ « En traçant aujourd'hui sur le papier la première de ces lignes de prose (je les imagine nombreuses), je suis parfaitement conscient du fait que je porte un coup mortel, définitif, à ce qui, conçu au début de ma trentième année comme alternative à la disparition volontaire, a été pendant plus de vingt ans le projet de mon existence. » *Ibid.*, p. 13. Voir Jean-Jacques Poucel, *Jacques Roubaud and the Invention of Memory, op. cit.*, p. 220.

¹⁰¹⁰ Jacques Roubaud, *D*, § 60, 'gril', p. 148.

¹⁰¹¹ *Ibid.*, § 56, p. 142.

¹⁰¹² Voir Pierre Lusson, « Un état de la bibliographie des œuvres (1944-1997) de Jacques Roubaud », art. cit.

¹⁰¹³ Voir Jacques Roubaud, *BW*, ch. VII : « Tout : rien », 'gril', p. 1997-2000.

une décision vitale dont le *Projet* et *Le Grand Incendie de Londres* constituaient, en quelque sorte, la justification¹⁰¹⁴.

Tout l'imaginaire sacré de la conversion est là, mais désamorcé par la répétition de ces crises où se trahissent à la foi les promesses non tenues de la « décision vitale » précédente et l'incapacité du sujet à en tirer les conséquences. Par un phénomène ambigu, qui à la fois conjure et reconduit la puissance symbolique de ces conversions, c'est lors d'une troisième « illumination nocturne, réellement noire celle-là », qu'en octobre 1978 sont abandonnés le *Projet* et *Le Grand Incendie de Londres*, « [l]a récurrence a[yant] eu raison d'eux¹⁰¹⁵ » :

Chaque fois, quand l'heure du bilan se présentait, dans sa réitération, précédée toujours des mêmes angoisses ; quand, face au 'je n'ai rien fait !', l'illumination d'un nouveau 'mais c'est cela qu'il faut faire !' m'aveuglait brusquement (et c'était proprement d'un aveuglement qu'il s'agissait) je l'accueillais, j'en avais de la joie, je m'abandonnais aux espoirs qu'elle suscitait ; je me livrais aussitôt à un de mes passe-temps favoris : faire des plans. La troisième illumination vitale de cette espèce m'a conduit, elle, en 1978, aux quelques phrases de l'avertissement qui se trouvent encore, sept ans après, placées au début du 'grand incendie de Londres' : la vérité, je la voyais enfin, c'était l'échec du *Projet*, et du *Roman*. Je la voyais nettement et humblement ; et j'entreprenais de le raconter (c'est cela que disait, alors, l'« Avertissement », en sa dernière phrase).

Mais l'ironie générale de mon existence redouble alors. Car, ayant immédiatement entrepris le récit de mon échec, fort de l'illumination (noire) et de la décision, j'ai été incapable de continuer. Et cela s'est répété une fois encore, ce qui fait que la tentative présente est, à nouveau, la troisième de son espèce (il n'y en aura pas d'autre)¹⁰¹⁶.

À quelques jours d'intervalle, en octobre 1978, Barthes fait l'annonce publique et solennelle de sa *vita nova* tout en rendant finalement l'objet de sa décision incertain, irrésolu, cependant que Roubaud, dans le secret d'une « illumination noire », prononce l'échec de son grand *Projet* et se lance dans une entreprise d'un nouveau genre, dont la vraie mise en route n'interviendra que sept ans plus tard, après de nouvelles déconfitures. Sous des modalités très différentes, Barthes et Roubaud investissent chacun de façon extrêmement sérieuse, mais aussi problématique et ironique le canevas de la conversion littéraire, dont Proust fournit, chez l'un comme chez l'autre, le modèle recteur. Modèle intenable chez Barthes, qui publie ses efforts inaboutis pour franchir le cap du « ça prend » ; modèle épuisé chez Roubaud qui, dévoilant la répétition ironique de ces moments de révélation où le plan de l'œuvre à venir se décide et se dessine dans l'esprit du sujet, fait pour ainsi dire de « l'Adoration perpétuelle » proustienne l'expression quintessenciée du temps perdu, et la responsable du désœuvrement à venir. Là où Barthes s'identifie à Proust (plutôt à l'écrivain), dans ses efforts embarrassés en direction de l'œuvre à venir, l'auteur du '*grand incendie de Londres*' entretient un rapport corrosif, à la fois polémique et concurrentiel avec la *Recherche* (plutôt donc à l'art romanescque de l'auteur tel qu'il se

¹⁰¹⁴ *Ibid.*, § 15, p. 51.

¹⁰¹⁵ *Ibid.*, § 16, p. 53.

¹⁰¹⁶ *Ibid.*

dégage du roman et s'exprime de façon indirecte dans *Le Temps retrouvé*). De fait, la poétique du 'grand incendie de Londres' se présente à bien des égards comme une inversion voire une réfutation du schéma proustien auquel Roubaud, au contraire de Barthes, ne *croit* pas (ou plus). Alors que, dans un esprit encore proustien, *Le Grand Incendie de Londres* majuscule devait raconter l'avènement du *Projet*, donnant à cet « édifice [...] un toit qui, comme ceux des demeures japonaises débordant largement des façades et s'incurvant presque jusqu'au sol, lui aurait assuré l'ombre nécessaire à sa protection esthétique », la prose projetée en 1978 et lancée en 1985 prospérera plutôt sur ses ruines. Alors que Proust conçoit la possibilité, par la mémoire involontaire et l'écriture, de retrouver le temps perdu, Roubaud postule le contraire : « il y a évidemment une polémique implicite avec "La Recherche" de monsieur Marcel. Je dis : pas de temps perdu ; le temps n'est jamais perdu, il ne peut donc pas être retrouvé. Il est latent ou détruit¹⁰¹⁷ ». Si Roubaud ne croit pas au modèle proustien, ce n'est donc pas seulement que celui-ci est impossible ou inimitable, c'est plus trivialement que Roubaud *n'est pas d'accord*, qu'il conteste la philosophie sur laquelle repose l'édifice de la *Recherche*, et dont sa propre œuvre voudrait en quelque sorte fournir le pendant ou le substitut dénié¹⁰¹⁸.

¹⁰¹⁷ Jacques Roubaud, *Poétique. Remarques. Poésie, mémoire, nombre, temps, rythme, contrainte, forme etc.*, Paris, Seuil, « Librairie du XXI^e siècle », 2016, § 271. Notons qu'il s'agit là de la republication de fragments parus dans la revue *Mezura* du cercle Polivanov entre 1995 et 1997, augmenté de fragments ultérieurs. Pour une étude suggestive du dialogue tendu entre l'œuvre roubaldienne et son (contre) modèle proustien, voir Maria Muresan, « Le renversement du paradigme proustien de la mémoire dans *Le grand incendie de Londres* de Jacques Roubaud », dans Sjef Houppermans, Nell de Hullu-van Doeselaar, Manet van Montfrans *et al.*, Amsterdam / New York, Rodopi, « Proust aujourd'hui », 2008, p. 189-210.

¹⁰¹⁸ Dans *Poétique. Remarques*, Roubaud propose de longs développements critiques sur la *Recherche* qu'il est vraisemblablement en train de lire assidument – signe de l'importance de ce modèle et contre-modèle dans la genèse du 'grand incendie de Londres' : « je dresse l'acte de mécontentement, par rapport à une attente plus haute. Cela n'empêche pas qu'on admire », Jacques Roubaud, *Poétique. Remarques*, § 1528-1551, ici § 1548. Ce rapport aux modèles devrait être approfondi : tout se passe en effet comme si Roubaud soumettait l'art romanesque proustien à une discussion calquée sur les principes de la rationalité savante. On retrouve ici cette étrange conjonction des registres scientifiques et littéraires dont le mathématicien nous a rendu familiers à propos de son projet de poésie (voir ch. III, 1, « Une réelle intention unifiante, que je vais dire »). Notons que ce rapport au texte s'observe aussi chez certains philosophes analytiques, qui soumettent le métadiscours littéraire à une méthode d'analyse logique des propositions, comme fait Vincent Descombes dans son *Proust. Philosophie du roman*, Paris, Minuit, « Critique », 1987. Dans le cas de Roubaud, qui parle aussi et surtout en tant qu'écrivain, ce rapport au grand modèle romanesque français est complexe et ambigu : d'un côté, il se signale par une espèce de désinvolture, de mise en débat désacralisante, d'un autre côté, l'application et le sérieux avec lesquels Roubaud aborde et conteste le dispositif romanesque de la *Recherche* relève d'une dynamique concurrentielle, qui confirme le monument proustien dans sa position d'étalon. À ce titre, Roubaud est plus proche d'un Barthes que d'une Nathalie Quintane dans son récent *Ultra-Proust* (Paris, La Fabrique, 2018), où l'auteure s'applique à démocratiser le corpus proustien dans un rapport plus dégagé à l'auteur de la *Recherche*, qui n'a plus exactement cette valeur de modèle ou de contre-modèle.

« Aujourd'hui je réfléchis des illuminations antérieures, pour lesquelles ma vie ne joue pas, n'agit pas (du moins je n'ai rien à en dire) ; il n'y a aucune exaltation en moi, mais peut-être ai-je plus de chance d'aboutir, puisque mon ambition, cette fois, est minimale¹⁰¹⁹. » C'est dire le changement de régime qui s'opère, d'un projet à l'autre, dans le rapport affectif à l'écriture et dans le type de crédit attachée à celle-ci. Comme l'écrit Ann Jefferson, « [l']illusion réfutée n'est remplacée par aucun nouvel idéal, mais au contraire par un renoncement à toute forme d'idéalisation¹⁰²⁰ ». Cette affirmation vaudra peut-être d'être nuancée, mais elle caractérise bien la façon dont Roubaud, dans *La Destruction*, présente son entreprise. Rédigé dans le même temps que le tombeau poétique *Quelque chose noir*, le premier tome du 'grand incendie de Londres' est miné par le deuil d'Alix, morte d'une embolie pulmonaire le 28 janvier 1983, événement « sans ironie et irrémédiable¹⁰²¹ ». Si Roubaud, au sortir d'un long mutisme, choisit de se lancer dans la rédaction le 11 juin 1985, jour anniversaire de leur mariage, sa démarche (comme au reste celle de *Quelque chose noir*), est largement étrangère au projet testimonial de Barthes dans son propre deuil, consistant, on s'en souvient, à *dire ceux qu'on aime*¹⁰²². Du deuil, la prose roubaldienne porte trace en se constituant comme un « lieu d'absolue neutralité qui n'a, et pour longtemps, besoin ni des yeux d'un lecteur ni des oreilles d'un auditoire¹⁰²³. » Dans ce dispositif solitaire, privé de l'adresse amoureuse qu'offrait la poésie¹⁰²⁴, l'œuvre n'est plus synonyme de « vraie vie » (Proust) ou de « Souverain Bien¹⁰²⁵ » (Barthes). Composée de « moments of non-being¹⁰²⁶ », elle relèverait plutôt d'un imaginaire de la *survie* : « le grand incendie de Londres' devient indispensable à ma survie de solitaire¹⁰²⁷. » Comme aux lendemains de 1961, le sujet est bien engagé dans une ascèse, soumet sa vie à une règle, mais nul salut ou sublimation n'est ici en jeu. Siège d'un « exercice spirituel¹⁰²⁸ »,

¹⁰¹⁹ Jacques Roubaud, *D*, § 56, 'gril', p. 141.

¹⁰²⁰ Ann Jefferson, « Jacques Roubaud : régime de vie, écriture sans fin », dans *ead.*, *Le Défi biographique. La Littérature en question*, tr. ang. Cécile Dudouyt, Paris, PUF, « Les littéraires », 2012, p. 388-397, ici p. 390.

¹⁰²¹ Jacques Roubaud, *D*, § 16, 'gril', p. 54.

¹⁰²² « En un sens, aussi, c'est comme si il [sic] me fallait faire reconnaître mam. Ceci est le thème du "monument" ; mais : / Pour moi, le Monument n'est pas le durable, l'éternel (ma doctrine est trop profondément le Tout passe : les tombes meurent aussi), il est un acte, un actif qui fait reconnaître. » Roland Barthes, *Journal de deuil, op. cit.*, 5 juin 1978, p. 145.

¹⁰²³ Jacques Roubaud, *D*, § 16, 'gril', p. 54.

¹⁰²⁴ « La poésie, parce que j'avais pris l'habitude de la dire à haute voix, de lire en public, et pour elle, avec qui je vivais, s'est arrêtée pour moi. » *Ibid.*

¹⁰²⁵ Roland Barthes, *PR*, p. 40.

¹⁰²⁶ Jacques Roubaud, *Poétique. Remarques, op. cit.*, § 361, p. . Sous la plume de Roubaud, les « moments of non-being » (illustrés entre autres par la prose du 'grand incendie') s'opposent aux « moments of being » (emblématisés par la pratique poétique), cette dernière expression étant empruntée à Virginia Woolf. Voir Virginia Woolf, *Instants de vie*, trad. ang. Colette-Marie Huet, Paris, Stock, « La cosmopolite », 2006.

¹⁰²⁷ Jacques Roubaud, *D*, § 50, 'gril', p. 131.

¹⁰²⁸ *Ibid.*, § 32, p. 93.

l'écriture « est liée à la conquête, incertaine, d'un état approchant le plus possible de l'indifférence, du renoncement, de l'absence d'espoir, de croyance, de passion, voisin de ce que j'imagine naïvement être l'*ataraxie*, chère à Sextus Empiricus¹⁰²⁹. » Cette référence au scepticisme antique en témoigne, il est peu douteux qu'ainsi mis en avant, ce dénuement, cette ascèse d'un écrivain qui, comme dit Éric Marty de Barthes, « écrit comme s'il était déjà mort¹⁰³⁰ », reconduisent une forme de sacralisation de l'écriture. Mais il faut néanmoins prendre la mesure de cette transformation du projet de vivre et du projet d'écrire qui s'énonce dans la profusion des commentaires méta-énonciatifs :

Dans un projet d'existence, n'importe quel projet d'existence, il n'y a pas, en fait, de réponse autre que pragmatique à l'« à-quoi-bon généralisé » : du temps passe. Tout projet, particulièrement un projet formel d'écritures, comme le mien aujourd'hui, qui a survécu à toute valeur (au Projet, je donnais de la valeur, et il s'opposait, alors, à l'« à-quoi-bon »), occupe le temps, l'ordonne, gomme ses vides. Chaque heure en détermine une autre, la pousse, l'avale, l'annule¹⁰³¹.

C'est ramener le projet à une occupation du présent : comme si le projet n'était plus défini par un fantasme, par un état de chose à faire advenir, mais en venait à loucher sur la situation immédiate du sujet. Caractéristique du « présent de l'avenir¹⁰³² », pour reprendre les catégories de Saint Augustin, le projet tend ainsi chez Roubaud à se convertir en un « présent du présent » :

Il n'y a pas dans ces conditions de labeur d'écrivain possible comme, j'imagine, celui qui fait le romancier que je ne serai pas, mais seulement l'extrême concentration sans interstices des mots notés à mesure, favorisant ainsi, mécaniquement, mon effort d'écrire sans ratures, sans repentirs, sans impatience, aux mêmes heures toujours, le plus près possible de la continuité myope du présent irréversible et détesté¹⁰³³.

À la grande construction anticipée qui « fait le romancier » (Pensons à Perec, qui publie son chef d'œuvre oulipien à la rentrée littéraire de 1978, au moment où Roubaud déchire les plans de son *Projet*), au futurisme de son ancienne entreprise dont il veut raconter la ruine, Roubaud substitue un projet d'écriture foncièrement présentiste : une succession de brefs « moments de prose » numérotés, écrits chaque matin avant le lever du soleil. Cette ultime tentative de sauvetage du projet de 1978, on le voit, est proche du genre diaristique, car elle repose non seulement sur la règle de l'écriture quotidienne, mais suppose également une « contrainte de non-préparation », où Roubaud voit l'« inverse strict de ce qui s'est passé pour

¹⁰²⁹ *Ibid.*, § 16, p. 54.

¹⁰³⁰ Éric Marty, « Roland Barthes et la question du genre. Le journal », art. cit., p. 93.

¹⁰³¹ Jacques Roubaud, *D*, § 136, 'gril', p. 290-291.

¹⁰³² « Ni le futur ni le passé ne sont. Il est impropre de parler des trois temps, passé, présent, futur. Il serait plus approprié de parler des trois temps, présent du passé, présent du présent, présent du futur. Les trois existent dans l'âme et nulle part ailleurs. Le présent du passé, c'est la mémoire. Le présent du présent, c'est l'observation. Le présent du futur, c'est l'attente. » Saint Augustin, *Les Aveux*, op. cit., XI, 26, p. 403-404.

¹⁰³³ Jacques Roubaud, *D*, § 5, 'gril', p. 28.

l'accomplissement du **Projet**, où j'en restais aux préparatifs¹⁰³⁴ ». Quotidienne, impréparée, l'écriture inaugurée dans *La Destruction* partage encore ceci avec le journal qu'elle semble pouvoir s'étendre indéfiniment dans la durée : « Ce qui restera sera cette narration ; entrelacée à la nuit, à son mauvais silence ; où j'espère, par l'accumulation et la persévérance, parvenir, ne serait-ce qu'involontairement, à ma fin¹⁰³⁵. » Pour autant, si la vie ordinaire et ses archives occupent une place importante dans l'écriture du *'grand incendie de Londres'*¹⁰³⁶, celle-ci se distingue néanmoins du genre diaristique par l'effacement des dates¹⁰³⁷, par son objet narratif, et les éléments scénariques qui se font progressivement jour au fil de la rédaction. Il est tentant, de la sorte, de penser que Roubaud expérimente le projet de « travailler à mort¹⁰³⁸ » le journal pour en faire autre chose. Plutôt qu'un lieu d'épanchement intime, l'écriture quotidienne, la circonstance à laquelle parfois elle s'accroche, fournissent à longue prose son « moteur », comme le disent si bien les premières lignes du premier moment de prose du 11 juin 1985 :

Ce matin du 11 juin 1985 (il est cinq heures), pendant que j'écris ceci sur le peu de place laissé libre par les papiers à la surface de mon bureau, j'entends passer, dans la rue des Francs-Bourgeois, deux étages plus bas à ma gauche, une voiture de livraison qui s'arrête devant l'ex-Nicolas, sans doute, à côté de la boucherie Arnoult.

Le moteur tourne, et, tandis que j'écoute le bruit des voix et des caisses, vient de s'éloigner invisiblement le moment intense d'angoisse et d'hésitation à commencer à écrire ceci, en lignes qui seront noires et serrées, aux lettres minuscules, sans ratures, sans repentirs, sans réflexion, sans imagination, sans impatience, sans promesses sinon de leur existence assurée ligne après ligne sur la page de cahier où je les écris.

Et j'écris seulement pour poursuivre, pour échapper à l'angoisse qui m'attend dès que je m'interromps, dès que je suspends leur progression incertaine et maladroite, pour que ce recommencement, après tant d'inquiétude et de paralysie, ne soit pas à son tour un simple faux départ de l'entreprise de prose à laquelle je m'efforce, vainement, depuis tant d'années¹⁰³⁹.

¹⁰³⁴ *Id.*, *M*, § 47, 'gril', p. 975. Comme Montaigne dans ses *Essais*, Roubaud peut dire « j'ajoute, mais je ne corrige pas » (*I*, 9, *op. cit.*, p. 963), mais il ajoute à la suite, ce qui désigne chaque « moment de prose » comme un premier jet. Précisons tout de même que les « incises » et « bifurcations » que l'auteur du *'grand incendie de Londres'* regroupe à la fin des volumes (avant de les intégrer à leur point de départ dans le texte grâce à des jeux de police différentes) donnent bien à voir quelque chose de l'ordre des « allongements » montaigniens, si ce n'est que ceux-ci, précisément, sont détachés et rendus visibles en tant que tels, moins sur le modèle montaignien lui-même que sur celui de l'édition scientifique de Pierre Villey et Verdun-Louis Saulnier distinguant entre les « strates » de l'œuvre.

¹⁰³⁵ *Id.*, *D*, § 2, p. 21. En réalité, il y a bien un terme (ménageant une part d'inachèvement) prévu pour l'entreprise roubaldienne (six branches, un nombre défini de moments de prose etc.). En sorte que « ma fin » renvoie à la fois, par syllepse, à la mort du poète et à la conclusion de son œuvre. On retrouve ici ce que Barthes qualifie de « protensif absolu » dans son cours sur le roman. Voir Roland Barthes, *PR*, p. 281.

¹⁰³⁶ Je renvoie sur ce point à Michael Sheringham, « Les vies nouvelles de Michel Foucault et de Jacques Roubaud », dans Marie Gil et Frédéric Worms, *La Vita Nova*, *op. cit.*, p. 151-166 et à la thèse récente de Paula Klein, *La Mémoire à l'épreuve du quotidien dans la littérature contemporaine française et du Rio de la Plata. Georges Perec, Jacques Roubaud, Jolío Cortázar et Mario Levrero*, dir. Christine Baron, Université de Poitiers, soutenue le 22 novembre 2017.

¹⁰³⁷ Consignées lors de la rédaction, les dates sont ensuite effacées lors de la mise en livre.

¹⁰³⁸ Roland Barthes, « Délibération », art. cit., *OC*, t. V, p. 681.

¹⁰³⁹ Jacques Roubaud, *D*, § 1, 'gril', p. 19.

Au futurisme improductif du *Projet*, Roubaud substitue le principe génératif d'une « écriture au présent (sans préparation et sans repentirs) ». Le désarroi éprouvé au seuil de ce nouveau départ vient à s'évanouir – à « s'éloigner invisiblement » –, apaisé ou diverti par la circonstance qui est venue s'inscrire, depuis la rue, dans ce temps de l'écriture découpé par la contrainte : « le moteur tourne », et dès lors chaque moment de prose sera un pas de gagné contre le « renoncement », sera un « recommencement », confirmant de proche en proche, par sa répétition journalière, le « commencement absolu d'écrire ce que je me suis promis d'écrire à la fin du premier fragment, l'« Avertissement », placé au début de mon livre, et son début matériel pour un lecteur¹⁰⁴⁰. Parti d'un présent de l'indicatif (« j'écris ») rivé aux bruits du dehors, aux gestes de l'écriture, aux angoisses du scripteur et aux enjeux de sa tentative, ce premier moment de prose s'achève sur un futur (« j'écrirai ») qui retrouve, de façon particulièrement dramatisée, l'ambivalence (la superposition) entre le statut de *résolution* (pour soi) et celui d'*annonce* (« pour un lecteur ») observée ci-dessus dans les fragments diaristiques de « Délibération » :

Dans cet intervalle, entre l'instant d'avant l'aube où je me mettrai à bouger du noir sous la lampe et celui où, malgré les volets, la lumière du jour emplissant le carrefour dissoudra finalement le jaune électrique sur le papier, dans cet intervalle quotidien de ma vie maintenant vide, j'écrirai¹⁰⁴¹.

Présent du futur

Les premiers moments de prose du '*grand incendie de Londres*' suffisent à le faire comprendre : en sa version mineure et prosaïque, le projet de Roubaud demeure, d'une part, une façon de revenir à l'impulsion des « illuminations passées » : celle, « noire », d'octobre 1978, avant tout, mais aussi, de façon plus indirecte et souterraine, celle de 1961. C'est bien, autrement dit, une nouvelle et ultime *vita nova* qui s'essaye ici. D'autre part et par là même, en dépit de la grande place accordée à la mémoire, en dépit aussi de son protocole d'écriture présentiste, cette entreprise vaut d'être lue comme « un travail essentiellement *pro-spectif*¹⁰⁴² », pour le dire dans les mots d'Ann Jefferson. Selon Éric Beaumatin, pareillement, « quelque chose s'est [...] poursuivi depuis [le projet de 1961], ne serait-ce que dans le tentatif, le fragmentaire, l'inorganisé¹⁰⁴³. » Mais *inorganisé* est peut-être trop ou pas assez dire, pour parler d'une œuvre dont l'un des dix registres

¹⁰⁴⁰ *Ibid.*, § 8, p. 32.

¹⁰⁴¹ *Ibid.*, § 1, p. 20.

¹⁰⁴² Ann Jefferson, « Jacques Roubaud : régime de vie, écriture sans fin », art. cit., p. 395.

¹⁰⁴³ Éric Beaumatin, « Jacques Roubaud. Le projet », *Magazine littéraire*, n° 398, mai 2001, p. 49-51, ici p. 51.

fondamentaux, dit Roubaud, est celui du « Muss es sein¹⁰⁴⁴ ! » (« il faut que cela soit comme ça ! »). De fait, dès les premières lignes du projet roubaldien, un ordre émerge, progressivement et précairement, du présent de l'écriture. Ne serait-ce qu'à travers l'énoncé de cette contrainte minimale d'une composition journalistique impréparée, et conservée dans son premier jet¹⁰⁴⁵. Comme le souligne encore Jefferson, le principe oulipien de potentialité est à l'œuvre dans cette aventure qui, comme l'avait déjà fait Perec avec ses *Lieux*, déplace la contrainte du domaine du texte à celui de la genèse :

La discipline n'est pas seulement *askesis* (ascèse), elle rencontre également l'exigence oulipienne de potentiel créatif appliqué à la prose. Il n'en résulte pas seulement du texte comme entité neutre et mesurable (tant de lignes par jour), mais une prose enrichie par la structure narrative complexe qu'elle tire de cet ancrage dans le présent¹⁰⁴⁶.

Ainsi des titres associés aux moments de prose, qui en reprennent généralement les premiers mots, et désignent le livre comme la somme d'une « série de commencements qui, rassemblés, l'orientent sans relâche vers le futur¹⁰⁴⁷ ». Comment appréhender cette protension étrange, qui s'exerce sur les ruines du programmatisme de 1961-1978 ? Car, de fait, il reste quelque chose de paradoxal dans la conjonction entre le présentisme que j'ai dit et la forme du '*grand incendie de Londres*' dont la complexité se déploie de volume en volume : un ensemble de six branches dont le modèle est inspiré du roman médiéval du *Lancelot en prose*¹⁰⁴⁸ ; des branches dont les chemins narratifs ne cessent de bifurquer en récits ou commentaires seconds, et dont on comprend que la quantité des moments de prose est précisément comptée, soumis à la « raison numérologique¹⁰⁴⁹ » de l'auteur ; sans compter une « énigme » qui se fait jour dès les premières pages, laquelle soumet l'ensemble du dispositif narratif à une logique du suspense, sinon vraiment du suspense.

¹⁰⁴⁴ Empruntée à Beethoven, cette expression illustre le style de l'exhortation, emblématisé par le volontarisme des années 1961-1978 mais toujours à l'œuvre par la suite, sur un mode mineur. Ce style, Roubaud le nomme « *rakki tai* » ou « style pour dompter les démons », par référence aux dix styles de Kamo no Chomei, poète et hermite du XIII^e siècle japonais, styles que Roubaud mobilise pour décrire les différentes tonalités adoptées dans sa prose. Voir Jacques Roubaud, *D*, § 84, '*gril*', p. 190-192.

¹⁰⁴⁵ J'adopte ici le point de vue des commentaires de régie intégrés dans '*le grand incendie de Londres*'. Il va de soi que Roubaud multipliera les exceptions à sa règle, ce dont il rendra compte en partie. Nous en avons déjà vu un exemple avec le montage des pages sur la photo de Fès, dans le § 3 de *La Destruction*, pages d'abord publiées en 1984 dans *Change international*, et présentées comme les chutes d'un « projet maintenant sans objet » (depuis la mort d'Alix comprend-on).

¹⁰⁴⁶ Ann Jefferson, « Jacques Roubaud : régime de vie, écriture sans fin », art. cit., p. 394.

¹⁰⁴⁷ *Ibid.*, p. 394.

¹⁰⁴⁸ Sur l'hypotexte et l'intertexte médiévaux de la prose roubaldienne, sur lequel je m'étendrai peu, voir Florence Marsal, *Jacques Roubaud. Prose de la mémoire et errance chevaleresque*, voir aussi les nombreux travaux de Mireille Séguy sur la question et le récent collectif qu'elle a coordonné : Nathalie Koble et Mireille Séguy (dir.), *Jacques Roubaud médiéviste*, Paris, Honoré Champion, « Mémoire du Moyen Âge », 2017.

¹⁰⁴⁹ Jacques Roubaud, *D*, § 165, '*gril*', p. 334.

À première vue en effet, l'écriture au présent adoptée par l'auteur du *'grand incendie de Londres'* interdit tout plan préétabli : non seulement en vertu du principe de non préparation et de non correction, mais aussi en vertu de son rapport à la vérité, arqué autour d'une « stratégie de la véridicité » ainsi caractérisée : « Le temps de la narration, dans cette branche première, est vrai. Je vous présente, et vous lisez (selon votre propre présent), en ce moment même des pages qui sont disposées exactement selon la succession des instants de leur écriture, et j'y raconte aussi comment je raconte ce que vous lisez¹⁰⁵⁰. » Accepté ce principe, la vérité du récit n'a de pertinence qu'à être rapportée au présent de l'énonciation : « Les choses qui s'y disent sont dites au présent du récit, à mesure que le récit avance, et telles qu'elles se présentent pour être racontées par moi, à chaque ligne s'inscrivant en "New York 12 points", sur mon écran. Elles n'en sont pas détachables, elles ne peuvent en aucune façon prétendre au statut de vérités¹⁰⁵¹ ». Comment lire, dès lors, les nombreuses prolepses et anticipations de régies qui se déploient au fil des moments de prose, s'il est vrai que leur « véracité » n'engage que le moment de prose où elles sont formulées ? Dans la deuxième branche du *'grand incendie'*, *La Boucle*, Roubaud revient sur son hésitation à garder ou non la trace de ses réflexions prospectives :

Cela m'arrive assez souvent, depuis que j'ai commencé 'le grand incendie de Londres' et surtout depuis que j'ai réussi à parvenir jusqu'à ce point sans l'abandonner [...]. Souvent, en progressant, difficilement, péniblement même, il m'arrive ainsi de décider de nouveaux développements à venir formels (ou autres), et par conséquent inexistantes à l'instant de leur conception, les imaginant futurs. Et jusqu'à aujourd'hui j'ai, il me semble, évité de donner à ces pseudo-prédictions irresponsables le bénéfice d'une transcription, afin de ne laisser transparaître que ce qui s'écrit à mesure. Mais il est clair aussi que ces effervescences et fantaisies d'un esprit (le mien) perpétuellement en train de faire proliférer des plans d'œuvres toujours futures, légèrement démentiels, et perpétuellement démentis par le futur devenu passé, font partie du présent de la prose autant que le reste. Du moins puis-je en décider ainsi¹⁰⁵².

Autant dire que Roubaud, tout converti qu'il soit à sa méthode présentiste, n'en a pas exactement terminé avec la « mégalomanie des "plans de vie et de travail"¹⁰⁵³ » caractéristique de son premier Projet. Après avoir d'abord gardé pour soi ces « pseudo-prédictions irresponsables » – par peur, suggère-t-il, de les voir trop vite démenties « par le futur devenu passé », mais aussi, peut-on penser, parce qu'elles heurtent son postulat de « non-préparation » des moments de prose – il envisage la possibilité de les inscrire dans le présent de la prose, auquel elles appartiennent après tout de plein droit, en tant que présents du futur. C'est ce qu'exemplifie sur

¹⁰⁵⁰ *Ibid.*, § 14, p. 49.

¹⁰⁵¹ *Id.*, B, § 2, *'gri'*, p. 403. Précisons que cette « stratégie de la véridicité » n'interdit pas une part de fiction, car elle se justifie avant tout de sa vraisemblance interne, fondée sur la construction d'un éthos et la mobilisation de preuves « techniques » (relevant des seules ressources du discours) comme dit Roubaud, qui emploie ici le langage de la rhétorique ancienne. Sur ce point, voir B, § 72, p. 610-611.

¹⁰⁵² *Ibid.*, § 83, p. 628.

¹⁰⁵³ *Id.*, D, § 105, *'gri'*, p. 239.

le champ cette délibération elle-même qui, insensiblement, réajuste le contrat de lecture de l'œuvre (ou plutôt : avalise une pratique déjà en usage depuis le premier moment de prose de *La Destruction*). Tout se passe même comme si la visée future du projet, le programmatisme lui-même, pouvaient ainsi être réhabilités sous une forme mineure, pour peu qu'ils s'écrivent, qu'ils ne s'évaporent pas, comme jadis, dans la contemplation d'un livre à venir à l'existence seulement virtuelle, mais pour peu qu'ils contribuent, à leur mesure, à « occupe[r] le temps, l'ordonne[r], gomme[r] ses vides¹⁰⁵⁴ ». Peu importe, dès lors, que ce qui est délibéré au cours de la progression *difficile* et *pénible* de l'œuvre relève d'un « futur antérieur, nécessairement instable (c'est dans la nature de tous les futurs), en partie déterminé, en partie contingent, et surtout non prévisible ». Cela, dit Roubaud, « ne m'interdit aucunement des prévisions spéculatives, mélange d'imaginations, d'intentions [...], de préparations formelles¹⁰⁵⁵. »

Il reste que la délibération de l'œuvre à venir, quand bien même les anticipations qui en émanent n'engagent pas moralement le sujet, impose progressivement un jeu de contraintes qu'il s'agit de suivre autant que possible, car il en va de la cohérence de l'ensemble :

J'ai déjà modifié un nombre considérable de fois ces annonces de développements à venir, adressées à moi-même. Je ne suis tenu aucunement de les respecter, à condition de ne pas les avoir inscrites dans ce que j'ai déjà écrit, dans ce qui fait déjà partie du passé non modifiable du livre (et même dans ce cas, après tout...). Il me faut créer un monde possible de prose, en ce sens, éviter les contradictions grossières. Je m'y tiens tant que je peux. Il est vrai que cette exigence restreint ma liberté de mouvement, à mesure que j'avance, être physique, vers ma fin, mais n'en est-il de même dans tout ce que je fais, dans tout ce que je vis¹⁰⁵⁶ ?

Écrites, les annonces formelles contraignent donc un peu plus leur auteur, mais un peu seulement, ce ne sont pas des promesses. Mais qu'importe sa puissance de contrainte, cette présence du genre délibératif dans la prose du '*grand incendie de Londres*' est peut-être l'un des traits qui permet de mieux envisager ce qu'il reste du futur(isme) passé parmi le présent du passé, et de mieux saisir la manière dont le présent(isme) du présent irrigue un « monde possible de prose », qui est aussi un monde possible tout court, engageant la vie de celui qui écrit. Simplement, ce monde possible n'est plus, comme dans la première version du Projet, prémédité sur maquette au cours d'une phase préparatoire séparée de la genèse. Il s'échafaude, se délibère, dans le mouvement même de l'œuvre en train, d'une façon qui n'est pas sans rappeler la méthode adoptée par les maçons du Moyen Âge, telle que Tim Ingold la décrit, par distinction d'avec celle des architectes renaissants, marquée, nous le savons¹⁰⁵⁷, par l'idéalisme du *disegno* :

¹⁰⁵⁴ *Ibid.*, § 136, p. 290-291.

¹⁰⁵⁵ *Id.*, B, § 85, '*gril*', p. 634.

¹⁰⁵⁶ *Ibid.*, p. 635.

¹⁰⁵⁷ Voir ci-dessus, ch. II, 4, « Le paradigme de l'architecte ».

Il est peu douteux que les bâtisseurs du Moyen Âge effectuaient des dessins. Ce qui l'est plus, c'est qu'un quelconque de ces dessins ait pu être considéré comme un plan, au sens strict d'une projection géométrique préalable de l'ouvrage envisagé. Pour les bâtisseurs du Moyen Âge, le dessin d'était pas la projection visuelle d'une idée déjà formée dans l'esprit – comme l'implique la synonymie de *dessin* et de « *design* » dans le mot « *disegno* » – mais bien plus un art beaucoup plus proche du tissage et du tressage de lignes. [...] Les dessins d'architecture d'aujourd'hui, comportant un plan frontal ou latéral et des sections transversales établies à différentes échelles, définissent précisément la forme définitive de toute la structure. Par contraste, les bâtisseurs du Moyen Âge semblent avoir procédé autrement : par exemple le traçage des remplages des fenêtres était effectué à l'échelle 1 à même la pierre afin de pouvoir travailler certains détails, avant de le ciseler directement dans la pierre. Il n'existait pas de différence radicale entre dessiner et construire – comme si la première opération relevait exclusivement du domaine de la projection abstraite, et la seconde de l'exécution matérielle. Toutes deux participaient bien plutôt de l'art lui-même : alors que le dessinateur « *dessine comme s'il tressait* », le maçon « *cisèle comme s'il dessinait* ». En bref, le travail de conception ne précédait pas la construction [...] et il n'était pas non plus abandonné à lui-même, comme s'il pouvait poursuivre seul son chemin [...]. Car c'est précisément au fur et à mesure du travail d'édification, entre les mains compétentes des artisans, que les édifices du Moyen Âge étaient conçus ; Des maçons qui les ont construits, on peut bien dire qu'ils les ont conçus en même temps qu'ils dessinaient, et qu'ils les dessinaient dans le même temps qu'ils les concevaient. Mais ce travail de conception [*designing*], à l'instar des dessins qui étaient exécutés, ne correspondait pas à un projet intellectuel : il se réalisait au cours du travail proprement dit de construction¹⁰⁵⁸.

Ainsi donc, toutes proportions gardées, de Roubaud dont l'imagination pratique, du grand Projet de 1961 au récit de son échec, du *Grand Incendie de Londres* au '*grand incendie de Londres*', aurait en quelque sorte rétrogradé de celle d'un Brunelleschi à celle d'un bâtisseur médiéval, du dôme de Santa Maria del Fiore à la cathédrale de Chartres, jamais vraiment achevée¹⁰⁵⁹. Voilà qui nous porte, ce faisant, à la limite de ce que j'ai appelé au long de cette thèse « prospectus » : car les anticipations du '*grand incendie de Londres*', en tant qu'elle appellent ou supportent la comparaison avec les maçons du Moyen Âge, visent moins un livre à venir qu'elles ne modifient la structure d'une œuvre en cours tout en (s')ajoutant à celle-ci, dont elles sont partie intégrante¹⁰⁶⁰. Tant il est vrai que dans cette longue prose non plus, « n'exist[e] pas de différence radicale entre dessiner et construire ».

Mais venons-en pour finir à cette « énigme¹⁰⁶¹ » dont je parlais plus haut, celle que Roubaud place au départ de son entreprise et suggère dès les dernières lignes de l'« Avertissement » de 1978, lorsqu'il compare le nouveau projet à l'ancien : « Ce que je commence ici est plus modeste. Pour tenter d'expliquer (et simultanément de déterminer pour

¹⁰⁵⁸ Tim Ingold, *Faire. Anthropologie, archéologie, art et architecture* [2013], trad. ang. Hicham-Stéphane Afeissa et Hervé Gosselin, Paris, Éditions Dehors, 2017, p. 131-132

¹⁰⁵⁹ *Ibid.*, p. 132-138.

¹⁰⁶⁰ Ceci, quand bien même de telles anticipations, depuis la publication de *La Destruction* en 1989 jusqu'à celle de *La Dissolution* en 2008, en sont venues à sauter de volume en volume et à s'étendre sur tout le long de la genèse de l'entreprise.

¹⁰⁶¹ Roubaud complique cette question en introduisant une distinction *énigme* et *mystère* que je ne développerai pas. Voir notamment Jacques Roubaud, *D*, § 85, '*gril*', p. 192-194.

moi-même) ce que cela sera, il me faut d'abord dire ce qui aurait pu être. Et il ne s'agit pas seulement d'un *Roman* et d'un *Projet*.¹⁰⁶² » Un tel « ce que cela sera » tient en effet de quelque chose à « déterminer pour [l'auteur lui]-même », les délibérations formelles que l'ont vient d'évoquer le font assez comprendre. Mais il en va aussi, avec l'ajournement de cette déclaration d'intention, d'un geste de rétention qui traversera l'ensemble de la prose roubaldienne. Comme le montre le huitième moment de prose de *La Destruction*, qui revient sur la déclaration citée à l'instant :

« Tenter d'expliquer (et simultanément de m'expliquer à moi-même) ce que cela sera. »

Cela qui, sous le titre 'le grand incendie de Londres', va remplacer le double rêvé, impossible, abandonné, d'un autre *Grand Incendie de Londres*, qui aurait été un vrai roman, et du *Projet*.

Mais si j'écris des mots comme *commencement d'écrire ce que cela sera*, c'est bien évidemment que je ne vais pas immédiatement écrire *ce que cela est*, car si j'écrivais maintenant, par exemple, dans cette tranche horaire d'obscurité que je m'impose, aujourd'hui chaude, mouillée, épuisante, ce que je pense que va être ce que je continue à désigner sous le nom de 'grand incendie de Londres', ma tâche serait déjà à moitié achevée, mais surtout *cela* ne serait rien. Je veux dire par là que je pourrais dès aujourd'hui écrire, en une phrase de dix mots exactement : « le 'gril' sera..... », mais en même temps il est clair que le 'gril' ne sera ce qu'il sera qu'une fois achevé (s'il l'est jamais : cette affirmation étant tautologique, certes, mais pas seulement), c'est-à-dire s'il va assez loin pour pouvoir être dit être (auquel cas, étant donné ce qu'il doit être, il sera, je peux le dire, quoi qu'il arrive ensuite, nécessairement achevé) ; il s'ensuit que je n'écrirai la fin de cette phrase programmatique, de cette définition (avec ses quatre mots ici manquants) qu'à la presque fin du livre, en admettant que j'aie l'occasion de l'écrire du tout (et il se trouve que, même dans l'hypothèse d'existence atteinte, cela n'est pas certain).

C'est pourquoi le commencement d'écrire ce que cela sera est le commencement de quelque chose qui n'est pas le récit lui-même mais qui ne s'achèvera qu'avec le récit tout entier, qui avancera à mesure que je l'écris. Le présent de la composition l'accompagne¹⁰⁶³.

Ainsi Roubaud s'applique-t-il à instiller dans son récit une part de mystère, qui réinstalle au creux du « présent de la composition » quelque chose de la clandestinité programmatique dont il se fait fort dans l'espace associé de son œuvre¹⁰⁶⁴. Ce geste de rétention *montrée*, en bref ce mystère, est placé sous le patronage de Merlin l'enchanteur tel que Roubaud en trouve la geste dans le *Lancelot* en prose. « Merlin, nous dit-on, parle "par obscures paroles", dont on ne peut comprendre le sens que lorsque les événements qu'elles annoncent sont "advenus". Mais alors, pourquoi prédire ? » demande Roubaud. Selon lui, un tel « état paradoxal de Merlin » renvoie à une exigence d'ordre à la fois moral et propre à la stratégie narrative. D'une part, l'obscurité des prophéties de Merlin disent que « [m]on savoir de l'avenir ne peut rester innocent que si je ne joue pas avec lui pour agir sur le monde. » D'autre part, elles prennent sens dans l'ordre de la narration, qui doit « contenir des "Obscures paroles" qui sont des prédictions du sens qu'y

¹⁰⁶² Jacques Roubaud, « Avertissement », *'gril'*, p. 14.

¹⁰⁶³ *Id.*, *D*, § 8, *'gril'*, p.

¹⁰⁶⁴ Voir *ibid.*, § 105, p. 240-241.

trouvera le lecteur. Mais elle ne doit pas dire le tout de ce futur en clair¹⁰⁶⁵ ». C'est dire que dès le premier volume du '*grand incendie de Londres*', Roubaud prend en charge le point de vue lectorial, d'une façon qui contraste et compose avec ce présent d'écriture dévasté par le deuil, investi dans une logique de survie et plusieurs fois déclaré étranger à toute logique d'adresse (sinon lointaine). Car les raisons morale et narrative qu'il invoque reviennent au fond au même : c'est en tant que prédiction descriptive que l'obscurité des prophéties de Merlin peut être associée à un tel principe d'innocuité, qui n'aurait pas de sens dans le cadre d'une anticipation volontaire, où c'est justement d'*agir sur le monde* qu'il est question au premier chef. Ceci alors même qu'il en va aussi, avec cette énigme, d'une anticipation volontaire dont l'« Avertissement » disait l'obscurité pour l'auteur lui-même : comme si le mystère pouvait devenir un masque ou un autre nom de l'irrésolution, et réciproquement.

En 2017, Roubaud publie au Seuil, dans la collection « Librairie du XXI^e siècle » de Maurice Olender, *Poétique. Remarques*, où l'on trouve enfin la solution de l'énigme, que les derniers volumes du '*grand incendie de Londres*' avaient encore tenue secrète. Les solutions, plutôt, car elles sont plusieurs :

376. La première solution est imposée par le titre même de la branche 1 : **'le grand incendie de Londres' sera la destruction du Projet**. Cette solution peut être déchiffrée, l'a été, par Philippe Boyer. Mais ce n'est pas la seule.

377. Une autre solution fournit un titre possible pour la branche 6 : **la distraction**.

378. Les autres solutions s'obtiennent par glissements à partir de la première.

[...]

388. solutions de la définition – la destruction du – la description du (main readings) mais aussi : – le renoncement au – le déplacement du – ressouvenir – la contrefaçon – déréliction – polygraphie – polymorphie – déploration – translation – contraction – fabrication – disposition – distraction¹⁰⁶⁶.

Il n'est sans doute pas que Philippe Boyer à avoir levé l'énigme, tant la solution était rendue évidente par la forme que prenait l'énigme dans la suite du '*grand incendie de Londres*', Roubaud ménageant un point de suspension par lettre manquante ! (« 'le grand incendie de Londres' sera »)¹⁰⁶⁷. Dans la multiplication des solutions, se confirme ainsi l'ambiguïté foncière entre mystère et irrésolution que je viens de suggérer. Il reste à souligner,

¹⁰⁶⁵ *Ibid.*, § 141, p. 298. Il en va aussi, souligne Roubaud, de la dynamique même du temps historique : « Cet état paradoxal de Merlin est, au fond, celui d'un événement, d'une situation historique. Si une situation historique a quelque chose à dire du futur, c'est obscurément, pour n'être saisie que par le futur, à un moment où, la prédiction implicite contenue dans l'événement passé s'étant accomplie, elle n'a plus la moindre importance ». *Ibid.*

¹⁰⁶⁶ *Id.*, *Poétique. Remarques, op. cit.*, p.

¹⁰⁶⁷ Roubaud lui-même minorait dès *La Destruction* la révélation en jeu dans la possible levée de l'énigme : « Là n'est pas vraiment le mystère : il n'y a rien à chercher, puisque ce qui serait à chercher et que dissimulent les mots manquants dans la phrase n'est pas encore, et, quand cela sera, ces mots n'auront plus rien de mystérieux. » *Id.*, *D*, § 104, p. 237.

toutefois, que ces remarques que je cite n'était pas visibles dans la première publication de ce texte, en 1995, dans la revue *Mezura*¹⁰⁶⁸, où la mention « omise » se substituaient à elles. On verra là le signe d'un achèvement « possible¹⁰⁶⁹ » de la grande entreprise du '*grand incendie de Londres*', malgré ses suites toujours éventuelles : suivant le principe de Merlin, une fois la prose menée à terme, les énigmes peuvent être levées sans risquer de perturber cela même qu'elles annoncent. Avec cette nouvelle diffusion beaucoup plus large de *Poétique. Remarques*, et la révélation des fragments « omis », les lecteurs de la prose roubaldienne découvraient ainsi ce renversement dont ils pouvaient certes se douter, et qui, dit comme cela, ne peut manquer d'être lu comme une clé proustienne de l'œuvre :

282. Idée stratégique essentielle (à ne pas dire) : que le '**gril**' est description (entre autres) du « projet » ; que le « projet » aura été, en fait, au bout du compte, le **Projet** ; que le '**gril**' aura été, en fait, au bout du compte, le **GRIL**¹⁰⁷⁰.

La première branche le disait déjà à sa façon, qui rend mieux justice, au fond, de la démarche du prosateur :

[...] même affaiblie, abâtardie, ridiculisée et combattue consciemment, la même impulsion, commune à toutes les versions mégalomanes antérieures du *Projet* et du *Grand Incendie de Londres* (les deux en intention), demeure en moi et ruse avec l'aveu d'échec ; essayant malgré tout de survivre, ne serait-ce que par ces moyens détournés. Elle m'accompagnera vraisemblablement, de plus en plus dérisoire, jusqu'à la mort¹⁰⁷¹.

¹⁰⁶⁸ Je rappelle que c'est dans cette revue très confidentielle qu'avait paru *Description du projet* en 1979. Voir ci-dessus, ch. III, 1, « Écrire sur/ses programmes (2) ».

¹⁰⁶⁹ Dans la préface de la réunion en volume des cinq premières branches du '*grand incendie de Londres*', Roubaud écrivait ainsi : « la fin du présent volume peut être envisagée de [...] deux manières : provisoire ou possible. En tant que fin possible de mon récit, elle peut être considérée comme plus naturelle, conclusive qu'aucune des précédentes. C'est la raison pour laquelle les six volumes parus dans la collection "Fiction & Cie" ont été rassemblés en un seul ». Jacques Roubaud, '*gril*', p. 9.

¹⁰⁷⁰ *Ibid.*, p.

¹⁰⁷¹ *Id.*, *D*, § 104, '*gril*', p. 238.

CONCLUSION DU CHAPITRE, ENSEMBLE LE PROJET D'UN LIVRE SUR LES PROSPECTUS CONTEMPORAINS

Au terme de ce parcours dans les prospectus du second XX^e siècle, on a pu mesurer la profusion de discours que suscitent les livres à venir de la part des écrivains, depuis l'espace confidentiel de la correspondance jusqu'à l'espace canonique de l'œuvre, en passant par ses espaces associés et d'étayage, que les interviews, on l'a vu, conjoignent. D'une telle profusion, il serait périlleux d'essayer la synthèse (on en trouvera tout de même des ébauches dans mes « bilans d'étape » précédents). Au gré des prospectus des dernières décennies du XX^e siècle, on peut néanmoins dire que se fait jour, en tous lieux, un souci et une inquiétude de l'avenir volontaire qui contrastent, il me semble, avec l'évidence problématique caractérisant les « travaux des écrivains¹⁰⁷² » dans la première moitié du siècle. Évidence, parce que le labeur, l'artisanat des auteurs est reconnu et exposé dans la presse et les revues, qui relayent la genèse des œuvres en cours. Évidence *problématique*, parce que ce travail mis en avant, comme le soutient Barthes dans « Écrivains, écrivants », peut prendre l'aspect d'une « sacralisation du travail de l'écrivain *sur sa forme*¹⁰⁷³ » qui conduit aussi bien à « distancer le contenu de l'œuvre elle-même quand ce contenu risque de la gêner, de la convertir en pur spectacle, [...] bref de récupérer l'écrivain ». Or, si en 1961 Barthes montre qu'il n'en va pas de même pour les intellectuels « écrivants », dont le langage est moins envisagé comme produit d'un travail que comme un simple « instrument de communication », cette abstraction, à l'entendre plus tard, tendrait de plus en plus à gagner les écrivains eux-mêmes :

Ce qui est changé, la désuétude, porte non pas forcément sur le Désir d'Écrire, mais sur la perte du sentiment que l'écriture est liée à un travail. Je crois que ça c'est vrai. Je crois que ce qui s'est perdu c'est le sentiment que l'écriture est liée à un *travail*, par exemple à une pédagogie, ou même à une autopedagogie, et à une initiation. C'est-à-dire que la pulsion (d'écrire) se manifeste dans une sorte d'innocence irréaliste et que celui qui veut écrire en général refuse de penser la *Médiation*. Il est là, il veut écrire et il refuse de penser la médiation ; car cette médiation, quelle est-elle ? Eh bien, c'est le travail. Vouloir-Écrire ça veut dire vouloir travailler. Et le travail n'est pas à la mode¹⁰⁷⁴ !

Ces propos vaudraient sans doute d'être nuancés. Mais ce qui m'intéresse, ici, n'est pas tant d'évaluer leur pertinence générale, que de les rappeler à leur situation. En effet, Barthes, dans

¹⁰⁷² C'est le nom, on s'en souvient, d'une rubrique du *Figaro littéraire* au début des années 1940. Voir ci-dessus, ch. III, 2, « Rubriques et enquêtes prospectives dans les journaux et revues du XX^e siècle ».

¹⁰⁷³ Roland Barthes, « Écrivains, écrivants », *Arguments*, n° 20, 1960, repris dans *EC, OC*, t. II, p. 403-410, ici p. 406. Je souligne.

¹⁰⁷⁴ *Id.*, p. 514.

son cours sur le roman, proteste en faveur du travail, de « l'héroïsme », même, dont procède l'écriture, s'appliquant à figurer la genèse du roman moins comme un roman d'apprentissage (comme chez Proust par exemple) que comme une épopée, une aventure volontaire qui part du désir et de la volonté d'écrire, plutôt qu'elle n'y conduit. Or, que ce soit chez Barthes ou chez Roubaud, on a vu combien cette vocation littéraire, ce dévouement à l'ascèse de l'écriture, demeurait tramé d'échecs et d'infortunes, en proie à la délibération et à l'irrésolution, que les deux écrivains ont su exploiter et « rémunérer » comme un genre.

C'est dire que le travail de l'écriture, l'anticipation qui l'oriente, manifestent leur fragilité y compris – et peut-être nulle part mieux que – chez ceux qui l'investissent absolument et le sacralisent. Il faut ici rappeler les analyses très précieuses de Judith Schlanger dans *La Vocation*. Celle-ci, en effet, insiste sur les transformations qu'a connues l'imaginaire vocationnel du travail depuis cette éthique protestante du capitalisme décrite par Weber. Dans ce cadre, note Schlanger, « le contenu du *Beruf* était indifférent, car ils voyaient le travail comme une tâche acceptée et non comme l'objet d'un désir¹⁰⁷⁵ ». Or, poursuit la philosophe, « [c]ontrairement au *Beruf* luthérien et calviniste, l'affinité entre ce qu'on est et ce qu'on fait est au cœur de notre idée de la vocation. Par vocation, nous entendons choix et désir, adhésion volontaire, voire même identification enthousiaste, adéquation intime entre un désir et une nature, épanouissement et réalisation active d'un moi¹⁰⁷⁶. » Mais sous ses airs démocratiques, qui reconnaissent à chacun la possibilité abstraite de placer sa vie intime et son travail dans l'élan d'un même projet choisi, ajusté à la singularité et au désir du sujet, un tel modèle vocationnel a ceci de paradoxal :

Le type premier, ou le stéréotype, de la vie vouée n'est [...] pas un modèle réaliste que beaucoup pourraient partager en droit, mais une exception et un privilège. Une exception éclatante, singulière, problématique et définie comme problématique, un privilège qui déporte le mérite vers la chance. L'idée proprement démocratique de la vocation comme appropriation active de sa propre vie en fonction de ses goûts et de ses aptitudes, ce qui est l'affaire de chacun et de tous, cette idée est doublée et compliquée par l'idée que les vocations par excellence sont les vocations culturelles nobles¹⁰⁷⁷.

Cette hypothèse de Schlanger est passionnante, parce qu'elle fait tout autre chose que de dénoncer l'expression dégradée ou « bâclée ¹⁰⁷⁸ » de la vie vouée dans les invocations contemporaines de l'ascèse et du souci de soi qui traversent l'imaginaire social. Pour la philosophe, c'est au contraire la précellence de la vie d'artiste et de grand savant ou intellectuel dans l'imaginaire vocationnel contemporain qui fait de la vocation et de l'injonction dont elle est l'objet quelque chose d'inégalitaire parce que le plus souvent intenable :

¹⁰⁷⁵ Judith Schlanger, *La Vocation*, *op. cit.*, p. 27.

¹⁰⁷⁶ *Ibid.*, p. 26.

¹⁰⁷⁷ *Ibid.*, p. 31.

¹⁰⁷⁸ Voir Marielle Macé, « La vie, la règle, l'incertitude : les ascètes de Kafka », *art. cit.*, p. 33.

la question de la vocation se double d'une question hiérarchique. Chacun a droit au bonheur d'une vie qui se possède activement. Mais tout le monde n'a pas de vocation au sens noble et culturel du terme. [...] D'où le problème d'une hiérarchie déconcertante et d'ailleurs intenable entre les images de vie, entre les désirs, entre les bonheurs, et finalement entre les personnes¹⁰⁷⁹.

C'est dire l'ambivalence du discours vocationnel et conversionnel que l'on a observé chez Barthes et Roubaud : lesquels, tout à la fois, célèbrent cet élitisme artiste tout en mettant au grand jour ses ratés et son nécessaire inachèvement. Façon de faire droit, de donner voix à ce qui, du sujet, n'adhère pas tout à fait à cette vie consacrée à laquelle il a pourtant choisi de se vouer. Adhésion brouillée ou ironisée qui, face à la vocation et au grand œuvre qui la métonymise, dit à la fois une incapacité et une résistance. S'il est vrai que, dans ce régime moderne de la vocation décrit par Schlanger, « l'affirmation de soi s'objective au-dehors, [qu']elle marque le réel et ne peut pas se comprendre seulement comme une intimité¹⁰⁸⁰ », alors on peut penser que la mise en discours de la difficulté, pour les écrivains eux-mêmes, de *s'égaliser* et de se *résoudre* à leur propre vocation, a quelque chose de salubre. Car c'est peut-être tenir à distance, détourner ou fragiliser l'« énergétique productiviste » où se découvre la violence et finalement le manque de sens de cette injonction sociale à la réalisation intime de soi dans le travail.

Mais vivons-nous encore tout à fait, plus de vingt ans après le livre de Schlanger, dans un monde où la *vocation* serait la règle et le modèle – fût-il exceptionnel et pensé sur un modèle artistique et intellectuel inaccessible au plus grand nombre ? Il semble certes indéniable que ce modèle a encore cours. En témoigne, parmi beaucoup d'autres choses, l'intérêt pour la *vita nova*, et plus largement pour le mode de vie et l'éthos du *lettré*¹⁰⁸¹ dans les études littéraires. Mais à en croire Boltanski et Chiapello que je citais en introduction, il semble tout de même que le modèle unitaire de la vocation (héritant du *Beruf* luthérien) soit beaucoup concurrencé par ce que les deux sociologues nomment une « cité par projets¹⁰⁸² », c'est-à-dire un mode de justification des conduites sociales où la confusion de l'intime et du professionnel et l'injonction à choisir sa vie demeurent, et sans doute même s'exacerbent, mais en se déclinant de plus en plus *au pluriel* : pluralité à la fois synchronique et diachronique, celle des postes, des métiers, des activités

¹⁰⁷⁹ Judith Schlanger, *La Vocation*, *op. cit.*, p. 33-34.

¹⁰⁸⁰ *Ibid.*, p. 19.

¹⁰⁸¹ Voir notamment Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 2011 ; William Marx, *Vie du lettré*, Minuit, « Paradoxe », 2009, voir également la récente thèse de Mathieu Messenger, *Les Hétérologies du savoir (Roland Barthes, Pascal Quignard)*, dir. Bruno Blanckeman, soutenue à Paris 3-Sorbonne nouvelle le 6 décembre 2016.

¹⁰⁸² Voir Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, *op. cit.*, p. 54-59 et ci-dessus, « Introduction », « Un art et une société par projets ».

amateurs, des lieux de vie, des relations amoureuses, toutes choses rendues précisément enchevêtrées et indissociables¹⁰⁸³.

Les écrivains contemporains ne semblent pas en reste, dont les types d'activités, les modes de publications et de financement répondent de plus en plus au système de raison de la « cité par projets », et peut-être de moins en moins à la « cité inspirée » emblématisée par les vocations religieuses et artistiques – quoique les situations varient énormément, cela va sans dire, entre les générations d'auteurs et les régions de l'espace littéraire. Plusieurs travaux récents en font le constat¹⁰⁸⁴ : l'activité d'écrivain est de moins en moins concentrée sur le livre imprimé, de moins en moins financée par ses recettes. Elle est, en revanche, de plus en plus ouverte (et financièrement suspendue) aux lectures, signatures, ateliers d'écritures, performances, et autres démarches où l'autopromotion est souvent mal distincte de la création elle-même. De plus en plus impliquée dans les textualités numériques et le *World Wide Web* qui remettent en question (concurrentent et repensent) la figure traditionnelle du livre imprimé attachée à la vieille forme du codex¹⁰⁸⁵. Paradoxalement, la littérature, dans ces conditions, s'affirme peut-être plus que jamais comme un *métier*, mais celui-ci est devenu irréductible au modèle d'ascèse et de dévouement dont Barthes disait la valeur et l'inactualité croissante à la fin de son cours sur *La Préparation du roman* en 1980. Il est fait, ce métier, d'une multiplicité de projets d'ordres très divers, impliquant une économie souvent précaire mais qui offre des possibilités nouvelles de vivre par la littérature sans que ce soit tout à fait « par sa plume¹⁰⁸⁶ ».

Dans ces conditions, il va sans dire que le discours de projet foisonne et investit des formats, des supports, des régimes de confidentialité ou de publicité très divers : demandes de bourses, sollicitations de financements participatifs sur des sites dédiés, annonces et

¹⁰⁸³ Sur ce dernier point, voir les travaux de la sociologue Éva Illouz, qui montre comment un modèle favorisant socialement le caractère unique des relations conjugales et amoureuses a cédé le pas, au XX^e siècle, à un modèle pluraliste faisant au contraire de la multiplication des relations un marqueur de puissance et d'affirmation de soi – surtout chez les hommes. Voir Éva Illouz, *Pourquoi l'amour fait mal. L'Expérience amoureuse dans la modernité* [2012], trad. ang. Frédéric Joly, Paris, Seuil, « La couleur des idées », 2012.

¹⁰⁸⁴ Parmi les nombreux travaux sur la question, je renvoie à l'important dossier de *Littérature*, 2010/4, n° 160 : « La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre » (dir. Lionel Ruffel et Olivia Rosenthal).

¹⁰⁸⁵ Sur le « passage de l'objet-livre de la forme du *codex* à celle de "l'écrit d'écran", [et] les enjeux communicationnels de ces mutations de l'écrit » en littérature, voir Greta Komur-Thillooy et Anne Réach-Ngô (dir.), *L'Écrit à l'épreuve des médias. Du Moyen Âge à l'ère électronique*, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2012. Je cite ici l'introduction, p. 7.

¹⁰⁸⁶ Cette nouvelle condition du métier d'écrivain fait l'objet d'un livre récent de Christophe Hanna, *Argent*, Paris, Amsterdam, 2018, livre qui se présente comme une enquête, en première personne, sur la dimension matérielle et économique de l'activité littéraire, associant aux prénoms de chaque personnage (éditeur, écrivain, artiste etc.) le montant de son salaire : Éric500, Pierre16000, Christophe254 etc.

autopromotions anticipées (*teasing*) sur les réseaux sociaux, sans parler des formes que nous avons déjà observées dans ce chapitre. Quand bien même j'ai plusieurs fois évoqué cette période allant des années 1990 à aujourd'hui¹⁰⁸⁷, c'est toute une nouvelle enquête qu'il faudrait réaliser, et dont je ne peux dire ici que le projet. Qu'il me soit permis, tout de même, d'achever cette conclusion par deux exemples qui donneront une espèce d'échantillon de ce travail possible.

C'est l'occasion de revenir à l'œuvre de Jean-Yves Jouannais que j'ai abordée dans les premières pages de cette thèse, emblématique de cette nouvelle « littérature exposée¹⁰⁸⁸ », dont la proximité avec l'art contemporain est toujours plus affirmée. Critique d'art, commissaire d'exposition, écrivain essayiste, Jean-Yves Jouannais témoigne à plein de la prégnance du paradigme de l'art contemporain dans la littérature actuelle, tant son œuvre est préoccupée par le souci d'un « débordement de l'œuvre au-delà de l'objet¹⁰⁸⁹ », pour reprendre une expression déjà citée de Nathalie Heinich. L'auteur d'*Artistes sans œuvres* présente la chose sans détour, dans un entretien accordé à Olivia Rosenthal pour la revue universitaire *Littérature* :

J'ai toujours rencontré des écrivains malheureux, parce qu'ils n'étaient pas publiés, parce qu'ils étaient publiés mais pas lus, parce qu'ils étaient lus mais critiqués, parce qu'ils avaient un prix littéraire et qu'on refusait leur manuscrit suivant... J'ai trouvé peu d'exception à cette règle. Comme je ne supporte pas de souffrir gratuitement, j'ai toujours désiré ne pas être malheureux à cause de la littérature. De fait, je me suis toujours offert des livres comme des cadeaux à moi-même, sans me considérer comme un écrivain.

Le livre n'est qu'un épisode formel qui apporte une gratification. Mais on peut en faire l'économie. On peut faire l'économie de la publication et de l'écriture en elle-même. Cela m'intrigue de savoir jusqu'où on peut amenuiser l'expérience de l'écriture pour qu'il demeure néanmoins de la littérature. C'est ce que j'essaye de faire avec l'*Encyclopédie des guerres*¹⁰⁹⁰.

À l'utopie bartlebyenne, se mêle ici une conception plus terre à terre qui affirme le besoin de reconnaissance sociale de l'écrivain, tout en continuant de promouvoir une littérature en dehors des livres. Il est frappant de voir, dans l'extrait que je viens de citer, l'ambiguïté d'un mot comme *publication*, qui paraît renvoyer au seul support livresque, lors même que Jouannais, loin de se retirer dans le silence, expérimente une autre forme de publication, où non seulement son discours, mais aussi sa personne sont particulièrement exposés. De fait, l'*Encyclopédie des guerres* est

¹⁰⁸⁷ Ainsi à propos de l'artiste conceptuel et écrivain Édouard Levé, des projets qu'il rassemble dans *Œuvres* et ventile dans son *Autoportrait* (ch. III, 1, « Projet, identité narrative, civilité (Perec et Levé) ») ; à propos de Pierre Michon et de sa pratique de l'interview (ch. III, 2, « Un discours de circonstance ? (Pierre Michon) ») ; ou encore à propos du collectif *Le Projet littéraire et sa traduction* de la Maison des écrivains et des traducteurs (ch. III, 2, « *La Chronique des écrits en cours* et *Le Projet littéraire et sa traduction*, 1982, 1996 (Roubaud) ») ; enfin, plus longuement, à propos de la grande prose roubaldienne du '*grand incendie de Londres*', dont la publication commence en 1989 et s'étend sur l'ensemble des années 2000.

¹⁰⁸⁸ *Littérature*, 2010/4, n° 160 : « La littérature exposée » (dir. Lionel Ruffel et Olivia Rosenthal).

¹⁰⁸⁹ Nathalie Heinich, *Le Paradigme de l'art contemporain*, *op. cit.*, p. 92.

¹⁰⁹⁰ Jean-Yves Jouannais, « Entretien avec Jean-Yves Jouannais », propos recueillis par Olivia Rosenthal, *Littérature*, n° 160, num. cit., p. 14-19, ici p. 14.

un vaste cycle de conférences-performances mensuelles, initié au Centre Pompidou en 2008 et toujours en cours aujourd'hui. Partie néanmoins d'un projet de livre, cette entreprise a été réorientée vers la scène par le secours d'une commande institutionnelle¹⁰⁹¹, qui a offert à Jouannais le moyen de composer entre ce désir de reconnaissance et cette volonté de s'émanciper du support écrit. On trouve la description de cette *Encyclopédie* dans un prospectus mis en ligne sur le site du musée parisien, en tête de la page où sont publiées l'ensemble des séances enregistrées :

C'est un livre en train de s'écrire, et qui va s'écrire en public, sur scène. L'usage commun implique que l'écriture d'un ouvrage soit motivée par un projet précis, le développement d'une théorie. On suppose que le sujet préexiste à l'écrit, que le livre offre l'espace de sa démonstration. Or, il s'agit là de faire de l'essai le lieu d'élucidation de son prétexte même. Une analyse spéculative en aveugle, centrée non pas sur l'énonciation d'une thèse, mais centrifuge, sur la découverte de son amorce, sur la nomination de son prétexte. Aussi, le principe de cette enquête est-il celui de la candeur, et sa méthode, l'idiotie¹⁰⁹².

Nous sommes habitués, au terme de cette thèse, à lire des textes qui, tout en relevant du projet comme discours, mènent la critique de l'idéalisme du projet et autres conceptions programmatistes de la genèse, au nom de démarches plus incertaines et tâtonnantes¹⁰⁹³. Répondant sans doute à une exigence du centre Pompidou soucieux d'assurer la bonne présentation et promotion de sa bibliothèque numérique, ce texte est aussi le moyen d'attester, de favoriser la littérarité et l'opéralité de ces séances. Rémanente, insistante, la figure du livre continue d'être mobilisée dans ces lignes, pour décrire une œuvre qui n'est pourtant pas destinée à exister ici sous une forme écrite, mais à s'épuiser plutôt dans le présent de « tentatives orales », pour reprendre une expression de Francis Ponge. Reste que la démarche de Jouannais demeure très étrangère à ces conduites d'invisibilité, de disparition ou d'anonymat qu'il oppose, dans *Artistes sans œuvre*, au productivisme et aux logiques publicitaires affectant les espaces littéraire et artistique contemporains. Ces contradictions sont significatives : elles promeuvent un nouvel

¹⁰⁹¹ « Au début je me suis dit que j'allais écrire une *Encyclopédie des guerres*, en pensant à un livre en effet, parce que je n'ai pas beaucoup d'imagination. J'ai passé un an à compiler les premières entrées de l'ouvrage dans mon coin. Un jour, Roger Rotmann, qui dirigeait les Forums de société, à Beaubourg, m'a demandé si je ne voudrais pas lire ça sur scène. L'expérience de la scène, c'est un peu contre-nature pour moi. Je ne suis pas comédien et en plus je ne sais pas lire. Pourtant, ça a cheminé dans mon esprit. J'ai d'abord pensé à un comédien qui m'accompagnerait sur scène pour lire, mais finalement, comme il n'y avait pas d'argent pour le payer, je me suis retrouvé seul avec une table, une chaise, des images projetées », *ibid.*

¹⁰⁹² Jean-Yves Jouannais, présentation de *L'Encyclopédie des guerres*, en ligne sur le site du internet du centre Pompidou, <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cczkk/rx5xXg6>, consulté le 23 octobre 2018.

¹⁰⁹³ Jouannais est très proche, ici, du diagnostic posé par Dominique Viart sur la littérature contemporaine, où le projet cède le pas au *trajet*, à des formes d'enquêtes qui explorent les mobiles obscurs de l'œuvre en train. Voir Dominique Viart, *Quel projet pour la littérature contemporaine ?*, *op. cit.* ; et ci-dessus, « Introduction », « Une déprogrammation de la littérature ? ».

imaginaire de la publication dans les termes mêmes de l'ancien, au prix, *nolens volens*, d'une forme de dénégation ou de sublimation de ce qui fait la nouveauté même de ces pratiques. En effet, il semble bien que l'auteur-performeur de *L'Encyclopédie des guerres* investisse et valorise des formes de visibilité et de publication extérieures au livre qui, empruntant aux pratiques de l'art contemporain, relèvent aussi de cette nouvelle économie élargie du littéraire dont j'ai fait état plus haut. Au reste, ainsi contourné ou débordé, le livre imprimé n'est en rien laissé pour compte, si l'on pense que Jouannais, depuis 2008, a publié plusieurs livres plus ou moins directement inspirés de *L'Encyclopédie de la guerre*. Et là où l'avant-dernier de ceux-ci évoque *L'Encyclopédie* comme un livre imaginaire, le dernier, *MOAB. Une encyclopédie des guerres*, paraît bien en produire une forme d'actualisation¹⁰⁹⁴. Signe de ce que cette littérature hors du livre, quand bien même elle peut chercher à se dire en se distinguant polémiquement de lui, s'y substitue moins qu'elle ne s'y ajoute et ne s'y mêle.

Enfin, je voudrais évoquer un second exemple contemporain, qui ressortit cette fois au domaine de la textualité numérique. Il est emprunté à un auteur qui manifeste une conscience aigüe des espaces et supports qu'il investit, de leur économie et de la façon, aussi, dont ils engagent le commun. Du 11 juin 2013 au 6 avril 2018, le traducteur et écrivain André Markowicz a publié un millier de chroniques sur le réseau social Facebook¹⁰⁹⁵, suivant une contrainte tenant non pas à la forme mais au rythme de publication (un texte tous les deux jours), respectée pendant près de cinq ans. Aux yeux de l'auteur, dont le discours n'est pas sans proximité avec celui d'un Roubaud, la publication régulière de ces chroniques fut un moyen de sortir de l'agraphie, de conquérir la possibilité d'une écriture en son nom propre en investissant un registre de langue situé entre l'écrit et la conversation orale ; en s'inscrivant, aussi, dans le flux ordinaire d'une parole collective qui lui préexistait. Journal de travail à ciel ouvert où l'auteur publie et commente ses traductions et évoque régulièrement ses livres et autres projets en cours, mais aussi lieu d'écriture de soi et d'intervention essayistique à propos de l'actualité politique, culturelle etc., la chronique Facebook est présentée par Markowicz comme le moyen d'articuler différentes identités que la vie sociale impose ailleurs de séparer : « un lieu pour ne pas choisir, un lieu pour être entier » lit-on ainsi dans la chronique du 6 novembre 2017. Le choix de ce lieu de publication est lié au régime de partage, au type de liens et d'interactions qu'il permet d'instaurer avec la

¹⁰⁹⁴ Voir notamment Jean-Yves Jouannais, *La Bibliothèque de Hans Reiter*, Paris, Grasset, « Collection littéraire », 2016 ; et, très récemment, *id.*, *MOAB. Une Encyclopédie des guerres*, Paris, Grasset, « Martine Saada », 2018.

¹⁰⁹⁵ Elles sont en ligne sur le profil Facebook de l'auteur : <https://www.facebook.com/andre.markowicz?>, consulté le 23 octobre 2018. On se reportera à cette page pour l'ensemble des références données ici.

communauté mouvante des « amis » et des « abonnés » (rassemblant aujourd'hui environ 20 000 personnes). Il a ceci de particulier, dit Markowicz, qu'il permet, en tant que réseau,

[...] de parler, comme je veux, non pas aux foules (que je ne connais pas), non pas aux gens, à un public (que je ne connais pas plus), mais à des gens précis, à ces gens qui me lisent et qui, même si, physiquement, je ne les connais pas pour la plupart (plus de 10.000 personnes !...), dès lors qu'ils m'écrivent, me laissent des commentaires, ou simplement me lisent, existent en tant qu'individus. (14 décembre 2017)

Mais le livre imprimé n'en continue pas moins d'aimer le discours auctorial. Ceci au moins de deux façons, dont on va voir qu'elles sont marquées par des tensions, parfois des apories. D'une part, la chronique est pour Markowicz un espace de délibération, d'annonce et de prépublication de l'œuvre en cours. Ainsi, à partir du 5 juillet 2016, l'auteur commente régulièrement la préparation d'un ouvrage autobiographique (en vers pentamètres iambiques non rimés), *L'Appartement*¹⁰⁹⁶, livre dont il publie et commente des extraits au fil de l'eau. D'autre part, c'est l'écriture des chroniques, elle-même et depuis le départ, qui est orientée vers la figure du livre imprimé. D'emblée en effet, ces textes sont publiés dans l'idée d'être repris sous forme de livre, et deux volumes de *Partages* seront effectivement publiés chez Inculte en 2015 et 2016. Les *Chroniques* de Markowicz sont ainsi le siège d'une écriture qui anticipe et prépublie les livres à venir tout en se sachant elle-même promise au livre, au mode de légitimation, de conservation et de diffusion qui le caractérisent. Loin d'être accidentelle, la publication imprimée, ou plutôt sa perspective, semble avoir motivé et entretenu l'expérience de l'écrivain traducteur sur le réseau social, laquelle aura permis une espèce de détour désinhibant, tout en instituant dans le même temps un lieu à part, où s'expérimente un type de partage permettant de s'adresser à des gens à la fois « précis » et inconnus.

Il demeure que ce double mouvement vers le livre s'est avéré intenable. Dans sa chronique du 6 novembre 2017, Markowicz annonce qu'Inculte, à cause de l'échec commercial du second volume des *Partages*, a renoncé à publier le troisième, ce alors même que le manuscrit était prêt à partir sous presse. Parmi plusieurs raisons qu'il invoque, l'essayiste en vient surtout à remettre en cause le principe de la double publication, de la redondance entre le texte publiquement et gratuitement communiqué sur Facebook et les volumes d'Inculte¹⁰⁹⁷. Face à ce livre « bordé de bleu », « aléatoire », tributaire des algorithmes du réseau, de l'attention et des goûts de chacun, la question se pose, pour l'auteur, de savoir comment ménager l'intégrité de son livre, dès lors que la perspective de l'imprimé est barrée : « quelle est la place pour mon livre à

¹⁰⁹⁶ André Markowicz, *L'Appartement*, Paris, Inculte, 2018.

¹⁰⁹⁷ « la raison est simple : une fois que ces chroniques sont lues, gratuitement, en ligne, elles ne sont pas achetées sous forme de livre, — c'est juste un fait, — et, du coup, elles ne peuvent pas être vues pour ce qu'elles sont, c'est-à-dire des étapes, tous les jours deux, d'un seul et grand travail » *Id.*, *Chroniques*, Facebook, 6 avril 2018.

moi, dans ce livre qui est de moi ? » La réponse, l'auteur l'a donnée dans sa millième chronique du 6 avril 2018, dernière à respecter la contrainte de départ. Il s'agirait d'un site internet qui permettrait, entre autres choses, l'archivage et l'indexation de l'ensemble des *Partages*, ainsi que d'autres formes de prépublications, mais par extraits seulement car sinon, dit Markowicz, « je tue le livre futur ».

Pour résumer, on dira que chez Markowicz, Facebook place le sujet de l'écriture face à une série de tensions, dont les *Chroniques* sont à la fois l'expression et l'espace de négociation, de remédiation ou de déplacement. Tension éthique et posturale, d'abord, entre intégration du sujet à la communauté disparate des abonnés, et présentation de soi en tant qu'*écrivain* : si le réseau offre en effet l'opportunité de « participe[r] au flux, au mouvement global, qui est aussi bête ou intelligent que le mouvement de la vie en lui-même » (6 avril 2018), il constitue également un espace où l'écrivain peut mesurer, en temps réel, la réception et la diffusion de ses textes. Au long de son millier de chroniques, de fait, l'écrivain et traducteur a souvent commenté le nombre de « j'aime » dont ses publications faisaient l'objet, notamment en fonction de leur genre, regrettant par exemple que la poésie russe translittérée soit moins « aimée » que ses déclarations contre les politiques de Vladimir Poutine et de Donald Trump. De la même façon, comme on vient de le voir, les prospectus prenant pour objet les livres en cours sont autant d'occasions, pour Markowicz, de mettre en récit l'économie éditoriale dans laquelle il s'inscrit. Ensuite, on a vu que les « partages » de l'auteur hésitent, dans leur ensemble, entre une utopie du Livre en mouvement, de l'œuvre aléatoire, et une sorte de crainte ou d'insatisfaction face à ce lieu précaire et soumis à une réception fragmentée de la part des internautes. Enfin, il en va d'une tension entre la divulgation et l'épuisement de l'œuvre en cours, l'assimilation de Facebook au laboratoire de l'écrivain, d'une part, et d'autre part une éthique de la rétention que Markowicz retrouve comme par nécessité, pour ne pas, selon ses mots, *tuer le livre futur*. Pour que le réseau social soit un lieu pérenne et habitable, tout se passe comme s'il fallait qu'il associe secret et publicité, comme si ce clair obscur, cette insistance de la figure du *livre*, et du *livre à venir*, étaient tout simplement nécessaires pour que se rassemble, respire et « aspire » cette communauté fragile et disparate d'utilisateurs de l'espace numérique rassemblés autour de l'auteur, qui est aussi l'un d'entre eux – « qui les vaut tous et que vaut n'importe qui¹⁰⁹⁸ ».

¹⁰⁹⁸ Suivant les derniers mots de Sartre dans *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1963.

Conclusion

Dédiée au discours du livre à venir dans les dernières décennies des XVI^e et XX^e siècles, la thèse qui s'achève voudrait se placer dans le « champ des historicités comparées » dont l'helléniste et anthropologue Marcel Détiéne remarquait, en 2000, qu'il était « à peine défriché¹ ». Elle le voudrait, mais elle n'est pas sûre de le pouvoir, tant les pages qui précèdent se sont contentées, pour l'essentiel, d'une mise en regard assez muette des deux siècles considérés. C'est pourtant bien de « comparer l'incomparable² » qu'il s'agissait, et de se situer par là, au moins de façon indirecte et exploratoire, dans une perspective anthropologique³. Ayant déjà beaucoup conclu et résumé les choses au fil de l'eau, j'essayerai surtout, à présent, de faire parler un peu ces chiens de faïence.

La fin de la Renaissance et la modernité des années 1960-1990 nous placent sans conteste face à deux mondes inconciliables, entre lesquels jouent essentiellement des discordances. Les études littéraires en témoignent les premières, qui débattent sur la question de savoir si les spécialistes de l'Ancien Régime et ceux des siècles modernes partagent bien le même type d'objet, parlent bien de la même chose en parlant de littérature – à compter, ce qui n'est pas acquis, que tous parlent au juste de littérature⁴. Cela étant dit, les deux périodes que j'ai considérées partagent

¹ Marcel Détiéne, *Comparer l'incomparable*, Paris, Seuil, « La librairie du XX^e siècle », 2000, p. 80.

² Pour reprendre le titre de l'ouvrage précité.

³ C'est là une perspective qui semble se développer dans les études littéraires actuelles, à travers une grande variété d'approches. Je pense (de façon très inexhaustive) aux travaux d'Hélène Merlin-Kajman sur la transitionnalité, à l'approche pragmatique et « ethnographique » promue par Florent Coste, aux recherches d'Anne Herschberg-Pierrot sur les styles de genèse, à celles de Marielle Macé sur les formes de vie ou encore aux propositions de Jérôme Meizoz sur la notion d'« activité » (pour ces références, voir la bibliographie).

⁴ Je renvoie aux deux colloques tenus à l'Université Paris 3-Sorbonne nouvelle, à l'initiative du mouvement « Transitions » : « « Littérature » : où allons-nous ? », 2-4 octobre 2012, dir. Hélène Merlin-Kajman et François Cornillat ; « Littératures : de quoi sommes-nous les spécialistes ? », 25-28 juin 2014, dir. François Cornillat, Jérôme David, Hélène Merlin-Kajman. Voir le compte-rendu de la seconde de ces rencontres

au moins de l'inquiétude, de l'incertitude. Il en va en effet de deux périodes de troubles et de recompositions dans les imaginaires du temps. Si Roland Barthes, en 1963, pouvait dire à propos de l'aventure structurale des dernières années : « on refait la carte du *faire* humain, et la forme de cet immense remaniement (mais non, bien sûr, son contenu) n'est pas sans rappeler la Renaissance⁵ », force est de constater que les décennies suivantes, marquées par la prise de conscience retardée des traumas collectifs du siècle et par la montée du présentisme et des imaginaires de la catastrophe, ressemblent davantage, à tout prendre, au « siècle desbordé⁶ » dont parle Montaigne dans le contexte des guerres civiles. Elles qui, comme dit La Popelinière déjà cité, « tyrannisent tous autres beaux desseins⁷ ».

De telles turbulences animent aussi l'ordre des livres. À la fin du XX^e comme à la fin du XVI^e siècle, l'imprimé est une forme reçue, régulatrice de la production et transmission des textes, mais elle est aussi problématique. À des échelles très différentes, les deux périodes s'inquiètent en effet de la profusion et de la dévalorisation symbolique des livres : aux lendemains de l'invention de l'imprimerie d'un côté, de l'autre dans un contexte de montée en puissance des médias de masse, de démocratisation du marché de l'édition (accélérée par les développements du livre de poche), de multiplication des titres et de diminution des tirages à partir de la fin des années 1970 ; enfin, au tournant du nouveau millénaire, dans le contexte d'une révolution numérique qui place chacun et chacune en situation de (se) publier. Les prospectus font partie de cette histoire. Par le livre qu'ils annoncent à crédit, ils comptent parmi ce qui inquiète : c'est Pasquier encourageant La Croix du Maine de ne pas faire droit, dans sa *Bibliothèque française*, aux projets de livres et aux inédits ; c'est Du Verdier raillant La Croix du Maine pour ses promesses démesurées et proprement incroyables, c'est Ronsard et Du Bellay discréditant l'histoire trop longtemps ajournée de Paschal qu'ils avaient d'abord plébiscitée par avance ; c'est, pour le XX^e siècle, cette « pensée magique » postulant superstitieusement que « raconter un projet l'annule » (comme dit Jacques après Alix Roubaud) ; c'est cette parole d'interview attirant la méfiance d'un Barthes parce qu'elle substitue à l'œuvre son commentaire improductif, lui dérobe et dénie le temps de travail qu'elle réclame.

sur le site de Transitions : <http://www.mouvement-transitions.fr/index.php/litterarite/colloques>, consulté le 23 octobre 2018.

⁵ Roland Barthes, « Littérature et signification », entr. cit., p. 524.

⁶ Michel de Montaigne, « De la vanité », *Les Essais*, op. cit., III, 9, p. 946.

⁷ Lancelot Voisin de La Popelinière, *Le Dessein de l'histoire nouvelle des François*, op. cit., t. II, p. 262. Mais La Popelinière parlait en homme de guerre. Montaigne, lui, associe le projet oisif, « sans promesse », de ses *Essais* à ce même contexte de troubles civils : « La corruption du siècle se fait par la contribution particuliere de chacun de nous : les uns y conferent la trahison, les autres l'injustice, l'irreligion, la tyrannie, l'avarice, la cruauté, selon qu'ils sont plus puissans ; les plus foibles y apportent la sottise, la vanité, l'oisiveté, desquels je suis. Il semble que ce soit la saison des choses vaines quand les dommageables nous pressent. » Michel de Montaigne, « De la vanité », *Les Essais*, op. cit., III, 9, p. 946.

Mais les prospectus font aussi, contradictoirement, partie de ce qui protège : ainsi, dans la proximité des éditions à l'essai étudiées par Michel Simonin, a-t-on vu que les *desseins* renaissants pouvaient être comptés parmi les mesures de prudence à l'égard de ces presses « voraces » qui, par rapport au manuscrit, réduisent (sans du tout la supprimer) la possibilité de corriger, d'intervenir après coup sur le livre. En publiant son projet, le lettré du second XVI^e siècle soumet le livre à venir aux *avertissements* de ses pairs, demande de l'aide, sonde le public, s'assure d'une reconnaissance provisionnelle auprès de son mécène, tout en réservant les « brouillars⁸ » de son œuvre : façon de ne pas trop tôt divulguer une œuvre sans attendre pour autant les neuf ans de latence recommandés par Horace, façon aussi d'éveiller et d'entretenir un mystère, une attente auprès du public. De son côté, l'écrivain moderne trouve lui aussi dans le discours de projet le moyen de composer entre rétention et publicité, de satisfaire la curiosité des interviewers et du public tout en se prévalant d'une « clandestinité programmatique », souvent très volubile. Il n'empêche que ces prospectus modernes ont plus rarement ce rôle explicitement transitif à l'égard de la genèse qui était celui des *desseins*. À les en croire du moins, car on a pu mesurer l'effet de l'article « Délibération » sur l'écriture diaristique barthésienne, immédiat dès le retour favorable de Sollers. Sans compter les prospectus qui, comme la *Description* de Roubaud ou les programmes adressés à ses éditeurs par Perec, s'accordent explicitement pour fonction de mettre de l'ordre dans un programme de travail, dans l'idée ou le plan d'une œuvre. Toutefois, et bien que la Renaissance ne soit pas étrangère à l'invention ludique de livres imaginaires (bien avant Jouannais, Francesco Doni en avait fait un catalogue dans *La Seconda Libreria*), les discours modernes du livre à venir se distinguent par le trouble, l'ironie qu'ils jettent plus fréquemment sur leurs annonces, soit que celles-ci vaillent comme des fantasmes irréalisants, soit (mais ces deux choses vont souvent ensemble) qu'elles fassent l'objet d'un investissement littéraire qui les décolle plus ou moins de leur objet, les donnent à lire pour elles-mêmes, pour ce qu'elles disent de leur auteur, plutôt (plutôt seulement) que pour l'avenir des livres en question. Ainsi des autobibliographies prospectives de Cendrars, de Barthes, de Michon, de Cendrars, de Perec...

Cet écart que je viens de souligner intéresse les conceptions attachées à « l'idée » d'une œuvre en chacune de ces époques. Au paradigme architectural du *disegno* qui imprime sa marque à de nombreux prospectus du second XVI^e siècle (comme on a pu s'en rendre compte dans le domaine de l'historiographie), répondent, dans les prospectus du second XX^e siècle, des conceptions du projet qui ne lui reconnaissent souvent plus cette fonction d'étape fondatrice dans le processus de genèse. Certes les œuvres de Perec et de Roubaud, comme celle de Barthes

⁸ Michel Simonin, « Poétique des éditions “à l'essai” au XVI^e siècle », art. cit., p. 732.

(de façon plus compliquée), sont imprégnées par un imaginaire technique et rhétorique de la création, héritant d'un Valéry pour qui, on s'en souvient, « [l]es belles œuvres sont filles de leur forme, *qui naît avant elle*⁹ ». Mais ces nouvelles rhétoriques, dont il reste d'ailleurs largement à faire l'histoire, sont néanmoins soumises à rude épreuve, en particulier dans les années 1970. D'une part, c'est le projet comme inachèvement, écriture soumise au régime du Texte ou de la *différance*, qui tend alors, chez Barthes par exemple, à se substituer polémiquement au *dessin* idéaliste et à la figure instituée de l'œuvre sur laquelle il repose. D'autre part, c'est le paradigme de l'art contemporain, qui retrouve cette critique de l'œuvre comme *produit* et comme objet fétiche, déplaçant le site de l'art ou de l'écriture vers d'autres lieux. Du point de vue de nos textes au moins, le paradigme de l'architecte renaissant et celui de l'art contemporain ont quelques affinités : ils témoignent chacun d'une influence des « arts du dessin » sur l'art d'écrire, ils s'entendent comme deux promotions très appuyées de l'idée d'« idée » en art, et suscitent un étrange alliage, une étrange confusion entre l'ordre mental et l'ordre manuel. Mais là où chez Alberti, l'idée, parfaite en son genre, a néanmoins pour justification de favoriser la perfection de l'ouvrage ainsi conçu, l'idée promue par les artistes conceptuels du tournant des années 1970, reçoit une épaisseur et une autonomie qui était jadis loin d'être la sienne. Plutôt que d'assurer la perfection de l'œuvre, elle rend au contraire sa réalisation dispensable, à tout le moins inessentielle. Elle fait penser à ce que disaient Alberti ou De l'Orme de la maquette d'architecte : quelque chose qu'il convient exprès de ne pas trop orner, de ne pas transformer en œuvre, pour que l'idée du bâtisseur s'y dévoile d'autant mieux sans être offusquée par les simulacres des peintres. Mais cette fois en s'en tenant là.

Là encore, les analyses menées dans cette thèse invitent à la nuance. D'abord, parce qu'il me semble que l'on a parfois trop vite fait de placer les textes littéraires modernes dans l'orbe de l'art contemporain en général, et conceptuel en particulier. Car si les artistes conceptuels mobilisent les supports textuels pour mieux blesser la sacralité de l'œuvre plastique, le texte, même dans le cadre de poétiques qui le trivialisent ou l'obtiennent par citations et collages, demeure le matériau électif des écrivains, et reçoit partant une autre valeur lorsqu'il supporte le discours de l'idée. On l'a vu dans le cas de Georges Perec et d'Édouard Levé, mais la chose vaut aussi pour un Jouannais revenant à, ou ne quittant jamais tout à fait l'écriture dans son *Encyclopédie des guerres*. Elle vaut aussi bien dans le cas d'un Barthes, dont la *Préparation du roman* a pu être décrite comme une œuvre conceptuelle¹⁰, mais dont je crois avoir montré, sans le dire, combien

⁹ Paul Valéry, « Choses tues », *Tel quel, op. cit., Œuvres, op. cit.*, t. II, p. 477.

¹⁰ Thomas Clerc, « Barthes conceptuel (*La Préparation du roman*) », communication au colloque « Roland Barthes, littérature et philosophie autour des années 1960 », dir. Michel Murat, Frédéric Worms et Marielle Macé, Paris, ENS Ulm, 28-29 mars 2008, enregistrement disponible ici : <http://www.roland->

son cadre conversionnel, sa sacralisation de l'écriture, l'horizon de l'œuvre à faire (fussent-ils extrêmement problématiques) la rendaient irréductible à ce courant – ce qui n'empêche pas, c'est le contraire, la comparaison d'être très heuristique. La chose vaut aussi du côté des textes renaissants. Sans compter que l'on trouve, chez Montaigne notamment, des démarches très réticentes à l'égard du paradigme du *dessin*, il est apparu que ces *desseins* eux-mêmes qui se revendiquent de la méthode des architectes et s'identifient métaphoriquement à des maquettes n'investissent pas l'imaginaire du *disegno* sans en mettre au jour les failles, les ratés, les impuissances. De ce point de vue, la critique adressée par Tim Ingold au modèle du projet, la précérence qu'il accorde aux bâtisseurs médiévaux étrangers à cette division idéaliste des tâches, est suggestive (elle m'a aidé à lire *'le grand incendie de Londres'*), mais elle semble peut-être trop vite hypostasier les pratiques effectives menées au titre du *dessin*, souvent irréductibles à lui¹¹. Enfin, quelles que soient la distance ou la proximité des prospectus avec le *dessin*, et peu important ici les siècles en question, on a vu que ces discours prospectifs engageaient toujours, pour peu qu'ils soient développés, un discours de méthode : qu'il en aille du discours de l'histoire, de l'écriture à contrainte, de la préparation du roman, le prospectus a ceci de particulier qu'il emmène le discours abstrait de la théorie sur le terrain de la pratique : ne parlant jamais de savoir généraux sans maintenir le souci de *cette œuvre à faire, ce livre à fabriquer*. À ce titre, il faut signaler les *Rêves d'histoire* de Philippe Artières, qui donnent un magnifique prolongement à nos prospectus historiographiques renaissants, reformulant les rêves de ceux-ci dans la langue des projets modernes¹².

barthes.org/audio_sur_barthes3.html, page consultée le 07/02/2018. Sur les rapports de Barthes à l'art contemporain, tant du côté de l'œuvre barthésienne elle-même que du côté de ses appropriations par les artistes, voir le livre de Magali Nachtergaele, *Barthes contemporain*, Paris, Max Milo, 2015.

¹¹ Tim Ingold, *Faire, op. cit.*

¹² « Ce sont donc ces rêves d'histoire qui sont ici rassemblés, dans leur brièveté et leur fragilité, dans leur incongruité et leur naïveté. / Pourquoi livrer ainsi ses rêves ? Sans doute parce qu'ils sont à la fois trop et pas suffisamment personnels pour les conserver par-devers soi. Ils composent en effet le programme de travail d'une introuvable équipe pour les années à venir et une sorte de manifeste improbable pour une autre histoire. Au-delà du fait qu'une trentaine de projets sont trop pour un seul homme et une seule vie, il y a un désir impérieux de faire circuler les idées, de les soumettre à la critique, de provoquer des rencontres aussi. Là est l'un des objectifs de ce livre, éprouver ses rêves à la réalité des lecteurs. Il s'agit également de faire partager, tout simplement, le plaisir du métier d'historien, cet inlassable plaisir de chercher qui n'implique pas qu'il ne soit jamais le théâtre de drames et de peines, mais qui toujours vous déprend de l'endroit que vous occupez, vous arrache à votre lieu. Publier ces rêves d'histoire est en ce sens une invitation au voyage dans les archives ordinaires et dans l'ordinaire de la recherche. Aussi, au détour d'une ligne, pointent des notations autobiographiques qui font partie intégrante de ma démarche. Car si on les aimerait hétéroclites, toujours ouvrant sur de nouveaux terrains, ils déclinent en réalité une même question, suivent une identique obsession : écrire une histoire de l'infra-ordinaire. » Philippe Artières, *Rêves d'histoire. Pour une histoire de l'ordinaire*, Paris, Verticales, [Les Prairies ordinaires, 2006] 2014, p. 9-10.

Si les textes qu'on a lus s'enferment mal dans les cadres des grands paradigmes artistiques ou littéraires, auxquels ils donnent pourtant voix, c'est qu'ils sont pris dans la dynamique d'une œuvre en marche, d'un geste de publication, d'un rapport d'adresse dont ils tirent souvent une grande part de leurs mobiles. Qu'il en aille du XVI^e siècle ou du XX^e, les prospectus, en effet, partagent cette même situation paradoxale d'être des discours d'initiative foncièrement dépendants. Soit-il dessein d'une histoire, d'une « bibliothèque », d'une épopée ou d'autre chose, le dessein renaissant obéit le plus souvent à une logique de la demande : demande de crédit adressée au mécène pour qu'il favorise l'œuvre à venir, pour qu'il transforme l'initiative en commande, pour qu'il réponde par avance au don seulement promis que lui adresse l'écrivain. Un tel geste, on l'a vu, ne va pas sans tensions, sans conditions et parfois sans défis lancés au pouvoir : comme dans le cas de Ronsard suspendant l'écriture de sa *Franciade* à une reconnaissance mécénique qui soit à la hauteur des efforts réclamés par l'entreprise. Comme dans le cas des historiens qui, publiant leur projet, ne visent pas l'obtention d'une charge, sans exiger aussi du pouvoir monarchique qu'il ouvre ses archives, et permette aux histoires sur le métier de s'élever à la hauteur des nouvelles méthodes qui s'inventent.

La situation, au XX^e siècle, est pour ainsi dire renversée. Dans l'espace confidentiel des correspondances et de la littérature grise des demandes de bourses etc., les projets continuent, certes, à *prier*, à demander le crédit nécessaire à l'aboutissement de ce dont ils n'ont pas à eux seuls les moyens. Mais à la surface de l'œuvre publiée et de son commentaire, ces discours du livre à venir demandent et proposent moins qu'ils ne *répondent* : à une injonction tacite, d'une part, qui ordonne l'auctorialité à la maturation d'un projet créateur, quand ce n'est pas à l'épanouissement d'un projet originel ; mais aussi, d'autre part, aux injonctions explicites des interviews et enquêtes qui ne cessent d'aller aux nouvelles de l'œuvre en marche. À l'ancien régime du crédit, adossant l'écriture à des relations de reconnaissance mutuelle qui médiatisent et favorisent le don public des livres (bien étudié par Hélène Merlin-Kajman), répond un régime moderne, où le crédit ne bénéficie plus (ou beaucoup moins) de telles médiations. Si la littérature, alors, est plus que jamais affaire de crédit, à une époque où, justement, son prestige symbolique est remis en cause, ce crédit est gagé de façon plus solitaire, spéculative et indéterminée dans son terme. Sauf à être, au contraire, mesuré dans le dialogue avec les journalistes et interviewers, lesquels s'avancent moins, à l'instar des mécènes, comme des figures sublimées de l'artiste, que comme des représentants du public anonyme, portant ainsi la menace de l'abandon et de l'avilissement public du livre (craint par les auteurs de l'Ancien Régime) au cœur de l'échange avec l'auteur.

En définitive, d'un siècle à l'autre, le discours de projet décrit l'espace d'un certain exercice de la *civilité*, au sens « quasi-politique » qu'Étienne Balibar a donné à ce terme. Tant les textes prospectifs que nous avons lus, au gré des lieux, des institutions et des mains par lesquels ils transitent, s'affairent à négocier différentes temporalités et identifications du sujet, différentes façons de cheviller un projet individuel à d'autres projets, individuels ou collectifs (politiques, intellectuels etc.), différentes façons de faire lien avec le public et ses médiateurs. Ces discours et ces liens qu'ils instituent, on l'a assez vu, se manifestent sous des jours extrêmement divers, qu'il serait vain de vouloir ici résumer. Disons seulement qu'ils sont tissés dans l'histoire de tous et dans les vies de chacun, qu'ils délibèrent, dans l'incertitude, du temps qu'il reste et de son emploi, des choses dignes d'être faites et mises en partage, d'autres qui pourront attendre ; disons aussi, dans les mots de Roland Barthes, que cette délibération ne saurait jamais constituer un arrêt, une pause pour réfléchir, mais qu'elle est elle-même du temps qui passe, accrochée à l'historicité composite du présent :

L'Histoire est toujours une adaptation incessante. On a devant soi une tâche d'adaptation, à n'importe quel âge que ce soit. Ce n'est pas seulement le Jeune ou le tout jeune qui doit s'adapter, biologiquement, mais c'est aussi le Vieux ou celui qui avance en âge. À tout instant, il faut s'adapter existentiellement, et si l'on joint cette tâche à celle d'écrire, vous trouvez, je crois, une certaine formule chimique de l'Œuvre comme chose à faire : c'est une formule difficile, vertigineuse, car c'est un sujet lui-même changeant qui doit s'adapter au changement ; et c'est un problème un peu einsteinien : le monde et moi nous changeons en même temps mais sans qu'il y ait un repère qui, de droit, ou de nature, étalonne la justesse du changement¹³.

Photographiant pour ainsi dire quelques-unes de ces adaptations relatives, les « fragments d'avenir » qu'on a lus s'offrent à leur tour au temps, à ses oublis et à sa mémoire. On ne se demandera pas, pour finir, ce qu'il convient de faire d'eux : chacun de ces textes, tramé dans d'autres futurs passés, propose déjà ses réponses.

¹³ Roland Barthes, *PR*, p. 521.

Bibliographie

Histoire du livre et de l'édition, pensées du livre

- BESSARD-BANQUY, Olivier, *La Vie du livre contemporain. Étude sur l'édition littéraire 1975-2005*, Pessac/Tusson, Presses universitaires de Bordeaux/Du Lérot, éditeur, 2009.
- BLANDIN, Claire, « *Le Figaro littéraire*, de la revue politique et littéraire au *news magazine* », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 73, 2004 : « Varia », p. 2-9
- BAUDORRE, Philippe, « Presse et littérature au XX^e siècle : un essai de bibliographie », *Contextes*, n° 11, 2012 : « Le littéraire en régime journalistique » (dir. Paul Aron et Vanessa Gemis), <https://journals.openedition.org/contextes/5382>, consulté le 6 octobre 2018.
- CHARTIER, Roger, « Textes, imprimés, lectures », dans Martine Poulain (dir.), *Pour une sociologie de la lecture. Lectures et lecteurs dans la France contemporaine*, Paris, Éditions du Cercle de la librairie, « Collection bibliothèques », 1988.
- « Bibliothèques sans murs », *Culture écrite et société, L'Ordre des livres (XIV^e- XVIII^e siècle)*, Paris, Albin Michel, « Bibliothèque Albin Michel Histoire », éd. augmentée, 1996 [1992], p. 107-130.
- « Du livre au lire », dans *Pratiques de la lecture*, Paris, Payot & Rivages, « Petite bibliothèque Payot », 2003 [1985].
- *La Main de l'auteur et l'esprit de l'imprimeur. XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », 2015.
- CLAPP, Sarah L. C. , « The Beginnings of Subscription Publication in the XVIIth Century », *Modern philology*, vol. 32, n° 29, 1932, p. 199-224.
- CLÉMENT MICHÈLE et KELLER-RAHBÉ Edwige, *Privilèges d'auteurs et d'autrices en France : XVI^e-XVII^e : anthologie critique*, Paris, Classiques Garnier, « Textes de la Renaissance. Discours éditoriaux », 2017.
- CURTIUS, Ernst Robert, « Le symbolisme du livre », *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin* [1948], trad. all. Jean Bréjoux, Paris, PUF, 1956, p. 368-428.
- DELUY, Henri, « Le réveil, dans tous les sens. Dialogue autour d'*Action poétique* », propos recueillis par Jérôme Duwa, *Revue des revues*, n° 44, 2010, p. 5-17.
- EDELMAN, Bernard, *La Propriété littéraire et artistique*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1993 [1989].
- FEATHER, John P., *Book Prospectuses before 1801 in the John Johnson Collection. A Catalogue with Microfiches*, Oxford, Oxford Microform Publications, for the Bodleian Library, 1976.
- *Dictionary of Book History*, London, Routledge, 1988.
- FOUCHÉ, Pascal, PÉCHOIN, Daniel, et SCHUWER, Philippe, (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du livre*, Paris, Éditions du cercle de la Librairie, 2002.
- GRAY, Patricia Ann, *From Prospectus to Belle Édition : Investigations in the Luxury Booktrade in Eighteenth- and Early Nineteenth-century France*, thèse de Ph. D. de l'Université Monash, 1991, 2 tomes.

- GRAY, Patricia Ann et KIRSOP, Wallace, « “L’art du prospectus” : l’écrivain éditeur et son public », dans *L’Écrivain éditeur. Tome 1^{er} : Du Moyen Âge à la fin du XVIII^e siècle*, Boulogne-Billancourt Genève, Droz, 2001, p. 361-374.
- KALIFA, Dominique, RÉGNIER, Philippe, THÉRENTY, Marie-Ève *et al.*, *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde, « Opus magnum », 2011.
- KAUFMANN, Vincent, « Introduction : le Livre à la limite », *Revue des Sciences Humaines*, n° 236, 1994/4 : « Le Livre total » (dir. Vincent Kaufmann), p. 9-31.
- « Spéculations », *Revue des Sciences Humaines*, n° 236, 1994/4 : « Le Livre total » (dir. Vincent Kaufmann), p. 7-8.
- KERNAN, Alvin, *Printing Technology, Letters and Samuel Johnson*, Princeton, Princeton University Press, 1987.
- KIRSOP, Wallace, « Pour une histoire bibliographique de la souscription en France au XVIII^e siècle », dans Giovanni Crapulli (dir.), *Trasmissione dei testi a stampa nel periodo moderno*, Rome, Edizioni dell’Ateneo, 1985-87, II, p. 255-282.
- « Une invention, la souscription », dans Roger Chartier et Henri Jean Martin (dir.), *Histoire de l’édition française*, Paris, Fayard, « Cercle de la librairie », 4 tomes, 1989-1991 [1983-1986], t. II : « Le livre triomphant. 1660-1830 ».
- KOMUR-THILLOY, Greta et RÉACH-NGÔ, Anne (dir.), *L’Écrit à l’épreuve des médias. Du Moyen Âge à l’ère électronique*, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2012.
- PETTIT, Nicolas, *L’Éphémère, l’occasionnel et le non livre à la bibliothèque Sainte-Genève : XV^e-XVIII^e siècles*, Paris, Klincksieck, « Corpus iconographique de l’histoire du livre », 1997.
- POLLARD, Graham et EHRMAN, Albert, *The Distribution of Books by Catalogue from the Invention of Printing to A.D. 1800, Based on Material in the Broxbourne Library*, Cambridge, Roxburghe club, 1965, p. 179-182.
- QUONDAM, Amedeo, « La letteratura in tipografia », *Letteratura italiana*, t. II, *Produzione e consumo*, Turin, Einaudi, 1983.
- RÉACH-NGÔ, Anne, « Du texte au livre, et retour : la production littéraire à la Renaissance, une création collaborative ? », *Genesis*, n° 41, 2015 : « Créer à plusieurs mains » (dir. Nicolas Donin et Daniel Ferrer), p. 29-47.
- Revue des revues*, n° 48, 2012 : « Pour saluer *Action poétique* », p. 27-59.
- Revue des Sciences Humaines*, n° 236, 1994/4 : « Le Livre total » (dir. Vincent Kaufmann).
- RIALLAND, Ivanne « Introduction » dans *ead.* (dir.), *Critique et médium*, Paris, CNRS Éditions, 2016, p. 11-22.
- « La Revue. Introduction », dans *ead.* (dir.), *Critique et médium*, Paris, CNRS Éditions, 2016, p. 25-36.
- SAUNDERS, J. W., « The Stigma of Print. A Note on the Social Bases of Tudor Poetry », *Essays in Criticism*, vol. I, n° 2, 1951, p. 139-164.
- SCHÖPFEL, Joachim, « Comprendre la littérature grise », *I2D. Information, données & documents*, 2015/1, vol. 52, p. 30-32.
- STEINBERG, Sigfrid Henry, *Five Hundred Years of Printing*, Mineola, New York, Dover publications, 2017 [1^{ère} éd. Penguin Books, 1955].
- THÉRENTY, Marie-Ève, « La réclame de librairie dans le journal quotidien au XIX^e siècle. Autopsie d’un objet textuel non identifié », dans *Romantisme*, 2012/1, n° 155 : « La réclame » (dir. Philippe Hamon), p. 91-103.

Poétique, génétique, linguistique, philosophie du langage

- AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire, c'est faire* [1962], introduction, traduction de l'anglais et commentaire par Gilles Lane, postface de François Récanati, Seuil, « Points essais », 1991 [« L'ordre philosophique », 1970].
- BAYARD, Pierre, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2008.
- BERTRAND, Jean-Pierre, *Inventer en littérature. Du poème en prose à l'écriture automatique*, Paris, Seuil, « Poétique », 2015.
- BESSON, Anne, *D'Asimov à Tolkien. Cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS éditions, « CNRS littérature », 2004.
- BIASI (de), Pierre-Marc, « Qu'est-ce qu'un brouillon ? Le cas Flaubert », dans M. Contat et D. Ferrer (dir.), *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes et théories*, Paris, CNRS Éditions, « Textes et Manuscrits », 1998, p. 31-60.
- *La Génétique des textes*, Paris, Nathan Université, « 128 », 2000.
- CHARLES, Lise, *Les Promesses du roman. Poétique de la prolepse sous l'Ancien Régime*, thèse de doctorat en Langue et littérature françaises, sous la direction de Delphine Denis, Université Paris Sorbonne, 2016.
- COMPAGNON, Antoine, *La Seconde main, ou Le Travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- CORNULIER (de), Benoît, « Prosodie : éléments de versification française », dans Aron Kibedi Varga (dir.), *Théorie de la littérature*, Paris, Picard, « Connaissance des langues », 1981, p. 94-134.
- ECO Umberto, *L'Œuvre ouverte* [1962], Paris, Seuil, 1965.
- ESCOLA, Marc, « Des possibles rapports de la poétique et de l'histoire littéraire », dans *Fabula LHT*, n° 0, 2005 : « Théorie et histoire littéraire », § 10 et 15, <http://www.fabula.org/lht/0/escola.html>, consulté le 21 octobre 2018.
- DEL LUNGO, Andréa, « Seuils, vingt ans après. Quelques pistes pour l'étude du paratexte après Genette », *Littérature*, 2009/3, n° 155, p. 98-111.
- DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les Procédés littéraires*, Paris, Union générale d'édition, « 10 18 », 1997.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972.
- « Poétique et histoire », texte revu d'une communication à la décade de Cerisy sur « L'enseignement de la littérature » (1969), repris dans *id.*, *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972, p. 13-20.
- *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Poétique », 1982.
- *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, « Poétique », 1983.
- *Seuils*, Paris, Seuil, « Poétique », 1987.
- *Fiction et diction*, Paris, Seuil, « Poétique », 1991.
- « Quarante ans de Poétique », entretien avec Florian Pennanech, *LHT Fabula*, n° 10, décembre 2012 : « L'aventure poétique », en ligne : <http://www.fabula.org/lht/10/genette.html>, consulté le 25 août 2018
- GRÉSILLON, Almuth, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, PUF, 1994.

- GRIVEL, Charles, *Production de l'intérêt romanesque*, La Haye & Paris, Mouton, « Approaches to semiotics », 1973.
- HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires* [1957], traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, Paris, Seuil, « Poétique », 1986.
- HAY, Louis, « La troisième dimension de la littérature », *Texte*, n^{os} 5-6, 1986-1987, p. 313-328.
- HERSCHBERG-PIERROT, Anne, *Le Style en mouvement. Littérature et art*, Paris, Belin, « Belin Sup-Lettres », 2005.
- « Chemins de l'œuvre », *Genesis*, n^o 30 : « Théorie : état des lieux », 2010, p. 87-108.
- « Style de genèse et style d'auteur », *Romantisme*, 2010/2, n^o 148, p. 103-113.
- HOEK, Leo H., *La Marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, La Haye & Paris, Mouton, « Approaches to semiotics », 1981.
- JEANNELLE, Jean-Louis, *Résistance du roman. Genèse de Non d'André Malraux*, Paris, CNRS éditions, 2013.
- *Films sans images. Une histoire des scénarios non réalisés de La Condition humaine*, Paris, Seuil, « Poétique », 2015.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « Sémantique », *Encyclopædia Universalis*, en ligne : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/semantique/>.
- KLEIBER, Georges, *La Sémantique du prototype. Catégories et sens lexical*, Paris, PUF, « Linguistique nouvelle », 1990.
- KRIPKE, Saul, « Semantical considerations on modal logic », *Acta Philosophica Fennica*, n^o 16, 1963, p. 83-94.
- *La Logique des noms propres* [1972], traduit par Pierre Jacob et François Recanati, Paris, Minuit, « Propositions », 1982.
- LEJEUNE, Philippe, dans *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1975.
- LAVOCAT, Françoise, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, « Poétique », 2016.
- MARTENS, David et MEURÉE, Christophe, « Ceci n'est pas une interview. Littérarité conditionnelle de l'entretien d'écrivain », *Poétique*, 2015/1, n^o 117, p. 113-130.
- « On n'est jamais si bien servi que par soi-même. L'entretien fictionnel, d'Émile Zola à Claude Simon », dans Myriam Boucharenc (dir.), *Roman et reportage (XX^e-XXI^e siècles). Rencontres croisées*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, « Médiatextes », 2001, p. 81-93.
- MARTIN, Robert, *Pour une logique du sens*, édition revue et augmentée, Paris, PUF, « Linguistique nouvelle », 1992 [1983].
- MOLINIÉ, Georges et VIALA, Alain, *Approches de la réception, sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, PUF, « Perspective littéraire », 1993.
- MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1961.
- RICARDOU, Jean (dir.), « “Claude Simon”, textuellement », *Claude Simon. Analyse, théorie*, Paris, Union générale d'éditions/« 10-18 », 1975.
- RUEFF, Martin, « Une poétique des énoncés moraux est-elle possible ? », *Poésie*, 2011/2, n^o 136, p. 118-143.
- SAMOYAU, Tiphaine, *Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau, 1999.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, « Poétique », 1989.

- SCHUEREWEGEN, Franc, « Paratexte et complétude. Notes sur l'Avant-propos et sur la Préface de *Pierrette* », dans Claude Duchet et Isabelle Tournier (dir.), *Balzac, Œuvres complètes. Le « Moment » de La Comédie humaine*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, « L'Imaginaire du Texte », 1993, p. 137-148.
- SEARLE, John Rogers, *Les Actes de langage. Essai de philosophie du langage* [1969], traduit de l'anglais par Hélène Pauchard, Paris, Hermann, « Savoir : Lettres », 2008 [1972].
- « Taxinomie des actes illocutoires », *Sens et expression. Études de théorie des actes du langage* [1979], traduit de l'anglais par Joëlle Proust, Paris, Minuit, « Le sens commun », 1982, p. 39-70.
- SOUCHIER, Emmanuël, « Formes et pouvoir de l'énonciation éditoriale », *Communication & langages*, 2007, n° 154, p. 23-38.
- THÉRENTY, Marie Ève dans *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistes au XX^e siècle*, Paris, Seuil, « Poétique », 2007.
- « Pour une poétique historique du support », *Romantisme*, 2009/1, n° 143, p. 109-145.
- TURIN, Gaspard, *Poétique et usages de la liste littéraire. Le Clézio, Modiano, Perec*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 2017.
- WEINRICH, Harald, *Le Temps* [1964], traduit de l'allemand par Michèle Lacoste, Paris, Seuil, « Poétique », 1973.

Sociologies et pragmatiques de la littérature, analyse du discours, rhétorique

- BONNIER, Xavier et FERRY, Ariane (dir.), *Dramaturgies du conseil et de la délibération*, Publications numériques du CEREDI, « Actes de colloques », 2016, <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?dramaturgies-du-conseil-et-de-la.html>, consulté le 16 octobre 2018.
- BOURDIEU, Pierre, « Champ intellectuel et projet créateur », *Les Temps modernes*, n° 246, 1966, p. 865-906.
- « Le marché des biens symboliques », *L'Année sociologique*, troisième série, vol. 22, 1971, p. 49-126.
- *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, « Documents », 1980.
- *Sociologie générale, vol. I. Cours au Collège de France (1981-1983)*, éd. Patrick Champagne, Julien Duval, Franck Poupeau et Marie-Christine Rivière, Paris, Raisons d'agir/Seuil, 2015.
- *Homo academicus*, Paris, Éditions de Minuit, « Le sens commun », 1984.
- *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris, Seuil, « Point essais », 1994.
- *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, « Point », 1998 [« Libre examen. Politique », 1992].
- *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, « Points essais », [« Liber », 1997] 2003.
- Contextes*, n° 9, 2011 : « Nouveaux regards sur l'*illusio* » (dir. Denis Saint-Amand et David Vrydaghs), <https://journals.openedition.org/contextes/4783>, consulté le 27 juillet 2018.
- Contextes*, n° 18, 2016 : « Sociologie du style littéraire », (dir. Clément Dessy, Laurence van Nuijs, Laurence et Valérie Stiénon(dir.)), en ligne : <http://journals.openedition.org/contextes/6223>.

- COSTE, Florent, *Explore. Investigations littéraires*, Paris, Questions théoriques, « Forbidden Beach », 2017.
- DELORMAS, Pascale, « Espace d'étayage : la scène et la coulisse. Contribution à l'analyse de la circulation des discours dans le champ littéraire », *Cahiers voor Literatuurwetenschap*, n° 6, 2014 : « À propos de l'auteur » (dir. Matthieu Sergier, Mark van Zoggel et Hans Vandevoorde), p. 59-70.
- DIAZ, José-Luis, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Champion, « Romantisme et modernités », 2007.
- DUCAS, Sylvie, « L'imposture chez Pierre Michon : une posture auctoriale inédite », dans Arlette Bouloumié (dir.), *L'Imposture dans la littérature*, Angers, PUR, « Nouvelles recherches sur l'imaginaire », 2011, p. 249-264.
- *La littérature à quel(s) prix ? Histoire des prix littéraires*, Paris, La Découverte, « Cahiers libres », 2013.
- DUCHET, Claude, « Pour une socio-critique. Ou variations sur un incipit », *Littérature*, n° 1, février 1971, p. 5-14.
- DURAND, Pascal, « Vers une *illusio* sans illusion ? Réflexivité formelle et réflexivité critique chez Mallarmé », *Contextes*, n° 9, 2011, « Nouveaux regards sur l'*illusio* » (dir. Denis Saint-Amand et David Vrydaghs), <https://journals.openedition.org/contextes/4800#tocto1n5>, consulté le 27 juillet 2018.
- « Illusio », dans *Lexique Socius* (dir. Denis Saint-Amand et Anthony Glinoyer), <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/41-illusio>, consulté le 27 juillet 2018.
- FABIANI, Jean-Louis, *Pierre Bourdieu. Un structuralisme héroïque*, Paris, Seuil, « La couleur des idées », 2016.
- HEINICH, Nathalie, *Du Peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 1993.
- « Façon d'«être»écrivain. L'identité professionnelle en régime de singularité », *Revue française de sociologie*, vol. 36, n° 3, juillet-septembre 1995, p. 499-524.
- « Entre œuvre et personne : l'amour de l'art en régime de singularité », *Communications*, n° 64, 1997, p. 153-171.
- *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 1998.
- *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, « Armillaire », 2000.
- *Le Paradigme de l'art contemporain. Structure d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 2014.
- LACROIX, Michel, « Sociopoétique des revues et l'invention collective des "petits genres" : lieu commun, ironie et saugrenu au *Nigog*, au *Quartanier* et à *La Nouvelle Revue française* », *Mémoires du livre*, vol. 4, n° 1, automne 2012 : « écrire ensemble : réseaux et pratiques d'écriture dans les revues francophones du XX^e siècle » (dir. Michel Lacroix et Jean-Philippe Martel), <https://www.erudit.org/fr/revues/memoires/2012-v4-n1-memoires0385/1013328ar/>, consulté le 8 octobre 2018.
- LAHIRE, Bernard, *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, 2006.
- LUNEAU, Marie-Pier, « Stratégie » *Lexique Socius* (dir. Denis Saint-Amand et Anthony Glinoyer), <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/53-strategie>, consulté le 28 juillet 2018.

- MAINGUENEAU, Dominique, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, « U. Lettres », 2014 [2004].
- MARTENS, David, MEURÉE, Christophe, « L'intervieweur face au discours littéraire : stratégies de positionnement chez Madeleine Chapsal, Jacques Chancel et Bernard Pivot », *Argumentation et analyse du discours*, n° 12, 2014,, <https://journals.openedition.org/aad/1639>, consulté le 23 septembre 2018.
- MEIZOZ, Jérôme, « Scène d'énonciation », dans Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p. 515-518.
- *Postures littéraires, mises en scènes modernes de l'auteur*, Paris, Slatkine, « Érudition », 2007.
- *La Fabrique des singularités. Posture II*, Paris, Slatkine, « Érudition », 2011.
- « Posture. Genèse, usages et limites d'un concept », *Contextes*, n° 8 (dir. Denis Saint-Amand et David Vrydaghs), 2011, en ligne : <https://contextes.revues.org/4692>.
- « La posture d'auteur », dans l'*Atelier de théorie littéraire* de la revue *LHT Fabula*, 2017, en ligne : http://www.fabula.org/atelier.php?La_posture_d%27auteur.
- « Littérature et art contemporain : la dimension d'«activité». Notes programmatiques », *Contextes*, « Varia », mis en ligne le 23 mai 2018, <http://journals.openedition.org/contextes/6470>, consulté le 28 juillet 2018.
- « Scénographie », dans Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (dir.), *Le Lexique Socius*, <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/168-scenographie>, consulté le 29 septembre 2018.
- SAPIRO, Gisèle, « “Je n'ai jamais appris à écrire”. Les conditions de formation de la vocation d'écrivain », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2007/3, n° 168, p. 12-33.
- *La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX^e-XXI^e siècles)*, Paris, Seuil, 2011.
- YANOSHEVSKY, Galia, « L'entretien d'écrivain et la co-construction d'une image de soi : le cas de Nathalie Sarraute », *Revue des sciences humaines*, n° 273, 2004, p. 131-148.

Philosophie, anthropologie, psychanalyse, pensées de la littérature

- AGAMBEN, Giorgio, « Formes-de-vie », *Moyens sans fin. Notes sur la politique*, Paris, Payot & Rivages, « Bibliothèque Rivages », 1995, p. 19-21.
- *Homo Sacer I. Le Pouvoir souverain et la vie nue* [1995], trad. ital. par Marilène Raiola, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 1997.
- *Homo Sacer IV, 1. De la très haute pauvreté. Règles et formes de vie*, trad ital. Joël Gayraud, Paris, Payot & Rivages, « Bibliothèque Rivages », 2011.
- ANSCOMBE Gertrude Elizabeth Margaret, *L'Intention* [1957], traduit de l'anglais par Mathieu Maurice et Cyrille Michon, préface de Vincent Descombes, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », 2002.
- ARENDT, Hannah, *La Crise de la culture* [1961-1968], trad. ang. Patrick Lévy, Paris, Gallimard, « Idées », 1972.

- AUBENQUE, Pierre, *La Prudence chez Aristote*, Paris, PUF, « Quadrige », [1963] 2014.
- BALIBAR, Étienne, *La Crainte des masses. Politique et philosophie avant et après Marx*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 1997.
- « Pour une phénoménologie de la cruauté. Entretien avec Étienne Balibar », propos recueillis par Pierre Sauvêtre et Cécile Lavergne, *Tracés*, n° 19, 2010 : « Décrire la violence » (dir. Cécile Lavergne), p. 217-238.
- BENJAMIN, Walter, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov » [1936], repris dans *Œuvres*, trad. all, Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, « Folio », 2000, t. III, p. 114-151.
- « Expérience et pauvreté » [1933], *Œuvres*, trad. all, Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, « Folio », 2000, t. II, p. 364-372.
- BOLTANSKI, Luc et THÉVENOT, Laurent, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 1991.
- BOLTANSKI, Luc et CHIAPELLO, Ève, *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, « Tel », 2011 [1999].
- BRUCKER, Nicolas (dir.), *La conversion : expérience spirituelle, expression littéraire. Actes du colloque de Metz, 5-7 juin 2003*, Bern, Peter Lang, « Recherches en littérature et spiritualité », 2005.
- CAILLÉ, Alain, *Anthropologie du don. Le Tiers paradigme*, Paris, La Découverte, 2007 [Desclée de Brouwer, 2000].
- CASSIN, Barbara, *L'Effet sophistique*, Paris, Gallimard, « NRF essais », 1995.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, « Critique », 1980.
- DELEUZE, Gilles, « Un manifeste de moins », dans BENE, Carmelo et DELEUZE, Gilles, *Superpositions*, Paris, Les éditions de Minuit, 1979, p. 88-94.
- « La littérature et la vie », *Critique et clinique*, Paris, Les éditions de Minuit, 1993.
- DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.
- *Positions*, entretiens avec Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta, Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 1972.
- DESCOMBES, Vincent, *Proust. Philosophie du roman*, Paris, Minuit, « Critique », 1987.
- DESCOMBES Vincent, *Le Raisonnement de l'ours, et autres essais de philosophie pratique*, Paris, Seuil, « La couleur des idées », 2007.
- DIXSAUT, Monique, « De la promesse au sens extra-moral », dans Jean Birnbaum (dir.), *Qui tient promesse ?*, Paris, Gallimard, « Folio essais. Inédits », 2015, p. 35-48.
- FÈSSEL, Michaël, *Après la fin du monde. Critique de la raison apocalyptique*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 2012.
- FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1966.
- « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, t. LXIV, juillet-septembre 1969, repris dans *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2 tomes, 2001, t. II, p. 817-848.
- *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, « La bibliothèque des histoires », 1975.
- *Histoire de la sexualité, III. Le Souci de soi*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1984.

- FREUD, Sigmund, « La création littéraire et le rêve éveillé » [1908], *Essais de psychanalyse appliquée*, trad. all. Marie Bonaparte et Mme Édouard Marty, Paris, Gallimard, « Idées », 1971 [1933], p. 69-81.
- GALLIE, Walter Bryce, « Essentially contested Concepts », *Proceedings of the Aristotelian Society*, vol. 56, 1956, pp. 167-198, repris dans *Philosophy and the Historical Understanding*, New-York, Schocken Books, 1964.
- GODELIER, Maurice, *Au Fondement des sociétés humaines. Ce que nous apprend l'anthropologie*, Paris, Flammarion, « Champs essais », 2010 [2007].
- GRANGER, Gilles Gaston, *Le Probable, le possible et le virtuel. Essai sur le rôle du non-actuel dans la pensée objective*, Paris, Odile Jacob, 1995.
- HADOT, Pierre, « Conversion », *Encyclopædia universalis*, <http://www.universalis-edu.com.janus.biu.sorbonne.fr/encyclopedie/conversion/>, consulté le 13 octobre 2018.
- HEIDEGGER, Martin, *Être et temps*, [1927] trad. all. Emmanuel Martineau, édition hors commerce, Paris, Authentica, 1985, http://t.m.p.free.fr/textes/Heidegger_etre_et_temps.pdf, consulté le 23/07/2018.
- HÉNAFF, Marcel, *Le Prix de la vérité. Le Don, l'argent, la philosophie*, Paris, Seuil, « La couleur des idées », 2002.
- GOODY, Jack, mobilisée par la critique à la même page, voir *La Raison graphique. La Domestication de la pensée sauvage* [1970] ; trad. ang. Jean Basin et Alban Bensa, Paris, Minuit, « Le sens commun », [1978] 1998.
- GOUX, Jean-Joseph, *Les Monnayeurs du langage*, Paris, Galilée, « Débats », 1984
— *Frivolité de la valeur. Essai sur l'imaginaire du capitalisme*, Paris, Blusson, 2000.
- HOURCADE, Annie, *Le Conseil dans la pensée antique. Les Sophistes, Platon, Aristote*, Paris, Hermann, 2017.
- INGOLD, Tim, *Faire. Anthropologie, archéologie, art et architecture* [2013], trad. ang. Hicham-Stéphane Afeissa et Hervé Gosselin, Paris, Éditions Dehors, 2017.
- LAPLANCHE, Jean et PONTALIS, Jean-Baptiste, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, « Quadrige. Dico poche », 2007 [1967].
— « Fantasma », dans *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, « Quadrige. Dico poche », 2007 [1967], p. 152-157.
- LYOTARD, Jean-François, *Le Différend*, Paris, Minuit, « Critique », 1983.
- MALINOWSKI, Bronislaw, *Les Argonautes du Pacifique occidental* [1922], trad. ang. André et Simone Devyver, Paris, Gallimard, 1989.
- MAUSS, Marcel, *Essai sur le don* [1923-1924], repris dans *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, « Quadrige », 2004 [1950] : « L'esprit de la chose donnée (Maori) », p. 143-279.
- MERLIN-KAJMAN, Hélène, *La Langue est-elle fasciste ? Langue, pouvoir, enseignement*, Paris, Seuil, « La couleur des idées », 2003.
— *Lire dans la gueule du loup. Essai sur une zone à défendre, la littérature*, Paris, Gallimard, « Nrf essais », 2016.
— *L'Animal ensorcelé. Traumatismes, littérature, transitionnalité*, Paris, Ithaque, « Theoria incognita », 2016.

- « “La littérature n’est pas un ensemble de textes mais un type de partage”. Entretien avec Hélène Merlin-Kajman », propos recueillis par Victor Toubert, *Trans. Revue de littérature générale et comparée*, n° 22, 2017 : « Hériter, partager la littérature » (dir. Ivan Salinas Escobar), <https://journals.openedition.org/trans/1689>, consulté le 20 octobre 2017.
- NANCY, Jean-Luc, *Que faire ?*, Paris, Gallilée, « La philosophie en effet », 2016.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Ecce homo* [1888, publication posthume en 1908], repris dans *Œuvres*, trad. all. Patrick Wotling, Paris, Flammarion, « Mille et une pages », 2000.
- *La Volonté de puissance*, t. I, livre I, trad. all. Geneviève Bianquis, Paris, Gallimard, « Tel », [1937-1938] 1995.
- Philosophie*, n° 122, 2014 : « Concepts essentiellement contestés » (dir. Olivier Tinland).
- RAMOND, Charles, « Supplément », *Vocabulaire de Derrida*, Paris, Ellipses, « Le vocabulaire de... », 2001.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.
- *Les Temps modernes. Art, temps, politique*, Paris, La Fabrique, 2018.
- REY, Jean-Michel, *Le Temps du crédit*, Paris, Desclée de Brouwer, « Philosophie », 2002.
- *Les Promesses de l’œuvre. Artaud, Nietzsche, Simone Weil*, Paris, Desclée de Brouwer, « Philosophie », 2003.
- RICŒUR, Paul, *Philosophie de la volonté. I, Le Volontaire et l’involontaire*, Paris, Points, « Essais », 2009 [Paris, Aubier, 1950].
- *Temps et récit*, Paris, Seuil, « L’ordre philosophique », 3 tomes, 1983, 1984, 1985.
- *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, « L’Ordre philosophique », 1990.
- SARTRE, Jean-Paul, « Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : l’intentionnalité », *NRF*, n° 304, janvier 1939, repris dans *Situations I*, Paris, Gallimard, 2010 [1947], p. 37-41.
- *L’Être et le Néant*, Paris, Gallimard, « TEL », [« Bibliothèque des idées », 1943] 1976.
- « Présentation des *Temps modernes* », *Les Temps modernes*, n° 1, octobre 1945, repris dans *Situations II. Littérature et engagement*, Paris, Gallimard, 1948, p. 7-30.
- *L’Existentialisme est un humanisme*, Paris, Nagel, 1946.
- « Qu’est-ce que la littérature ? », *Situations II. Littérature et engagement*, Paris, Gallimard, 1948, p. 55-330.
- *Critique de la raison dialectique, t. I, précédé de Questions de méthode*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1960.
- SCHLANGER, Judith, *Trop dire ou trop peu. La densité littéraire*, Paris, Hermann, « Hermann Littérature », 2016.
- SÈVE, Bernard, *De haut en bas. Philosophie des listes*, Paris, Seuil, « L’ordre philosophique », 2010.
- Tracés*, n° 30, 2016/1 : « L’expérience minoritaire » (dir. Adrien Chassain, Pauline Clochec, Chloé Le Meur, Marc Lenormand, Marine Trégand).
- SOURIAU, Étienne, « Du mode d’existence de l’œuvre à faire », *Bulletin de la Société française de philosophie*, n° 50, février 1956, repris dans *Les différents modes d’existence [1943], suivi de « Du mode d’existence de l’œuvre à faire »*, édité et préfacé par Isabelle Stengers et Bruno Latour, Paris, PUF, « Métaphysiques », 2009, p. 195-217.

- WEBER, Max, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme* [1905, 1920], trad. all. Isabelle Kalinowski, Paris, Flammarion, « Champs. Classiques », [2000] 2017.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Recherches philosophiques* [post. 1953], trad. all. Françoise Dastur, Maurice Élie, Jean-Luc Gautero *et al.*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », 2005.
- *Philosophische Bemerkungen* [1963], Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1981.

Régimes d'historicité (généralités)

- BANTIGNY, Ludivine, « Historicités du XX^e siècle. Quelques jalons sur une notion », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 2013/1, n° 117 : « Historicités du XX^e siècle. Coexistence et concurrence des temps » (dir. Ludivine Bantigny et Quentin Deluermoz).
- DÉTIENNE, Marcel, *Comparer l'incomparable*, Paris, Seuil, « La librairie du XX^e siècle », 2000.
- HARTOG, François, *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, « Point histoire » [« La librairie du XXI^e siècle », 2003], 2012.
- HARTOG, François et LENCLUD, Gérard, « Régimes d'historicité », dans Alexandru Dutu et Norbert Dodille (dir.), *L'État des lieux en sciences sociales*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 18-38.
- KOSELLECK, Reinhart, « le futur passé des Temps modernes », *Le Futur passé*, trad. all. Jochen Hoock et Marie-Claire Hoock, édition augmentée, Paris, Éditions EHESS, « En temps & lieux », [1990] 2016, p. 39-58.
- NORA, Pierre (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des histoires », 1984-1992, repris en « Quarto », 3 tomes, 1997.
- NORA, Pierre, « Pour une histoire au second degré », *Le Débat*, n° 122, 2002, p. 24-31.

SOURCES ANTÉRIEURES À 1500

- ALBERTI, Leon Battista, *L'Art d'édifier* [1485], éd. et trad. lat. Pierre Caye et Françoise Choay, Paris, Seuil, « Sources du savoir », 2004.
- *L'Architecture et Art de bien bastir*, trad. lat. Jean Martin, Paris, Jaques Kerver, 1553.

- ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, trad. gr. et éd. Richard Bodéüs, Paris, Flammarion, « GF », 2004.
- *Rhétorique*, trad. gr. et éd. Pierre Chiron, Paris, Flammarion, « GF », 2007.
- DANTE ALIGHIERI, *Vie nouvelle*, trad. it. Jean-Charles Vegliante, Marina Marietti et Cristiana Tullio Altan, Paris, Classique Garnier, « Textes littéraires du Moyen Âge. Série Forme de lumière (Italie) », 2011.
- HORACE, *Épîtres*, texte établi et traduit par François Villeneuve, Paris, Les Belles lettres, 1967 [1936].
- LUCIEN DE SAMOSATE, *Comment il faut écrire l'histoire*, trad. gr. Émile Chambry, Alain Billault et Émeline Marquis, dans *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2015
- PHÈDRE, *Fables*, éd. Alice Brenot, Paris, Les Belles Lettres, 1989 [1924].
- QUINTILIEN, *Institution oratoire*, trad. lat. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », 1977.
- SAINT AUGUSTIN, *Les Aveux*, trad. lat. Frédéric Boyer, Paris, POL, [2007] 2013.
- SHÔNAGON, Sei, *Notes de chevet* [1001-1010], trad. jap. André Beaujard, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'Orient. Collection Unesco d'œuvres représentatives. Série japonaise », 2009.
- VIRGILE, *Les Géorgiques*, trad. lat. Eugène de Saint-Denis, Paris, Les Belles lettres, « Collection des universités de France », 1956.
- VITRUVÉ, *De l'architecture*, éd. et trad. lat. Philippe Fleury, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », 1990.

XVI^E-XVII^E SIÈCLES

Sources

- AMYOT, Jacques, *Projet de l'éloquence royale*, [1579, Paris, Lamy, 1805], édition critique par Philippe Salazar, Paris, Les Belles Lettres, 1992.
- [BAYLE, Pierre], *Projet et fragmens d'un dictionnaire critique*, Rotterdam, Reinier Leers, 1682.
- BABINOT, Albert, *La Christiade*, Poitiers, Pierre et Jean Moines, 1559.

- [BASNAGE DE BEAUVAL, Henri], *Histoire des ouvrages des savans. Par Monsr B***, Docteur en Droit. Mois de septembre, octobre & novembre, 1690, troisième édition, revü & corrigée*, Rotterdam, Reinier Leers, 1698.
- BOAISTUAU, Pierre, *L'Histoire de Chelidonius Tigurinus, sur l'institution des princes Chrestiens & origine des Royaumes, Traduyt de latin en François, par Pierre Bouaistuau, natif de Bretagne des parties de Nantes, Avec un traité de paix & de guerre, & un autre de l'excellence & dignité de mariage*, Paris, Vincent Sertenas, 1556.
- *Bref discours de l'excellence et dignité de l'homme* [Paris, Vincent Sertenas, 1558], édition critique par Michel Simonin, Genève, Droz, « Textes littéraires français », 1982.
- *Le Théâtre du monde* [Paris, Vincent Sertenas, 1558], édition critique par Michel Simonin, Genève, Droz, « Textes littéraires français », 1981.
- *Histoires des amans fortunez*, Paris, Gilles Gilles, 1558.
- *Histoires tragiques extraites des œuvres italiennes de Bandel et mises en nostre langue Française par Pierre Boaistuau, surnommé Launay, natif de Bretagne* [Paris, Vincent Sertenas, 1559], édition critique par Richard A. Carr, Paris, Honoré Champion, « Société des textes français modernes », 1977.
- *Histoires prodigiuses* [Paris, Vincent Sertenas, 1561] texte établi par Stephen Bamforth et annoté par Jean Céard, Paris, Genève, Droz, « Textes littéraires français », 2010.
- BODIN, Jean, *Methodus ad facilem historiarum cognitionem*, Paris, Martin Juve, 1566, éd. aug. 1572, repris dans *Œuvres philosophiques*, éd. et trad. lat. Pierre Mesnard, t. I, Paris, PUF, « Corpus général des philosophes français », 1951.
- BOILEAU, Nicolas, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la pléiade », 1966.
- BUDÉ, Guillaume, *Annotationes in Pandectas* [1508], Paris, Michel Vascosan, 1542.
- *De l'institution du Prince*, Paris, Nicole Paris, 1547.
- BRANTÔME, *Vies des Grands capitaines françois* [première éd. posthume 1665-1666], dans *Œuvres complètes*, éd. Ludovic Lalanne, Paris, Mme Veuve Jules Renouard, 1867.
- CELLINI, Benvenuto, *La Vie de Benvenuto Cellini*, trad. Nicole Blamoutier, Paris, Scala, 1986.
- CERCEAU (du), Jacques Androuet, *Livre d'architecture [...] contenant les plans & dessaings de cinquante bastimens tous differens*, Paris, Benoît Prévost, 1559.
- CHAPELAIN, Jean, *Lettres de Jean Chapelain de l'Académie française*, éd. Philippe Tamizey de Larroque, Paris, Imprimerie nationale, « Collection des documents inédits sur l'histoire de France, 2^e série », t. II, 1883.
- [CHAPOTON (de), François], *Dessein du poème et des superbes machines du mariage d'Orphée et d'Eurydice, qui se représentera sur le théâtre du Marais par les comédiens entretenus par Leurs Majestés*, Paris, René Baudry, 1648.
- [CHRESTIEN, Florent], *Seconde Reponse de F. de la Baronie à Messire Pierre de Ronsard, Prestre-Gentilhomme Vandomois, Evesque futur*, 1563.
- CORNEILLE, Pierre, *Œuvres complètes*, éditées par Georges Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la pléiade », 1980.
- CORNEILLE, Pierre et TORELLI, Giacomo, *Dessein de la tragédie d'Andromède*, Rouen, 1650.
- DELORME, Philibert, *Le premier tome de l'architecture*, Paris, Federic Morel, 1567.

- DOLET, Étienne, *Commentariorum linguae latinae, tomus primus*, Lyon Sébastien Gryphe, 1536, repris dans, *Correspondance. Répertoire analytique et chronologique suivi du texte de ses lettres latines*, éd. Claude Longeon, Genève, Droz, « Travaux d'humanisme et de renaissance », 1982.
- *Francisci Valesii Gallorum Regis Fata*, Lyon, Étienne Dolet, 1539.
- *La Maniere de bien traduire d'une langue en aultre, Davantage, De la punctuation de la langue Francoyse, Plus, Des accents d'ycelle*, Lyon, Étienne Dolet, 1540.
- *Les Gestes de François de Valois Roy de France*, Lyon, Étienne Dolet, 1540.
- *Le Second Enfer d'Estienne Dolet natif d'Orleans. Qui sont certaines compositions faictes par luy mesmes, sur la justification de son second emprisonnement* [Troyes, Nicole Paris, 1544], édité par Claude Longeon, Genève, Droz, « Textes littéraires français », 1978.
- *Préfaces françaises*, éd. Claude Longeon, Genève, Droz, « Textes littéraires français », 1979.
- DONI, Francesco, *La Libreria del Doni Fiorentino*, Venise, Gabriele Giolito de Ferrari, 1550.
- *La Seconda Libreria del Doni*, Venise, Francesco Marcolini, 1551.
- DU BELLAY, Guillaume, « Prologue des *Ogdoades* », dans *id.*, *Epitome de l'antiquité des Gaules et de France*, Paris, Vincent Sertenas, 1556.
- DU BELLAY, Joachim, *La deffence et illustration de la langue francoyse* [1549], Paris, Arnoul L'Angelier, éd. Jean-Charles Monferran, Genève, Droz, « Textes littéraires français », 2001.
- *La Nouvelle manière de faire son profit dans les lettres : traduite de Latin en François par I. Quintil du Tronssay en Poictou. Ensemble le Poëte courtisan*, Poitiers [Paris], 1559.
- *Œuvres poétiques*, éd. Henri Chamard, Paris, Droz, 1931.
- DU VERDIER, Antoine, *La Bibliothèque d'Antoine Du Verdier, seigneur de Vauprivas. Contenant le Catalogue de tous ceux qui ont escrit, ou traduit en François, & autres Dialectes de ce Royaume, ensemble leurs œuvres imprimées & non imprimées, l'argument de la matière y traictée, quelque bon propos, sentence, doctrine, phrase, proverbe, comparaison, ou autre chose notable tirée d'aucunes d'icelles œuvres, le lieu, forme, nom & datte, où, comment, & de qui elles ont esté mises en lumière. Aussi y sont contenus les livres dont les auteurs sont incertains*, Lyon, Barthelemy Honorat, 1585.
- ESTIENNE, Henri, *Introduction au Traité de la conformité des merveilles anciennes avec les modernes, ou Traité préparatif à l'Apologie pour Herodote*, Genève, sans éd., 1566.
- *Project du livre intitulé De la precellence du langage françois*, Paris, Mamert Patisson, 1579.
- FURETIÈRE, Antoine, « Avertissement » au lecteur, *Essais d'un Dictionnaire universel*, Paris, sans éd., 1684.
- *Le Roman bourgeois* [1666], Paris, Gallimard, « Folio », 1981.
- *Plan et dessein du poëme allégorique et tragico-burlesque intitulé « Les Couches de l'Académie »*, Amsterdam, Pierre Brunel, 1687.
- « Dessein », *Dictionnaire universel*, La Haye, A. et R. Leers, 1690, trois tomes, I, NP, disponible sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50614b>.
- FAUCHET, Claude, *Recueil de l'origine de la langue et poesie françoise, ryme et romans. Plus les noms et sommaire des œuvres de CXXVII. Poetes François, vivans avant l'an M. CCC*, Paris, Mamert Patisson/Robert Estienne, 1581.
- GARNIER, Robert, *La Troade*, Paris, Mamert Patisson, 1579.
- GESNER, Conrad, *Bibliotheca Universalis, sive Catalogus omnium scriptorum locupletissimus, in tribus linguis, Latina, Graeca, et Hebraica*, Zurich, 1545.

- DU HAILLAN (de), Bernard de Girard, *De la fortune et vertu de la France, ensemble un sommaire discours sur le desseing de l'histoire de France*, Paris, Pierre L'Huillier, 1570.
- *De l'estat et succez des affaires de France*, Paris, Pierre L'Huillier, 1570.
- *Promesse et desseing de l'Histoire de France*, Paris, Pierre L'Huillier, 1571, repris dans Paul Bonnefon, « L'historien Du Haillan », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 3/4, 1915, p. 457-471.
- *L'Histoire de France*, Paris, Pierre L'Huillier, 1576.
- GUICHENON, Samuel, *Dessein de l'histoire de la souveraineté de Dombes*, Lyon, Guillaume Barbier, 1659.
- [GREVIN, Jacques], *Proeme sur l'histoire des François et hommes vertueux de la maison de Medici*, Paris, Robert Estienne, 1567.
- JOVE, Paul, *L'Oraison de M. Pierre de Paschal, prononcée au Sénat de Venise [...]*, trad. lat. Pierre de Mauléon, Paris, Michel Vascosan, 1548.
- MACHIAVEL, Nicolas, *Le Prince* [1532], trad. it. Jean-Louis Fournel et Jean-Claude Zancarini, Paris, PUF, « Quadriges », 2000.
- MAGNY (de), Olivier, *Les Gayetez* [1954], éd. Alistair R. Mac Kay, Genève, Droz, « Textes littéraires français », 1968.
- MONTAIGNE (de), Michel Eyquem, *Les Essais*, d'après le texte de l'exemplaire de Bordeaux [1593], éd. Pierre Villey et Verdun-Louis Saulnier, Paris, PUF, « Quadriges », 2004 [1965].
- NAUDÉ, Gabrielle, *Considérations politiques sur les coups d'État* [Rome, 1639], éd. Louis Marin, Paris, Les Éditions de Paris, 1988.
- LA CROIX DU MAINE (de), François Grudé, *Discours du sieur de La Croix du Maine faisant mention de ses œuvres et compositions pour la France*, Le Mans, 1579.
- *Desseins, ou projects, du sieur de La Croix du Maine, presentez au treschrestien roy de France, et de Pologne Henry III. du nom, l'an 1583, au mois de May. Pour dresser une Bibliothèque, parfaite & accomplie de tous points, s'il plaist à sa maiesté de l'accepter & fournir de Livres, Memoires, ou Recueils, pour remplir les cent Buffets, desquels la forme ou façon est icy representee [...]*, Paris, 1583.
- *Premier volume de la bibliothèque du sieur de La Croix du Maine, qui est un catalogue general de toutes sortes d'Autheurs, qui ont escrit en François depuis cinq cents ans & plus, jusques à ce jourd'huy : avec un Discours des vies des plus illustres & renommez entre les trois mille qui sont compris en cet œuvre, ensemble un recit de leurs compositions, tant imprimees qu'autrement*, Paris, Abel L'Angelier, 1584.
- LA CROIX DU MAINE (de), François Grudé et DU VERDIER, Antoine, *Les Bibliothèques françoises de La Croix du Maine et de Du Verdier*, éd. aug. Rigoley de Juvigny *et al.*, 5 tomes, Paris, Saillant et Nyon, 1772-1773.
- LA FONTAINE, Jean de, *Fables, Œuvres complètes*, éd. Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la pléiade », 2 tomes, 1991.
- LAMBIN, Denis, *Q. Horatii Flacci sermonum, seu Satyrarum, seu Eclogarum libri duo, epistolarum libri totidem*, Paris, Jean Candide, 1567.
- LA POPELINIÈRE, Lancelot Voisin de, *L'Histoire des Histoires. Avec L'Idée de l'histoire accomplie. Plus Le Dessein de l'histoire nouvelle des François*, Paris, Marc Orry, 1599, édition établie par Philippe Desan, Paris, Fayard, « Corpus des œuvres de philosophie en langue française », 2 tomes, 1989, t. II.

- LE ROY, Louis, *Consideration sur l'histoire François & l'universelle de ce Temps, dont les merveilles sont succinctement recitées*, [Paris, 1567] Lyon, Benoît Rigaud, 1568.
- *Exhortation aux François pour vivre en concorde, et jouir du bien de la paix. Project ou dessein du royaume de France, pour en représenter en dix livres l'estat entier, sous le bon plaisir du Roy. Les Monarchiques de Loys Le Roy ou de la monarchie et des choses requises a son establissement et conservation avec la conference des Royaumes et Empires plus celebres du monde anciens et modernes*, Paris, Morel, 1570, rééd. Jacques du Puis, 1570.
- *De la vicissitude ou variété des choses en l'univers, et concurrence des armes et des lettres par les premières et plus illustres nations du monde, depuis le temps où à [sic] commencé la civilité, & memoire humaine jusques à present*, Paris, Pierre L'Huillier, 1575.
- PASCAL, Blaise, *Pensées*, éd. Michel Le Guern, Paris, Gallimard, « Folio », 1977.
- PASCHAL (de), Pierre, *Petri Paschali Adversus Joannis Maulii parricidas actio, in senatu veneto recitata [...]*, Lyon, Sébastien Gryphe, 1548.
- *L'Oraison de M. Pierre de Paschal, prononcée au Sénat de Venise [...]*, trad. lat. Pierre de Mauléon, Paris, Michel Vascosan, 1548.
- *Henrici II galliarum regis elogium [...]*, Paris, Michel Vascosan, 1560.
- PASQUIER, Étienne, *Des Recherches de la France. Livre premier. Plus un Pourparler du Prince*, Paris, Vincent Sertenas, [1560], repris dans *Les Recherches de la France* [éd. de 1665], éd. Marie-Madeleine Fragonard et François Roudaut, Paris, Honoré Champion, « Textes de la Renaissance », 3 vol., 1996
- *Lettres d'Estienne Pasquier, conseiller et advocat general du roy dans la Chambre des Comptes de Paris*, Paris, Abel L'Angelier, 1586, repris dans *Les Œuvres d'Estienne Pasquier*, Amsterdam, Compagnie des libraires associez, deux tomes, 1723.
- *Les Recherches de la France*, édition posthume, Paris, Laurens Sonnius, 1621.
- PELETIER, Jacques, *L'Art poétique*, Lyon, Jan de Tournes, 1555, repris dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Paris, Le livre de poche, « Classique », 1990.
- PELLISSON, Paul, « Projet de l'histoire de Louis XIV », *Œuvres diverses de Monsieur Pellisson de l'Académie française* [Paris, Didot, 1735, 3 t.], Genève, Slatkine, 1971.
- « Placet de la pigeonne morte », *Œuvres diverses de Monsieur Pellisson de l'Académie française* [Paris, Didot, 1735, 3 t.], Genève, Slatkine, 1971.
- PERRAULT, Charles, *Mémoires de ma vie* [éd. posthume, 1755], Paris, Macula, 1993.
- RAMÉE (de la), Pierre, *Dialectique*, Paris, André Wechel, 1555.
- RONSARD (de), Pierre,
- *Les quatre premiers livres des Odes*, Paris, Guillaume Cavellat, 1550.
- *Les quatre premiers livres des Odes*, Paris, Veufve Maurice de la Porte, 1555.
- « Les Daimons. À Lancelot Carles [...] », *Les Hymnes*, Paris, André Wéchel, 1555.
- *Discours des misères de ce temps*, Paris, Gabriel Buon, 1562.
- *Remonstrance au peuple de France*, Paris, Gabriel Buon, 1563.
- *Ode de la Paix*, Paris, Guillaume Cavellat, 1564.
- « Complainte à la Roynne mere du Roy », dans *Recueil des nouvelles Poësies*, Paris, Gabriel Buon, 1564.

- *La Promesse*, par Pierre de Ronsard Vandosmois, à la Roynne, plaquette, 1564.
 - *Les quatre premiers livres de la Franciade*, Paris, Gabriel Buon, 1572.
 - *Œuvres complètes*, éd. Paul Laumonier, Isidore Silver et Raymond Lebègue, Paris-Genève, Droz/Hachette/Didier, « Société des textes français », 1914-1975, 20 tomes.
 - *Art poétique français*, Paris, 1548, repris dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Paris, Le livre de poche, « Classique », 1990.
 - *Œuvres complètes*, éd. Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la pléiade », 2 tomes, 1993-1994.
- SERLIO, Sebastiano, *Troisième livre* [1540], trad. fr., Anvers, Pieter Coecke, 1550.
- SOREL, Charles, *Advertissement sur l'Histoire de la monarchie française*, Paris, Claude Morlot, 1628.
- *Histoire de la monarchie française*, Paris, Claude Morlot, 1629.
 - *La Science des choses corporelles. Première partie de la science humaine, où l'on connoist la vérité de toutes les choses du monde par les forces de la raison ; et l'on treuve la réfutation des erreurs de la philosophie vulgaire*, Paris, Pierre Billaine, 1634.
 - « De la charge d'historiographe de France », préface à l'ouvrage posthume *Histoire du roi Louis XIII*, Paris, Augustin Courbe, 1646.
- VASARI, Giorgio, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* [Florence, Jacopo et Filippo Giunta, 1550, 1568], éd. et trad. ital. André Chastel, Paris, Berger-Levrault, « Arts », t. I, éd. augm., [1981] 1989.
- VINCI, Léonard (de), *Traité de la peinture*, trad. it. André Chastel, Paris, Club des librairies de France, « Destins de l'art », 1960.
- ZUCCARI, Federico, *Idea de' pittori, scultori et architetti*, Turin, Augustino Disserolio, 1607.

Critiques sur auteurs

- ARNOULD, Jean-Claude, « L'imaginaire du livre et de la bibliothèque dans les *Bibliothèques françaises* de Du Verdier et de La Croix du Maine », *Littératures classiques*, 2008/2, n° 66, p. 53-69.
- AUTIQUET, Benoît, « Largesse du don et brièveté de la forme dans *Les Missives des Dames des Roches* », *Le Verger*, n° 2, 2012 : « La libéralité au XVI^e siècle » (dir. Anne Debrosse *et al.*), en ligne sur le site *Cornucopia* : <http://cornucopia16.com/blog/2014/07/27/juillet-2012-benoit-autiquet-largesse-du-don-et-brievete-de-la-forme-dans-les-missives-des-dames-des-roches/>, consulté le 22/05/2018.
- BAYROU, André, *Le Chœur des justiciables. Contrôles, libertés et usages judiciaires de la poésie à la Renaissance (France, 1500-1560)*, thèse de doctorat en littérature et civilisation françaises, dirigée par Michel Magnien, soutenue le 20 janvier 2018, Paris III.
- BJAÏ, Denis, *La Franciade sur le métier*, Genève, Droz, « Travaux d'Humanisme et Renaissance », 2001.

- BOCQUET, Claude, « Étienne Dolet : vivre pour la traduction, mourir pour une traduction », dans Michèle Clément (dir.), *Étienne Dolet. 1509-2009*, Genève, Droz, « Cahiers d'Humanisme et de Renaissances », vol. 98.
- BONNEFON, Paul, *Pierre de Paschal, historiographe du roi (1522-1565). Étude biographique et littéraire suivie de fragments inédits de ses histoires*, Paris/Bordeaux, L. Techener/Paul Chollet, 1883.
- CHAMARD, Henri, *Histoire de la Pléiade*, Paris, Didier, 1961, t. III : « La *Franciade* de Ronsard ».
- COPLEY-CHRISTIE, Richard, *Étienne Dolet, le martyr de la Renaissance. Sa vie et sa mort*, édité et traduit de l'anglais par C. Stryiński, Genève, Slatkine Reprints, 1969 [1886].
- DEMONET, Marie-Luce, « Que faire avec *Les Commentaires de la langue latine* ? », dans Michèle Clément (dir.) *Étienne Dolet. 1509-2009*, Genève, Droz, « Cahiers d'Humanisme et de Renaissances », vol. 98.
- GAILLE-NIKODIMOV, Marie, « Un humaniste peut-il inventer ? L'idée d'un progrès de l'art politique chez Louis Le Roy », *Laboratoire italien*, 6/2006 : « L'épreuve de la nouveauté », p. 55-77.
- ION, Cristina, « L'envers du pouvoir. Le secret politique chez Machiavel », *Cités*, 2006/2, n° 26, p. 85-99.
- LLOYD-JONES, Kenneth, « *Fatum* in the Writings of Étienne Dolet », *Acta Conuentus Neo-Latini Sanctandreami*, dir. Ian D. McFarlane, New York, Binghamton, 1986, p. 386-361.
- LONGEON, Claude, « Antoine Du Verdier et François Grudé de La Croix du Maine », *Actes du colloque Renaissance-Classicisme du Maine* (Le Mans, 1971), Paris, Nizet, 1975, p. 213-233.
- « Étienne Dolet historien » [1983], *Hommes et livres de la Renaissance. Choix des principaux articles publiés par Claude Longeon*, éd. Benard Yon et Arlette Gaucher, Saint-Étienne, Institut Claude Longeon, Renaissance-Âge Classique, Université Jean Monnet, 1990, p. 243-257.
- MARIN, Louis, « Pouvoir du récit et récit du pouvoir », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 25, janvier 1979 : « Le pouvoir des mots », repris dans Louis Marin, *Le Portrait du roi*, Paris, Minuit, « Le Sens commun », 1981.
- *Le Portrait du roi*, Paris, Minuit, « Le Sens commun », 1981.
- NOLHAC (de), Pierre, *Ronsard et l'humanisme*, Paris, Champion, « Bibliothèque de l'école des hautes études », 1921.
- PERRIER, Simone, « Ronsard et sa bande », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2010/3, vol. 110, p. 633-647.
- RICHTER, Bodo L. O. « The Thought of Louis le Roy According to His Early Pamphlets », *Studies in the Renaissance*, vol. 8, 1961, p. 173-196.
- ROSELLINI, Michèle, « Pourquoi écrire des poèmes en prison ? Le cas de Paul Pellisson à la Bastille », *Les Dossiers du Grihl*, 2011-01/2011 : « Écrire en prison, écrire la prison (XVII^e-XX^e siècles) » (dir. Éric Méchoulan, Michèle Rosellini, Jean-Pierre Cavaillé), en ligne : <http://journals.openedition.org/dossiersgrihl/4939>.
- SIMONE, Franco, « Ronsard et l'histoire littéraire de son temps », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1970, n° 22, p. 53-72.
- SQUAITAMATTI, Marie-Florence, « Charles Sorel et la légitimité de *La Science universelle* », *Mémoires du livre*, vol. 6, n° 1, automne 2014 : « Diffuser la science en marge : autorité, savoir et publication, XVI^e-XIX^e siècle », en ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/1027691ar>.

- SIMONIN, Michel, « Notes sur Pierre Boaistuau », *Bibliothèque d'humanisme et de Renaissance*, t. XXXVIII, n° 2, 1976, p. 329-332.
- « Ronsard et la poétique des *Œuvres* », dans Yvonne Bellanger *et al.* (dir.), *Ronsard en son quatrième centenaire*, t. I : *Ronsard hier et aujourd'hui*, Genève, Droz, « Travaux d'humanisme et de Renaissance », 1988, repris dans Michel Simonin, *L'Encre et la lumière. Quarante-sept articles (1976-2000)*, Genève, Droz, « Travaux d'humanisme et de Renaissance », 2004, p. 237-251.
- *Pierre de Ronsard*, Paris, Fayard, 1990.
- « Poétique des éditions “à l'essai” au XVI^e siècle », *Risflessioni teoriche e trattati di poetica tra Francia e Italia nel Cinquecento*, Fasano, Schena Editore, « Gruppo di studio sul Cinquecento francese », 1999, repris dans *L'Encre et la lumière, Quarante-sept articles (1976-2000)*, Genève, Droz, « Travaux d'humanisme et de Renaissance », 2004, p. 237-251.
- SMITH, Malcolm, « Lost Works by Ronsard », *The Library*, Sixth Series, vol. VIII, n° 2, juin 1986.
- SOUBEILLE, Georges, « Plaidoyer pour un cicéronien : Pierre de Paschal, historiographe royal (1522-1565) », *Revue française d'histoire du livre*, nouvelle série, n° 38, premier trimestre 1983, p. 3-32.
- SYMPHER, George Wylie, « La Popelinière's Histoire de France », *Journal of the History of ideas*, vol. 24, n° 1, 1963, p. 41-54.
- WEISINGER, Herbert, « Louis Le Roy on Science and Progress (1575) », *Osiris*, vol. 11, 1954, p. 199-210.
- WERNER, L. Gunersheimer, *The Life and Works of Louis Le Roy*, Genève, Droz, « Travaux d'humanisme et de Renaissance », 1966.

Auctorialité, mécénat, dédicace

- BALSAMO, Jean, « Le prince et les arts en France au XVI^e siècle », *Seizième siècle*, n° 7, 2011, p. 307-332.
- BERRIET, Thomas, « Le prix du don : de l'éloge au blâme chez Pierre de Ronsard », *Contextes*, n° 5, 2009 : « Don et littérature » (dir. Björn-Olav Dozo et Anthony Glinoe), en ligne : <http://journals.openedition.org/contextes/4279>.
- CHARTIER, Roger, « Figures de l'auteur », dans *Culture écrite et société. L'Ordre des livres (XIV^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Albin Michel, « Bibliothèque Albin Michel Histoire », éd. augmentée, 1996 [1992], p. 45-80.
- « Patronage et dédicace », *Culture écrite et société L'Ordre des livres (XIV^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Albin Michel, « Bibliothèque Albin Michel Histoire », éd. augmentée, 1996 [1992], p. 81-106.
- CLAVERO, Bartolomé, *La Grâce du don. Anthropologie catholique de l'économie moderne* [1991], traduit de l'italien par Jean-Frédéric Schaub, Paris, Albin Michel, 1996.
- CORNILLIAT, François, « Or ne mens ». *Conleurs de l'éloge et du blâme chez les Grands Rhétoriciens*, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque littéraire de la Renaissance », 1994.

- JOUHAUD, Christian et MERLIN-KAJMAN, Hélène, « Mécènes, patrons et clients. Les médiations textuelles comme pratiques clientélares au XVII^e siècle », *Terrain*, 21 octobre 1993, en ligne : <http://terrain.revues.org/3070>.
- MERLIN-KAJMAN, Hélène, « Le texte comme don public », dans *Études françaises*, vol. 45, n° 2, 2009, « L'échelle des valeurs au XVII^e siècle : le commensurable et l'incommensurable » (dir. Craig Moies), p. 47-67.
- VIALA, Alain, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Minuit, « Le sens commun », 1985.
- ZEMON DAVIS, « Beyond the Market: Books as Gifts in Sixteenth-Century France: The Prothero Lecture », *Transactions of the Royal Historical Society*, vol. 33, 1983.
- *Essai sur le don dans la France du XVI^e siècle* [2000], traduit de l'anglais par Denis Trierweiler, Paris, Seuil, 2003.

Historicités, pensée politique, historiographie, méthode

- BROWN, Cynthia Jane, *The Shaping of History and Poetry in Late Medieval France. Propaganda and Artistic Expression in the Works of the Rhetoricians*, Birmingham, Alabama, Summa publications, 1985.
- COUZINET, Marie-Dominique, *Histoire et méthode à la Renaissance. Une lecture de la Methodus de Jean Bodin*, Paris, Vrin, « Philologie et Mercure », 1996,
- *Sub specie hominis. Études sur le savoir humain au XVI^e siècle*, Paris, Vrin, « De Pétrarque à Descartes », 2007.
- DARBORD, Bernard et DELAGE, Agnès, « Présentation », dans Bernard Darbord et Agnès Delage, *Le Partage du secret*, Paris, Armand Colin, « Recherches », 2013, p. 7-12.
- DELMAS, Adrien, « L'écriture de l'histoire et la compétition européenne outre-mer au tournant du XVII^e siècle », *L'Atelier du Centre de recherches historiques*, 07/2011 : « L'historiographie aujourd'hui : défis, expériences, enjeux », en ligne : <http://journals.openedition.org/acrh/3632>, consulté le 02/05/2018.
- DESAN, Philippe, *Naissance de la méthode. Machiavel, La Ramée, Bodin, Montaigne, Descartes*, Paris, Nizet, 1987.
- DESAN, Philippe, *Penser l'histoire à la Renaissance*, Caen, Paradigme, 1993.
- DARMON, Rachel, DESBOIS-IENTILE, Adeline, PETIT, Adrienne et VINTENON Alice (dir.), *L'Histoire à la Renaissance. À la croisée des genres et des pratiques*, Paris, Classiques Garnier, « Études sur la Renaissance », 2015.
- DESBOIS-IENTILE, Adeline, « Le parrésiasse contre le courtisan. Enjeux discursifs de l'écriture de l'histoire à la Renaissance », *Littératures classiques*, 2017/3, n° 94, p. 95-104.
- DUBOIS, Claude-Gilbert, *La Conception de l'histoire en France au XVI^e siècle (1560-1610)*, Paris, Nizet, 1977.

- *L'Imaginaire de la Renaissance*, Paris, PUF, « Écriture », 1985.
- « L'imaginaire et la prospective au XVI^e siècle : formalisme scientifique et réalisme imaginaire », *L'Invention au XVI^e siècle*, Bordeaux, PUB, 1987, repris dans *Cahiers de l'Imaginaire*, n° 1, 1988, p. 37-42.
- « Les lignes générales de l'historiographie au XVI^e siècle », dans Marie Viallon-Schoneveld (dir.), *L'Histoire et les historiens au XVI^e siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2001.
- FOSSIER, François, « À propos du titre d'historiographe sous l'ancien régime », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, XXXII, n° 3, juillet-septembre 1985, p. 361-417.
- GALLY, Michèle et JOURDE, Michel, « Introduction », dans *Nouvelle Revue du XVI^e siècle*, vol. 21, n° 1, 2003 : « Dire le futur » (dir. Michèle Gally et Michel Jourde), p. 7-10.
- GARIN, Eugenio, « La crise de la pensée médiévale », dans *Moyen Âge et Renaissance*, trad. it. Claude Carme, Paris, Gallimard, « Tel », 1989.
- GAUCHET, Marcel, « L'État au miroir de la raison d'État », dans Yves Zarka (dir.), *Raison et déraison d'État*, Paris, PUF, « Fondements de la politique. Essais », 1994.
- GILBERT, Neal Ward, *Renaissance Concepts of Method*, New York / London, Columbia University Press, 1960.
- GRAFTON, Antony, *What is history. The Art of History in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University press, 2007
- GUENÉE, Bernard, *Histoire et conscience historique dans l'Occident médiéval*, Paris, Aubier-Montaigne, « Collection historique », 1980.
- GRELL, Chantal, « Les historiographes en France. XVI^e-XVIII^e siècle », Chantal Grell (dir.), *Les Historiographes en Europe*, Paris, PUPS, 2006, p. 127-156.
- HUPPERT, George, *L'Idée de l'histoire parfaite* [1970], trad. ang. Françoise et Paulette Braudel, Paris, Flammarion, « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1973.
- JOUHAUD, Christian, *Les Pouvoirs de la littérature. Histoire d'un paradoxe*, Paris, Gallimard, « Nrf essais », 2000.
- KANTOROWICZ, Ernst, « Les mystères de l'État. Un concept absolutiste et ses origines médiévales (bas Moyen Âge) » [1955], *Mourir pour la patrie*, trad. ang. Laurent Mayali et Anton Schütz, Paris, Fayard, « Les quarante piliers. Matériaux », 1984.
- KELLEY, Donald, *Fortunes of History: Historical Inquiry from Herder to Huizinga*, New Haven / Londres, Yale University Press, 2008.
- « Johann Sleidan and the Origins of History as a Profession », *The Journal of Modern History*, vol. 52, n° 4, 1980, p. 573-598.
- KOSELLECK, Reinhart, *Le Règne de la critique* [1959], trad. all. Hans Hildebrand, Paris, Minit, « Arguments », 1979.
- Littératures classiques*, 2017/3, n° 94 : « Courage de la vérité et écritures de l'histoire (XVI^e siècle-XVIII^e siècle) » (dir. Karine Abiven et Arnaud Welfringer).
- MERLIN-KAJMAN, Hélène, *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, « Histoire », 1994.
- PIETTRE, Lionel, *Se mêler d'histoire : Conseils et jugements de l'action politique dans l'histoire-jugement, chez Guillaume du Bellay, Martin du Bellay, Monluc et Montaigne*, thèse de doctorat, dir. Francis Goyet, soutenue le 11 décembre 2017 à l'Université Grenoble Alpes.

- SENELLART, Michel, *Les Arts de gouverner. Du regimen médiéval au concept de gouvernement*, Paris, Seuil, « Des Travaux », 1995.
- « Secret et publicité dans l'art gouvernemental des XVII^e et XVIII^e siècles », *Quaderni*, n° 52, Automne 2003 : « Secret et pouvoir : les faux-semblants de la transparence », p. 43-54.
- « Simuler et dissimuler : l'art machiavélien s'être secret à la Renaissance », dans François Laroque (dir.), *Histoire et secret à la Renaissance*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, p. 99-106.

Rhétorique et arts du dessin

- BOMMELAER, Jean-François *et al.*, *Le Dessin d'architecture dans les sociétés antiques. Actes du Colloque de Strasbourg, 26-28 janvier 1984*, Leyden, E. J. Brill, « Travaux du centre de recherche sur le Proche Orient et la Grèce antiques », 1985.
- BONNIER, Xavier et FERRY, Ariane (dir.), *Dramaturgie du conseil et de la délibération*, Publications numériques du Cérédi, « Actes de colloque », 2016, en ligne : <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?dramaturgies-du-conseil-et-de-la.html>, consulté le 14/05/2018.
- CHASTEL, André, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. Études sur la Renaissance et l'Humanisme platonicien*, Paris, PUF, « Publications de l'institut d'art et d'archéologie de l'université de Paris », 1961.
- « L'architecture “*cosa mentale*” », dans Franco Borsi *et al.*, *Filippo Brunelleschi : 1377-1446. La Naissance de l'architecture moderne*, Paris, L'Équerre, 1980, p. 4-6.
- « Les traités d'architecture au XVI^e siècle : la transition », dans Jean Guillaume (dir.), *Les Traités d'architecture de la Renaissance. Actes du colloque tenu à Tours du 1^{er} au 11 juillet 1981*, Paris, Picard, « De Architectura », 1988, p. 73-81.
- CHOAY, Françoise, *La Règle et le modèle. Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, Seuil, « Espacements », 1980.
- DESWARTE-ROSA, Sylvie, « “Idea” et le Temple de la Peinture. I. Michelangelo Buonarroti et Francisco de Holanda », *Revue de l'art*, n° 92, 1991, p. 20-41.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image*, Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 1990.
- FENOALTEA, Doranne, *Du Palais au jardin. L'Architecture des Odes de Ronsard*, Genève, Droz, « Travaux d'Humanisme et Renaissance. Études ronsardiennes », 1990.
- GOYET, Francis, *Le Sublime du lieu commun : l'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque littéraire de la Renaissance », 1996.
- *Le Regard rhétorique*, Paris, Classiques Garnier, « L'univers rhétorique », 2017.
- GUILLAUME, Jean, « Philibert de l'Orme : un traité différent », dans Jean Guillaume (dir.), *Les Traités d'architecture de la Renaissance. Actes du colloque tenu à Tours du 1^{er} au 11 juillet 1981*, Paris, Picard, « De Architectura », 1988, p. 348-354.
- LEMERLE, Frédérique et PAUWELS, Yves, *L'Architecture à la Renaissance*, Paris, Flammarion, « Tout l'Art, histoire », 2008.

- Littératures classiques*, 2017/3, n° 94 : « Courage de la vérité et écritures de l'histoire (XVI^e siècle-XVIII^e siècle) » (dir. Karine Abiven et Arnaud Welfringer).
- PANOFKY, Erwin, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art* [1924], trad. all. Henri Joly, Paris, Gallimard, « Idées. Arts », 1984.
- PAUWELS, Yves, *L'Architecture et le livre en France à la Renaissance. « Une magnifique décadence » ?*, Paris, Classiques Garnier, « Arts de la Renaissance européenne », 2013.
- SAKAROVITCH, Joël, *Épures d'architecture. De la coupe des pierres à la géométrie descriptive, XVI^e-XIX^e siècles*, Bâle/Boston/Berlin, Birkhäuser Verlag, « Science Networks. Historical Studies », 1998.
- SKENAZI, Cynthia, *Le Poète architecte en France. Constructions d'un imaginaire monarchique*, Paris, Honoré Champion, « Études et essais sur la Renaissance », 2003.
- WILL, Ernest, « Conclusions », dans Jean-François Bommelaer *et al.*, *Le Dessin d'architecture dans les sociétés antiques. Actes du Colloque de Strasbourg, 26-28 janvier 1984*, Leyden, E. J. Brill, « Travaux du centre de recherche sur le Proche Orient et la Grèce antiques », 1985.
- YATES, Frances, *L'Art de la mémoire* [1965], trad. ang. Daniel Arasse, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1975.

Généralités

- BADIOU-MONTFERRAN, Claire (dir.), *La Littérarité des belles-lettres, un défi pour les sciences du texte ?*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- BOUMEDIENE, Samir, *La Colonisation du savoir. Une histoire des plantes médicinales du Nouveau Monde, 1492-1750*, Vaulx-en-Velin, Éditions des mondes à faire, 2016.
- CAVE, Terence, *Préhistoires II. Langues étrangères et troubles économiques au XVI^e siècle*, Genève, Droz, « Les seuils de la modernité », 2001.
- DESAN, Philippe, *L'Imaginaire économique de la Renaissance*, Paris, PUPS, 2002 [1993].
- FONTAINE, Laurence, *L'Économie morale. Pauvreté, crédit et confiance dans l'Europe préindustrielle*, Paris, Gallimard, « Nrf Essais », 2008.
- SGARD, Jean (dir.), *Dictionnaire des journaux (1600-1789)*, en ligne : <http://dictionnaire-journaux.gazettes18e.fr/journal/0605-histoire-des-ouvrages-des-savants>.

XVIII^E ET XIX^E SIÈCLES

Sources

- BAUDELAIRE, Charles, *Petits poèmes en prose* [1869], *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, 2 tomes, t. I.
- *Mon Cœur mis à nu* [1897], éd. Yves-Gérard Le Dantec et Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961.
- DEFOE, Daniel, *An Essay upon projects* [1697].
- [DIDEROT, Denis], *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers [...]. Dix volumes in-folio [...], proposés par souscription*, Paris, Briasson, David l'aîné, Le breton et Durand, 1751 [1750].
- FOURIER, Charles, *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales. Prospectus et annonce de la découverte*, Leipzig [sans éd.], 1808.
- Journal littéraire*, La Haye, T. Johnson, 1713-1737, t. VIII.
- HUYSMANS, Joris-Karl, « *En route*. Un nouveau roman sur le monde religieux », *Le Matin*, 14 septembre 1893, p. 1, repris dans *id.*, *Interviews*, éd. Jean-Marie Seillan, Paris, Champion, « Textes de littérature moderne et contemporaine » 2002, p. 147-150.
- JAUCOURT, Louis de, « Prospectus », Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert (dir.), *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, dix-sept volumes, 1751-1772, consulté sur le site du projet ARTLF de l'Université de Chicago, dir. Robert Morrissey, <http://encyclopedie.uchicago.edu>.
- LAROUSSE, Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, t. XIII, Paris, Administration du grand dictionnaire universel, 1875.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Divagations*, Paris, Fasquelle, 1897.
- *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2 tomes, 1998-2003.
- JAMES, Henry, *Carnets* [New York, Oxford University Press, 1947], trad. L. Servicen, Paris, Denoël, 1954.
- POPE, Alexander, *The Correspondance of Alexander Pope*, éd. George Sherburn, Oxford, Oxford University Press, 1956, t. I.
- SAUGRAIN, Claude-Marin, *Code de la librairie et imprimerie de Paris, ou conférence du règlement arrêté au conseil d'État du roy, le 28 fevrier 1723, et rendu commun pour tout le Royaume, par Arrêt du Conseil d'État du 24 Mars 1744*, aux dépens de la Communauté, Paris, 1744.
- TOCQUEVILLE (de), Alexis, *De la démocratie en Amérique* [1840], Paris, Gallimard, « Folio », 2002, t. II.
- ZOLA, Émile, « Une après-midi à Médan », propos recueillis par Ange Galdemar, *Le Figaro. Supplément littéraire*, 14 septembre 1889, p. 1, repris dans *Entretiens avec Zola*, éd. Dorothy E.

- Speirs et Dolorès A. Signori, Ottawa/Paris/Londres, Presses de l'université d'Ottawa, 1990, p. 43-47.
- « Les trois derniers livres des Rougon-Macquart », propos recueillis par Henri Bryois, *Le Figaro*, 2 avril 1890, p. 3.
 - « Le prochain livre de M. Émile Zola », propos recueillis par Ange Galdemar, *Le Gaulois*, 26 novembre 1892, repris dans *Entretiens avec Zola*, éd. Dorothy E. Speirs et Dolorès A. Signori, Ottawa/Paris/Londres, Presses de l'université d'Ottawa, 1990, p. 104-107.
 - « Le prochain roman d'Émile Zola », propos recueillis par Gaston Stiegler, *L'Écho de Paris*, 26 août 1892, p. 2.
 - « M. Émile Zola interviewé sur l'interview », propos recueillis par Henry Leyret, *Le Figaro*, 12 janvier 1893, repris dans *Entretiens avec Zola*, éd. Dorothy E. Speirs et Dolorès A. Signori, Ottawa/Paris/Londres, Presses de l'université d'Ottawa, 1990, p. 108-112.

Critiques et généralités

- ABASTADO, Claude, « Le "livre" de Mallarmé : un autoportrait mythique », *Romantisme*, 1984, n° 44 : « Le livre et ses mythes », p. 65-82.
- BÉNICHOU, Paul, *Le Sacre de l'écrivain et Le Temps des prophètes*, dans *Romantismes français*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2 tomes, 2004 [1973 et 1977], t. I.
- BORDAS, Éric, *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, « Champs du signe », 2003.
- DARNTON, Robert, *Gens de lettres, gens du livre*, trad. ang. Marie-Alyx Revellat, Paris, Odile Jacob, 1992.
- *Bobème littéraire et Révolution. Le monde des livres au XVIII^e siècle* [1982], trad. ang. Éric de Grolier, Paris, Gallimard, « Tel », [1983] 2010.
- DURAND, Pascal, *Mallarmé. Du sens des formes au sens des formalités*, Paris, Seuil, « Liber », 2008.
- GOULEBOURNE, Russell, « Voltaire, Pope et la souscription : l'exemple de *La Henriade* », *Revue Voltaire*, n° 4, 2004 : « Voltaire éditeur », p. 81-96.
- GOULEMOT, Jean-Marie, « L'utopie, du temps immobile au temps déployé », dans *Le Règne de l'histoire. Discours historiques et révolutions, XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Albin Michel, « Idées », 1993 [1973], p. 263-294.
- HAMEL, Jean-François, « Les uchronies fantômes. Poétique de l'histoire et mélancolie du progrès chez Louis-Sébastien Mercier et Victor Hugo », *Poétique*, 2005/4, n° 144.
- KOSELLECK, Reinhardt, « The Temporalization of Utopia », *The Practice of Conceptual History. Timing History, Spacing Concepts*, trad. T. S. Presner, Stanford, Stanford University Press, « Cultural Memory in The Present », 2002, p. 84-99.
- LILTI, Antoine, « Le pouvoir du crédit au XVIII^e siècle », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2015/4, p. 957-978.

- MERCIER-FAIVRE, Anne-Marie, « *Le Monde primitif* d'Antoine court de Gébelin, ou le rêve d'une encyclopédie solitaire », *Dix-huitième siècle*, n° 24, 1992 : « Le matérialisme des lumières », p. 353-366.
- NANCY, Jean-Luc et LACOUE-LABARTHE, Philippe, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, « Poétique », 1978.
- NORA, Olivier, « La visite au grand écrivain », Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des histoires », 1984-1992, repris dans « Quarto », 3 tomes, 1997, t. II, 2131-2156.
- NOVAK, Maximilian E. (dir.), *The Age of Projects*, Toronto, University of Toronto Press, 2008.
- MARCHAL, Bertrand, notice des *Notes en vue du « Livre »*, dans Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2 tomes, 1998-2003., t. I, p. 1378-1379.
- PÉRAUD, Alexandre, *Le Crédit dans la poésie Balzacienne*, Paris, Classiques Garnier, « Études romantiques et dix-neuviémistes. Série Balzac », 2012.
- PIERSSENS Michel, « Fictions célestes », *Revue des Sciences Humaines*, n° 236, 1994/4 : « Le Livre total » (dir. Vincent Kaufmann), p. 87-109.
- POMEAU, René, « Voltaire en Angleterre ; les enseignements d'une liste de souscription », *Littératures*, n° 3, janvier 1955, p. 67-76.
- RAULET-MARCEL, Caroline, « Du livre aux "Œuvres" : le sacre de l'auteur », Anne Réach-Ngô et Greta Komur-Thilloz (dir.), *L'Écrit à l'épreuve des médias. Du Moyen Âge à l'ère électronique*, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2012, p. 163-183.
- Romantisme*, 2007/2, n° 136 : « L'œuvre-monde au XIX^e siècle » (dir. Marie-Ève Thérénty).
- Romantisme*, 2011/1, n° 151 : « le crédit » (dir. Christophe Refait).
- SARTRE, Jean-Paul, « Mallarmé (1842-1898) », dans Raymond Queneau (dir.), *Les Écrivains célèbres*, Paris, Lucien Mazenod, « La Galerie des hommes célèbres », 1953 ; repris dans Stéphane Mallarmé, *Poésies*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1966, puis dans *Situations, IX*, Paris, Gallimard, 1972 ; enfin dans *Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre*, éd. Arlette Elkaim-Sartre, Paris, Gallimard, « Arcades », 1986, p. 149-168.
- SCHERER, Jacques, *Le "Livre" de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1977 [1957].
- SCHANDELER, Jean-Pierre, « Le Prospectus de l'Encyclopédie dans le *Discours préliminaire* : variantes du texte et ambitions de géomètre », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 52, 2017, *varia*, p. 127-141.
- SEILLAN, Jean-Marie, « Introduction », dans Joris-Karl Huysmans, *Interviews*, éd. Jean-Marie Seillan, 2002, p. 7-88.
- TAYLOR, Owen R., « Introduction », Voltaire (François-Marie Arouet), *Œuvres complètes*, t. II, *La Henriade*, éd. O. R. Taylor, Genève/Oxford/Paris, Institut et musée Voltaire/The Voltaire foundation, 1970, p. 17-89.
- THÉRENTY, Marie-Ève, « Parole, parole, parole. Du portrait littéraire à l'interview d'écrivain », dans Maris Blaise, Sylvie Triaire, Alain Vaillant (dir.), *L'Histoire littéraire des écrivains. Paroles vives*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, « Collection des littératures », 2009, p. 259-273

Sources

Georges Perec

- *Œuvres*, éd. Christelle Reggiani, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2 tomes (Œ), 2017.
- *Entretiens et conférences*, Nantes, Joseph K, 2003, 2 tomes (E&C).
- *
- *Les Choses*, Paris, Denoël, 1965, repris dans Œ, t. I.
- *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?*, Paris, Denoël, « Lettres nouvelles », 1966, repris dans Œ, t. I, p. 113-166.
- *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, « L'espace critique », 1974, repris dans Œ, t. I.
- *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, « Les Lettres nouvelles », 1975, repris dans Œ, t. I.
- *La Vie mode d'emploi*, Paris, Hachette, « P.O.L », 1978, repris dans Œ, t. II.
- *Penser/classer*, Paris, Seuil, « La librairie du XXI^e siècle », [Hachette, 1985] 2003 (P/C).
- *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, « La librairie du XX^e siècle », 1989.
- *Cantatrix sopranica L. Et autres écrits scientifiques*, Paris, Seuil, « La librairie du XX^e siècle », 1991.
- *L. G. Une aventure des années soixante*, éd. Claude Burgelin, Paris, Seuil, « Librairie du XXI^e siècle », 1992 (LG).
- *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, éd. Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs, Paris/Cadeilhan, CNRS éditions/Zulma, « Collection Manuscrits », 1993.
- avec LEDERER, Jacques, « *Cher, très cher, admirable et charmant ami* » : correspondance Georges Perec-Jacques Lederer, 1956-1961, Paris, Flammarion, 1997.
- *
- Lettre du 12 juin 1957 à Maurice Nadeau, *Cahiers Georges Perec*, n° 4, 1990 : « Mélanges », p. 63-65.
- « 1959 : une réunion d'*Arguments* », propos tenus lors d'une réunion du groupe *Arguments*, le 10 janvier 1959 à Paris, transcription de Brigitte Remer et Éric Beaumatin, *E&C*, t. I, p. 286-295
- « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », *Partisans*, n° 8, janvier-février 1963, p. 121-134, repris dans *LG*, p. 84-114.
- « Georges Perec en face des choses », propos recueillis par Jacques Jaubert, *Le Figaro*, 23 novembre 1965, repris dans *E&C*, t. I, p. 29-30.

- « Prix Renaudot : Georges Perec, l'homme sans qui "les choses" ne seraient pas ce qu'elles sont », propos recueillis par Jean Chalon, *Le Figaro littéraire*, 25 novembre-1^{er} décembre 1965, repris dans *E&C*, t. I, p. 31-35.
- « Le Goncourt à l'heure du satellite », propos recueillis par Jean Gaugeard, *Les Lettres françaises*, n° 1107, 25 novembre-1^{er} décembre 1965, repris dans *E&C*, t. I, p. 36-37.
- « Le bonheur est un processus... on ne peut pas s'arrêter d'être heureux », propos recueillis par Marcel Bénabou et Bruno Marcenac, *Les Lettres françaises*, n° 1108, 2-8 décembre 1965, repris dans *E&C*, t. I, p. 45-51
- Lettre à Maurice Nadeau du 7 juillet 1969, publiée dans *Je suis né*, Paris, Seuil, « La Librairie du XX^e siècle », 1990, p. 51-66.
- « Les gnocchis de l'automne ou réponse à quelques questions me concernant », *Cause commune*, n° 1, mai 1972, p. 19-20, repris dans *JSN*, p. 67-74.
- « L'orange est proche », *Cause commune*, n° 3, 1972, p. 1-2.
- « Approches de quoi ? », *Cause commune*, n° 5, février 1973, p. 3-4, repris dans *IO*, p. 9-13.
- « "Busco al mismo tiempo lo eterno y lo efimero." Dialogo con Georges Perec », propos recueillis par Jorge Aguilar Mora, « La cultura en México », supplément littéraire de la revue *Siembre* (Mexico), 1974, trad. esp. Éric Beaumatin, repris dans *E&C*, t. I, p. 184-192.
- « Tentative d'épuisement d'un lieu parisien », *Cause commune*, n° 1 (nouvelle série), U. G. É., « 10/18, 1975 : « Le pourrissement des sociétés », p. 59-108, repris dans *CE*, t. II, p. 817-858.
- « Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail », *Les Nouvelles littéraires*, n° 2521, 26 février 1976, p. 17, repris dans *P/C*, p. 17-23.
- « Tentative d'inventaire des aliments liquides et solides que j'ai ingurgités au cours de l'année mil neuf cent soixante-quatorze », *Action poétique*, n° 65, 1976, p. 185-189, repris dans *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, « La librairie du XX^e siècle », 1989, p. 97-106.
- « Georges Perec : "des règles pour être libre" », propos recueillis par Claude Bonnefoy, *Les Nouvelles littéraires*, n° 2575, 10-16 mars 1977, repris dans *E&C*, t. I, p. 206-213.
- « Ce qui stimule ma racontouze... », propos recueillis par Claudette Oriol-Boyer le 18 février 1981, publié dans *Texte en main*, n° 1, printemps 1984, repris dans *E&C*, t. II, p. 162-178.
- « Georges Perec : le grand jeu », propos recueillis par Francine Ghysen, *Femmes d'aujourd'hui* (Bruxelles), 14-20 novembre 1978, repris dans *E&C*, t. I, p. 255-257.
- « Perec, le contraire de l'oubli », entretien avec Franck Venaille, *Monsieur Bloom*, n° 3, mars 1979, p. 72-75, repris sous le titre « Le travail de la mémoire » dans *JMS*, p. 81-94.
- « Entretien Georges Perec / Éva Pawlikowska », propos recueillis le 5 avril 1981 à Varsovie, publié en décembre 1982 dans la revue polonaise *Literatura na Swiecie*, puis dans *Littératures*, n° 7, printemps 1983, repris dans *E&C*, t. II, p. 199-207.
- « Tentative de description d'un programme de travail pour les années à venir » (décembre 1976), tapuscrit, publié dans *Cahiers Georges Perec*, n° 1, POL, 1985, p. 323-326.
- « Trois chambres retrouvées », *Les Nouvelles littéraires*, n° 2612, 24 novembre 1977, p. 20, repris dans *P/C*, p. 25-30.
- « Vivre et jouer avec les mots », propos recueillis par Patrice Delbourg, *circa* novembre 1978, repris dans *E&C*, t. I, p. 250-254.
- « Notes sur ce que je cherche », *Le Figaro*, 8 décembre 1978, p. 28, repris dans *P/C*, p. 9-12.

- « En dialogue avec l'époque », entretien avec Patrice Fardeau, *France Nouvelle*, n° 1744, 16-22 avril 1979, *E&C*, t. II, p. 55-67.
- « Ellis Island. Description d'un projet », *Recherches*, n° 38, septembre 1979 : « Catalogue pour des Juifs de maintenant », repris dans *JSN*, p. 95-103.
- « Questions / Réponses », *Action poétique*, n° 81, mai 1980 : « Qu'est-ce qu'ils fabriquent », repris dans *E&C*, t. II, p. 121-124.
- « Entretien Georges Perec / Bernard Pous », propos recueillis le 20 mars 1981 à Paris, trans. Mireille Ribière et Dominique Bertelli, *E&C*, t. II, p. 185.
- « Les cinquante choses que je voudrais faire avant de mourir », pour l'émission *Mi-fugue, mi-raisin* de Bertrand Jérôme ; France-Culture, novembre 1981, dactylographie conservée au fonds de l'Association Georges Perec, repris dans *JSN*, p. 105-110.
- « Entretien avec Gabriel Simony », propos recueillis en juin 1981 à Paris, *Jungle*, n° 6, janvier 1983, repris dans *E&C*, t. II, p. 218-219.
- « La fiction et son faire », propos recueillis par Kaye Mortley le 24 août 1981 à Paris, transcription et trad. ang. Mireille Ribière, *E&C*, t. II, p. 252-253.
- « À propos des Choses », conférence prononcée à l'université d'Adelaïde, le 1^{er} octobre 1981, transcription Mireille Ribière et Dominique Bertelli, *E&C*, t. II, p. 265.
- « Penser/classer », *Le Genre humain*, n° 2, 1982, p. 111-127, repris dans *Penser/classer*, Paris, Seuil, « La librairie du XXI^e siècle », [Hachette, 1985] 2003, p. 149-174.

Jacques Roubaud

- *'le grand incendie de Londres'*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2009 ('*gril*').

*

- *€*, Paris, Gallimard, 1967.
- *Mezura*, n° 9, 1979 : « Description du projet », repris dans *Description du projet*, Caen, Nous, 2014.
- *Le grand incendie de Londres. Récit, avec incises et bifurcations*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1989, repris dans '*gril*', *La Destruction*, repris dans '*gril*', p. 15-381.
- *Poésie, etcetera : ménage*, Paris, Stock, 1995.
- *Mathématique ;*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1997, repris dans '*gril*', p. 891-1096.
- *La Bibliothèque de Warburg*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2002, repris dans '*gril*', p. 1751-1996.
- *Impératif catégorique. Récit*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2008, repris dans '*gril*', p. 1105-1275.
- *Poétique. Remarques. Poésie, mémoire, nombre, temps, rythme, contrainte, forme etc.*, Paris, Seuil, « Librairie du XXI^e siècle », 2016.

*

- Avec Pierre Lusson, « Sur la "Sémiologie des paragrammes" de Julia Kristeva », *Action poétique*, 1969, n° 41-42, p. 51-61 et n° 45 p. 31-36.
- « Quelques thèses sur la poétique », *Change*, n° 6, 1970, p. 7-21.

- « Mètre et vers. Deux applications de la métrique générative de Halle-Keyser », *Poétique*, n° 7, septembre 1971, p. 366-387.
- « Mississippi haibun (description d'un projet) », *In'hui*, n° 8, « Marches », 1979, p. 1-7.
- « Programme de prose infinie », *La chronique des écrits en cours*, n° 4, septembre 1982, p. 21-32.
- « Indication. À propos de *Programme de prose infinie* », *La chronique des écrits en cours*, n° 4, septembre 1982, p. 54-58.
- « Programme de prose infinie » et « Indication », *La Chronique des écrits en cours*, n° 4, 1982, p. 21-32 et 54-58.
- « Débris d'un projet commun maintenant sans objet », *Change international*, n° 2, 1984, p. 55-55.
- « D'un projet », *Le Projet littéraire et sa traduction*, Maison des écrivains étrangers et des traducteurs, Saint-Nazaire, dir. Werner Wögerbeauer, 1996, p. 45-57.
- « La chose la plus importante à dire d'un poème, c'est : apprenez-le », propos recueillis par Macha Séry, *Le monde de l'éducation*, n° 288, janvier 2001, repris dans 'gril', p. 1783.

Roland Barthes

- *Œuvres complètes*, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 5 tomes, 2002 (OC). Tome I : 1942-1961 ; tome II : 1962-1967 ; tome III : 1968-1971 ; tome IV : 1972-1976 ; tome V : 1977-1980.
 - *Album. Inédits, correspondance et varia*, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2015.
- *
- *Michelet par lui-même*, Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », 1954, repris dans OC, t. I., p. 291-452.
 - *Mythologies*, Paris, Seuil, « Pierres vives », 1957, repris dans OC, t. I, p. 671-872.
 - *Sur Racine*, Paris, Seuil, « Pierres vives », 1963, repris dans OC, t. II, p. 51-198.
 - *Essais critiques*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1964 (EC), repris dans OC, t. II, p. 270-527.
 - *Système de la mode*, Paris, Seuil, 1967, repris dans OC, t. II, p. 895-1234.
 - *Sarrasine de Balzac. Séminaires à l'École pratique des hautes études (1967-1968 et 1968-1969)*, éd. Claude Coste et Andy Stafford, Paris, Seuil, « Traces écrites », 2011.
 - *S/Z*, Paris, Seuil, « Tel quel », 1970, repris dans OC, t. III, p. 119-346.
 - *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1971, repris dans OC, t. III, p. 699-868.
 - *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1973, repris dans OC, t. IV, p. 217-266.
 - *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », 1975, repris dans *Œuvres complètes*, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 5 tomes, 2002, t. IV, p. 575-774.
 - *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1977, repris dans OC, t. V, p. 25-298
 - *Comment vivre ensemble. Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens. Cours au Collège de France 1976-1977*, éd. Claude Coste, Paris, Seuil / IMEC, « Traces écrites », 2002.
 - *Leçon*, Paris, Seuil, « Points », 1978, repris dans OC, t. V, p. 427-448.

- *Le Discours amoureux. Séminaire à l'École pratique des hautes études, 1974-1976 ; suivi de Fragments d'un discours amoureux : pages inédites*, éd. Claude Coste, Paris, Seuil, « Traces écrites », 2007.
- *Journal de deuil*, Paris, Seuil / Imec, « Points essais », 2009.
- *Le Lexique de l'auteur. Séminaire à l'École pratique des hautes études, 1973-1974 ; suivi de fragments inédits du Roland Barthes par Roland Barthes*, éd. Anne Herschberg-Pierrot, Paris, Seuil, « Traces écrites », 2010.
- *La Préparation du roman, Cours au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, éd. Nathalie Léger, Paris, Seuil, « Les cours et les séminaires au Collège de France de Roland Barthes », 2015.

*

- « Pouvoirs de la tragédie antique », *Théâtre populaire*, n° 2, juillet-août 1953, repris dans *OC*, t. I, p. 259-267.
- « Pré-romans », *France-Observateur*, 24 juin, 1954, repris dans *OC*, t. I, p. 500-502.
- « Tables rondes », *Lettres nouvelles*, n° 4, 25 mars 1959, repris dans *OC*, t. I, p. 960-962.
- « Les tâches de la critique brechtienne », *Arguments*, n° 1, décembre 1956-janvier 1957, repris dans *EC*, *OC*, t. II, p. 343-347.
- « Écrivains, écrivants », *Arguments*, n° 20, 1960, repris dans *EC*, *OC*, t. II, p. 403-410.
- « Littérature et discontinu », *Critique*, n° 185, octobre 1962, repris dans *EC*, *OC*, t. II, p. 430-441.
- « Littérature et signification », [propos recueillis par Gérard Genette], *Tel Quel*, n° 16, hiver 1964, repris dans *EC*, *OC*, t. II, p. 508-525.
- « Présentation », *Communications*, n° 4, novembre 1964 : « Recherches sémiologiques », repris dans *OC*, t. II, p. 567-569.
- « L'activité structuraliste », *Lettres nouvelles*, n° 32, février 1963, repris dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1964, repris dans *OC*, t. II, p. 466-472.
- « Éléments de sémiologie », *Communications*, n° 4, novembre 1964 : « Recherches sémiologiques », republié l'année suivante à la suite du *Degré zéro de l'écriture* chez Denoël, repris dans *OC*, t. II, p. 631-706.
- « Entretien autour d'un poème scientifique », propos recueillis par Laurent Colombourg, *Sept jours*, 8 juillet 1967, repris dans *OC*, t. II, p. 1317-1321.
- « La mort de l'auteur », *Aspen Magazine*, n°s 5-6, 1967 (en anglais), repris dans *Manteia*, n° 5, 4^e trimestre 1968, repris dans *OC*, t. III, p. 40-45.
- « Sur la théorie », entretien, *VH 101*, n° 2, été 1970, repris dans *OC*, t. III, p. 689-696.
- « Avant-propos 1971 », *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, repris dans *OC*, t. II, p. 271-272.
- « Structuralisme et sémiologie », propos recueillis par Pierre Daix, *Lettres Françaises*, 31 juillet 1968, p. 77-83.
- « Entretien », *Umi*, I, n° 1, Tokyo, juin 1969, repris dans *OC*, t. III, p. 113-115.
- « Entretien (*A Conversation With Roland Barthes*) », propos recueillis par Stephen Heath, *Signs of The Times*, 1971, repris dans *OC*, t. III, p. 1004-1023.
- « De l'œuvre au texte », *Revue d'esthétique*, n° 3, 3^e trimestre 1971, repris dans *OC*, t. III, p. 908-916.

- « Le retour du poéticien », *La Quinzaine littéraire*, 16 octobre 1972, repris dans *OC*, t. IV, p. 144-147.
- « Réquichot et son corps », préface à Marcel Billot et Alfred Pacquement, *Bernard Réquichot*, Bruxelles, Éditions de la Connaissance, 1973, repris dans *OC*, t. IV, p. 377-400.
- « Supplément », *Art Press*, n° 4, mai-juin 1973, repris dans *OC*, t. IV, p. 334-337.
- « L'adjectif est le "dire" du désir », propos recueillis par Bertrand Visage, *Gulliver*, 5 mars 1973, repris dans *OC*, t. IV, p. 465-468.
- « Un rapport presque maniaque avec les instruments graphiques », propos recueillis par Jean-Louis de Rambures, *Le Monde*, 27 septembre 1973, repris dans *OC*, t. IV, p. 483-487.
- « Texte (théorie du) », *Encyclopædia universalis*, t. XV, 1973, repris dans *OC*, t. IV, p. 443-462.
- « Compte-rendu d'enseignement 1973-1974. Étude des problèmes relatifs à la constitution d'un lexique d'auteur (idiolecte) – Travail collectif sur la biographie – La voix », repris dans *OC*, t. IV, p. 545-546.
- « Au séminaire », *L'Arc*, n° 56, 1974 : « Barthes », repris dans *OC*, t. IV, p. 502-511.
- « Le jeu du kaléidoscope », propos recueillis par Jean-Louis Ézine, *Les Nouvelles littéraires*, 13 janvier 1975, repris dans *OC*, t. IV, p. 845-850.
- « Roland Barthes écrit un livre sur... Roland Barthes », entretien avec Denis Roche, 27, rue Jacob. *Bulletin des éditions du Seuil*, février 1975, repris dans *OC*, t. IV, p. 876-878.
- « Sur l'astrologie », *Astrologiques*, n° 1, juillet 1976, repris dans *OC*, t. IV, p. 1008-1015.
- « Une sorte de travail manuel », *Les Nouvelles littéraires*, 3 mars 1977, repris dans *OC*, t. V, p. 392-393.
- « Lettre à Bernard-Henri Lévy », *Les Nouvelles littéraires*, 26 mai 1977, repris dans *OC*, t. V, p. 314-315.
- « Populaire et contemporain à la fois », propos recueillis par Alain Poirson, *L'Humanité*, 9 mars 1978, repris dans *OC*, t. V, p. 541-544.
- « Discussion », dans Alain Robbe-Grillet, « Pourquoi j'aime Barthes », dans Antoine Compagnon (dir.), *Prétexte : Roland Barthes*, Paris, U. G. É., « 10/18 », 1978, p. 244-272.
- « Roland Barthes s'explique », propos recueillis par Pierre Boncenne, *Lire*, n° 44, avril 1979, repris dans *OC*, t. V, p. 744-757.
- Lettre du vendredi [24 août 1979], dans Philippe Sollers, *L'Amitié de Roland Barthes*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2015.
- Plans de *Vita nova*, « Apologie », 2 septembre 1979, repris dans *OC*, t. V, p. 1015.
- « "Longtemps, je me suis couché de bonne heure" », conférence au Collège de France, 19 octobre 1978, publiée dans « Les inédits du collège de France », 1982, repris dans *OC*, t. V, p. 459-470.
- « Transcription de *Vita nova* », repris dans *OC*, t. V, p. 1007.
- « Délibération », *Tel Quel*, n° 82, hiver 1979, repris dans *OC*, t. V, p. 668-681.
- « La crise du désir », propos recueillis par Philippe Brooks, *Le Nouvel observateur*, 20 avril 1980, repris dans *OC*, t. V, p. 941-945.
- « On échoue toujours à parler de ce qu'on aime », *Tel Quel*, n° 85, automne 1980, repris dans *OC*, t. V, p. 906-914.

Autres sources

Action poétique, n° 81, mai 1980 : « Qu'est-ce qu'ils fabriquent », p. 5-68.

« Activités du Centre d'Études Transdisciplinaires en 1973-1974 », *Communications*, n° 22, 1974, 151-158.

ARAGON, Louis, *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les incipit*, Genève, Skira, « Les Sentiers de la création », 1969.

ARTAUD, Antonin et RIVIÈRE, Jacques, *Correspondance*, dans ARTAUD, Antonin, *Œuvres complètes. Tome I*, Paris, Gallimard, 1956.

ARTIÈRES, Philippe, *Rêves d'histoire. Pour une histoire de l'ordinaire*, Paris, Verticales, [Les Prairies ordinaires, 2006] 2014.

AYMÉ Marcel, « Le roman que je n'écrirai jamais. *La Fille du Shérif* », *La Gazette des lettres*, n° 4, 15 janvier 1951, p. 59-61.

BEAUVOIR, Simone (de), « Simone de Beauvoir », dans Madeleine Chapsal, *Les Écrivains en personne*, Paris, Union Générale d'Éditions, « 10/18 », [Julliard, 1960] 1973, p. 35-55.

BÉNABOU, Marcel, dans *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres*, Paris, Seuil, « La Librairie du XXI^e siècle », 2010 [Hachette, 1987].

BLANCHOT, Maurice, *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1943.

— *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.

— « Tracts, affiches, bulletin », *Comité*, n° 1, octobre 1968, repris dans *Écrits politiques. 1953-1993*, Paris, Léo Scheer, « Lignes », 2003, p. 156-158.

— « Le tout dernier mot », *NRF*, n° 185, mai 1968, repris dans *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 285-299.

— « L'absence de livre », *L'Éphémère*, n° 10, avril 1969, repris dans *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 620-636.

BORGES, Jorge Luis, *Fictions* [1944], *Œuvres complètes*, trad. esp. Paul Bénichou, Sylvia Bénichou-Roubaud, Jean-Pierre Bernès, Roger Caillois *et al.*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, t. I.

« Cette nouvelle revue... », *La Chronique des écrits en cours*, n° 1, mai 1981, p. 3-4.

CHAPSAL, Madeleine, « Entretien. Truman Capote », *L'Express*, 12 avril 1962, p. 32-33.

CHARLES, Michel, « Liminaire », *Poétique*, n° 40, novembre 1979 : « Recherches à "Poétique" », p. 385-387.

— *L'Arbre et la source*, Paris, Seuil, « Poétique », 1984.

Communications, n° 16, 1970 : « Recherches rhétoriques ».

CENDRARS, Blaise, *L'Homme foudroyé* [1945], Paris, Denoël, « Tout autour d'aujourd'hui », t. 5, 2002.

— « Le roman que je n'écrirai jamais », *La Gazette des lettres*, Nouvelle série, n° 9, 15 juin 1951, repris dans *Trop c'est trop* [1957], *Œuvres complètes*, t. VIII, éd. Hughes Richard, Paris, Denoël, 1965.

CÉLINE, Louis-Ferdinand, entretien avec Madeleine Chapsal [1957], repris dans *ead.*, *Les Écrivains en personne*, Paris, Union Générale d'Éditions, « 10/18 », [Julliard, 1960] 1973, p. 97-117

- CONTE, Giuseppe, « Giuseppe Conte », trad. ital. Jean-Baptiste Para, dans Werner Wögerbauer (dir.), *Le Projet littéraire et sa traduction*, Saint-Nazaire, MEET, 1996, p. 11-13.
- Cause commune*, n° 1, mai 1972, « Éditorial », p. 1.
- CENDRARS, Blaise, « Le roman que je n'écrirai jamais », *La Gazette des lettres*, Nouvelle série, n° 9, 15 juin 1951, repris dans *Trop c'est trop* [1957], *Œuvres complètes*, t. VIII, éd. Hughes Richard, Paris, Denoël, 1965.
- DERRIDA, Jacques, « La fin du livre et le commencement de l'écriture », *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 1967.
- DUMUR, Guy, « Le roman que je n'écrirai jamais », *La Gazette des lettres*, n° 17, 15 février 1952, p. 43-44.
- DUVIGNAUD, Jean, « La subversion », *Cause commune*, n° 1, mai 1972, p. 2-9.
- ERNAUX, Annie, *L'Atelier noir*, Paris, Éditions des Busclats, 2011.
- GARELLI, Jacques, « Répondre », *Action poétique*, n° 81, mai 1981 : « Qu'est-ce qu'ils fabriquent ? », p. 52-55
- GAUTIER, Jean-Jacques, « Le roman que je n'écrirai jamais », *La Gazette des lettres*, n° 10, 15 juillet 1951, p. 3-5.
- GIDE, André, *Les Cahiers d'André Walter. Œuvre posthume*, Paris, Perrin, 1891, rééd. Claude Martin, Paris, Gallimard, « Poésie », 1986.
- *Paludes*, Paris, Librairie de l'Art indépendant, 1895.
- *Si le grain ne meurt* (Paris, Gallimard, 1926), dans *Souvenirs et voyages*, éd. Pierre Masson, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001.
- « Interviews imaginaires, I », *Le Figaro*, 11 novembre 1941, repris dans *Interviews imaginaires*, Paris, Gallimard, 1942, repris dans *Essais critiques (EC)*, éd. Pierre Masson, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 316-320.
- « Interviews imaginaires, IV. Outres louanges, injustes critiques », *Le Figaro*, 29 novembre 1941, p. 3, repris dans *EC*, p. 330-334.
- « Interviews imaginaires, X. L'interviewer interviewé », *Le Figaro*, 10 janvier 1942, p. 3, repris dans *EC*, p. 356-361
- *Romans, récits et autres œuvres lyriques*, éd. Maurice Nadeau, Yvonne Davet et Jean-Jacques Thierry, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958.
- GENETTE, Gérard, *Bardadrac*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2006.
- GLEIZE, Jean-Marie, *Le Principe de nudité intégrale. Manifestes*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1997.
- HANNA, Christophe, *Argent*, Paris, Amsterdam, 2018.
- HERGÉ, *Les Aventures de Tintin. Les Cigares du Pharaon*, Tournai, Casterman, 1959.
- JAKOBSON, Roman et LÉVI-STRAUSS Claude, « "Les Chats" de Charles Baudelaire », *L'Homme*, 1962, tome 2, n° 1, p. 5-21.
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale* [1949-1962], trad. ang. Nicolat Ruwet, Paris, Les Éditions de Minuit, « Arguments », 1963.
- JOUANNAIS, Jean-Yves, *La Bibliothèque de Hans Reiter*, Paris, Grasset, « Collection littéraire », 2016.
- *MOAB. Une Encyclopédie des guerres*, Paris, Grasset, « Martine Saada », 2018.

- KING Stephen, *La Tour sombre IV, Magie et Cristal* [1997], trad. M. de Prémonville, Paris, J'ai lu, 1998.
- KRISTEVA, Julia, « Pour une sémiologie des paragrammes », *Tel Quel*, n° 29, printemps 1967
— *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, « Tel quel », 1969.
- LARTIGUE, Pierre, « Pour dix ans », *Action poétique*, n° 81, mai 1980 : « Qu'est-ce qu'ils fabriquent ? », p. 66-68.
— *Ce que je vous dis trois fois est vrai*, Marseille, Éditions Ryôan-Ji, 1982.
- LEVÉ, Édouard, *Œuvres*, Paris, P.O.L., 2002.
— *Autoportrait*, Paris, P.O.L., 2005.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Press Pocket, « Agora », [Plon, 1958] 1985.
L'Intransigeant, 17, 13, 14, 16 août 1919 ; 7, 23 septembre 1979 ; 9 avril 1921 ; 13, 14 janvier 1926.
- LOVECRAFT, Howard Phillips, *Commonplace book*, édition bilingue établie, annotée et traduite par François Bon, Tours, Tiers Livre Éditeur, 2016.
- MARKOWICZ André, *Chroniques*, 11 juin 2013-6 avril 2018, profil Facebook de l'auteur : <https://www.facebook.com/andre.markowicz/>, consulté le 23 octobre 2018.
— *L'Appartement*, Paris, Inculte, 2018.
- MESCHONNIC, Henri, « Fragments d'une critique du rythme », *Langue française*, n° 23, 1974 : « Poétique du vers français », p. 5-23.
- MICHON, Pierre, « Correspondances : entretien croisé Pierre Michon – Mehdi Belhaj Kacem », *Le Matricule des Anges*, n° 15, hiver 1996, repris dans *Le Roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, éd. Agnès Castiglione, Paris, Albin Michel, 2007, pp.113-118.
— « Pierre Michon, un auteur majuscule », propos recueillis par Thierry Bayle, *Le Magazine littéraire*, n° 353, avril 1997, repris dans *Le Roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, éd. Agnès Castiglione, Paris, Albin Michel, 2007, p. 133-159.
— « Pierre Michon : “Le miracle d'un embrasement de la langue” », propos recueillis par Pierre-Marc de Biasi, *Le Magazine littéraire*, n° 401, septembre 2001, repris dans *Le Roi vient quand il veut, Propos sur la littérature*, éd. Agnès Castiglione, Paris, Albin Michel, 2007, p. 209-221.
— « Une heure avec Pierre Michon », propos recueillis par Alain Girard-Daudon, *Encre de Loire. Revue trimestrielle des métiers du livre en Pays de Loire*, n° 20, octobre 2001, repris dans *Le Roi vient quand il veut, Propos sur la littérature*, éd. Agnès Castiglione, Paris, Albin Michel, 2007, p. 222-228.
— « Mais qu'est-ce qu'on va devenir », propos recueillis par J.-L. Bertini, Christian Casaubon, Sébastien Omont, et Laurent Roux, *La Femelle du requin*, « Entre ciel et terre », n° 22, hiver 2004, repris dans *id., Le Roi vient quand il veut, Propos sur la littérature*, éd. Agnès Castiglione, Paris, Albin Michel, 2007, p. 290-309.
- PARANT, Jean-Luc, « Allez-vous continuer longtemps avec ces boules ? », *Action poétique*, n° 81, « Qu'est-ce qu'ils fabriquent ? », p. 25-29.
- PROUST, Marcel, *Correspondance (1880-1922)*, texte établi, présenté et annoté par Philippe Kolb, Paris, Plon, 1976-1993, t. XIII.
— *Contre Saint-Benve. Pastiches et mélanges. Essais et articles*, éd. Pierre Clarac, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.

- *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, dans *À la recherche du temps perdu*, éd. Jean-Yves Tadié et al., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 4 tomes, 1987-1989, t. I.
- *Le Temps retrouvé*, dans *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la pléiade », 1989, t. IV.
- *Carnets*, éd. Antoine Compagnon, Paris, Gallimard, 2002.
- QUINTANE, Nathalie, *Ultra-Proust*, Paris, La Fabrique, 2018.
- RAMBURES, Louis (de), *Comment travaillent les écrivains*, Paris, Flammarion, 1978.
- Recherches*, n° 38, septembre 1979 : « Catalogue pour des Juifs de maintenant » (dir. ROSENZWEIG, Luc).
- RÉDA, Jacques, « La chambre du fond », *Action poétique*, n° 81, mai 1980 : « Qu'est-ce qu'ils fabriquent ? », p. 56-60.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Les Gommages*, Paris, Éditions de Minuit, 1953.
- « Pourquoi j'aime Barthes », dans Antoine Compagnon (dir.), *Prétexte : Roland Barthes, Prétexte : Roland Barthes*, Paris, U. G. É., « 10/18 », 1978, p. 244-272.
- ROUSSEL, Raymond, *Comment j'ai écrit certains de mes livres* [1935], Paris, U. G. É., « 10/18 », 1985.
- SAER, Juan José, « Juan José Saer », dans Werner Wögerbauer (dir.), *Le Projet littéraire et sa traduction*, Saint-Nazaire, MEET, 1996, p. 71.
- SARTRE, Jean-Paul, « Jean-Paul Sartre », entretien avec Madeleine Chapsal, *Les Écrivains en personne*, Paris, Union Générale d'Éditions, « 10/18 », [Julliard, 1960] 1973, p. 253-281, repris dans Jean-Paul Sartre, *Situations IX*, Paris, Gallimard, 1971, p. 9-39.
- Tel Quel, « Vérité d'une marchandise : le bluff "Change" », *Tel Quel*, n° 43, novembre 1970.
- TODOROV, Tzvetan, « Perspectives sémiologiques », *Communications*, n° 7, 1966 : « Radio-télévision : réflexions et recherches », p. 139-145.
- « Genres littéraires », dans Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, « Points », 1972, p. 193-201.
- « Le dernier Barthes », *Poétique*, n° 47, septembre 1981 : « Roland Barthes », p. 323-327.
- *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Paris, Seuil, « Poétique », 1984.
- THOMPSON, John, « La structure linguistique et le vers » [1961], trad. ang. Denise Getzler, *Change*, n° 6, p. 22-31.
- TROYAT, Henri, « Le roman que je n'écrirai jamais », *La Gazette des lettres*, n° 6, 15 mars 1951, p. 55-58.
- VALÉRY Paul, *Œuvres complètes*, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2 tomes, 1957-1962 (OC).
- « L'enseignement de la poétique au Collège de France », Paris, Société Générale d'Imprimerie et d'édition, 1937, repris dans *Introduction à la poétique*, Paris, Gallimard, 1938, repris dans *Variété, V*, Paris, Gallimard, 1944, repris dans OC, t. I, p. 1438-1443.
- « Choses tues », *Tel quel*, Paris, Gallimard, 1941, repris dans OC, t. II, p. 474-594.
- « Un coup d'État intellectuel », *Le Figaro*, 24 mai 1941.
- VIALAR, Paul, « Le roman que je n'écrirai jamais : Dieu et C », *La Gazette des lettres*, n° 2, 1950, p. 76-81.

WÖGERBAUER, Werner, « Avant-propos », dans Werner Wögerbauer (dir.), *Le Projet littéraire et sa traduction*, Saint-Nazaire, MEET, 1996, p. 7-8.

WOOLF, Virginia *Instants de vie*, trad. ang. Colette-Marie Huet, Paris, Stock, « La cosmopolite », 2006.

ZANZOTTO, Andrea, « Itinéraire sylvestre et savant d'un poète perché en Vénétie : Andrea Zanzotto », propos recueillis par Mariel Dolfini, *Action poétique*, n° 81, mai 1980 : « Qu'est-ce qu'ils fabriquent ? », p. 6-14.

Critiques

Sur Georges Perec

BEAUMATIN, Éric, « L'autobibliographie ; notes préliminaires à l'étude d'un corpus et d'un genre », *Cahiers Georges Perec* n° 1, Paris, POL, 1985, p. 281-287.

BECKER, Colette, « Zola et l'interview : entre rejet et attirance », dans Sylvie Triaire, Marie Blaise, Marie-Ève Thérénty, *L'Interview d'écrivain. Figures bibliques d'autorité*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, « Collection des littératures », 2004, p. 93-106.

BELLOS, David, *Georges Perec. Une vie dans les mots* [1993], trad. ang. David Bellos et Françoise Cartano, Paris, Seuil, « Biographie », 1994.

BERTELLI, Dominique, « La fabrique de l'événement littéraire : l'exemple de *La Vie mode d'emploi* », *Communication & langages*, 2009/1, n° 159, p. 31-42.

BURGELIN Claude, *Georges Perec*, Paris, Seuil, « Les contemporains », 1990.

— « Préface », *LG*, p. 7-23.

Cahiers Georges Perec, n° 10, 2010 : « Perec et l'art contemporain » (dir. Jean-Luc Joly).

CHASSAIN, Adrien, « “Dis-moi comment tu classes, je te dirai qui tu es” : rhétorique et écriture de soi dans l'œuvre essayistique de Georges Perec », *Le Cabinet d'amateur. Revue d'études perecquiennes*, janvier 2014, en ligne : <http://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/AChassain.pdf>, consulté le 14 août 2018.

— « Perec et la rhétorique du projet », Christelle Reggiani (dir.), *Relire Perec. Actes du colloque de Cerisy*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « La Licorne », 2016, p. 27-40.

CONSTANTIN, Danielle, « Perec et Proust : le travail de la mémoire », Claude Filteau et Michel Beniamino (dir.), *Mémoire et culture*, Limoges, Pulim, « Francophonie », 2006, p. 133-143.

DEVEVEY, Éléonore, *Terrains d'entente. Anthropologues et écrivains dans la seconde moitié du XX^e siècle*, thèse de doctorat en littérature française, dir. Vincent Debaene et Laurent Demanze, Université de Genève et Université Lyon 2, soutenue le 8 décembre 2017.

LEDERER, Jacques, « Premières lectures, premiers romans », *Cahiers Georges Perec*, n° 4, 1990 : « Mélanges », p. 47-51.

LEJEUNE, Philippe, *La Mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, Paris, POL, 1991.

- « Vilin. Souvenirs », *Genesis*, n° 1, 1992. P. 127-151.
- MASSON, Pierre, « Gide et le livre imaginaire. Ou comment on devient romancier », *Revue des sciences humaines*, n° 266-267, 2002, « Le livre imaginaire », p. 233-247
- MONCOND'HUY, Dominique, « Écrire l'ordinaire. Le jeu de l'intime et du collectif dans *Espèces d'espaces* », dans Véronique Montémont et Christelle Reggiani (dir.), *Georges Perec artisan de la langue*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, « Textes & langues », 2012, p. 131-141.
- « *Espèces d'espaces* : du vide à l'écrit. Autoportrait d'un écrivain », dans Christelle Reggiani (dir.), *Relire Perec. Actes du colloque de Cerisy*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « La Licorne », 2016, p. 285-306.
- MONTÉMONT, Véronique et REGGIANI, Christelle (dir.), *Georges Perec, artisan de la langue*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, « Textes & langues », 2012.
- NADEAU, Maurice, « Les débuts difficiles d'un jeune homme de lettres », *Cahiers Georges Perec*, n° 4, 1990 : « Mélanges », p. 57-61.
- OTCHAKOVSKY-LAURENS, Paul, « Un soir de 1977, chez Marty », dans Paulette Perec (dir.), *Portrait(s), op. cit.*, p. 147-149.
- PEREC, Paulette (dir.), *Portrait(s) de Georges Perec*, Paris, Bibliothèque nationale de France, « Portrait(s) », 2001.
- « Chronique de la vie de Georges Perec. 7 mars 1936-3 mars 1982 », dans Paulette Perec, *Portrait(s) de Georges Perec*, Paris, Bibliothèque nationale de France, « Portrait(s) », 2001, p. 13-117.
- RABATÉ, Dominique, « Portrait de l'artiste en opérateur ? (Georges Perec, Roman Opalka) », *Les Cahiers d'Artes*, n° 1, 2004 : « Les années 1970 : de l'expérimentation à l'institutionnalisation », version adaptée de « Programming and Play : life drive and death drive in the Work of G. Perec, R. Opalka and J-B. Puech », dans Johnnie Gratton et Michael Sheringham (dir.), *The Art Of The Project. Projects and Experiments in Modern French Culture*, New York-Oxford, Berghahn Books, 2005, p. 81-95.
- « “Comme tout le monde, je suppose”. L'individu collectif dans *Espèces d'espaces* », *Europe*, n° 993/994, janvier/février 2012 : « Georges Perec », p. 43-55.
- REGGIANI, Christelle, *Rhétoriques de la contrainte. Georges Perec-l'Oulipo*, Saint-Pierre-du-Mont, Éditions interuniversitaires, « Dix-neuf-vingt », 1999.
- *L'Éternel et l'Éphémère. Temporalités dans l'œuvre de Georges Perec*, Amsterdam/New York, Rodopi, « Faux titre », 2010.
- « De la littérature considérée comme un des beaux-arts (l'œuvre de Perec et l'art contemporain) », *Cahiers Georges Perec*, n° 10, 2010 : « Perec et l'art contemporain » (dir. Jean-Luc Joly), repris dans Christelle Reggiani, *L'Éternel et l'éphémère*, Amsterdam/New York, Rodopi, « Faux titre », 2010, p. 169-180.
- « Poétique de la liste. Inventaire et épuisement dans l'œuvre de Georges Perec », dans Sophie Milcent-Lawson, Michelle Lecolle et Raymond Michel, *Liste et effet liste en littérature*, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2013, p. 505-517.
- « Introduction. Un peintre de la vie moderne », dans Georges Perec, *Œuvres*, éd. Christelle Reggiani, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2 tomes (Œ), 2017, t. I, p. IX-XXVII.
- « *Espèces d'espaces*. Notice », dans Georges Perec, *Œ*, t. I.
- « *Je me souviens*. Notice », dans Georges Perec, *Œ*, t. I.

RIBIÈRE, Mireille, « Georges Perec, Roland Barthes. L'élève et le maître », dans Éric Beaumatin et Mireille Ribière (dir.), *De Perec etc., derechef*, mélanges offerts à Bernard Magné, Paris, Joseph K., « Essais », 2005, p. 338-353.

SCHILLING, Derek, *Mémoires du quotidien. Les Lieux de Perec*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, « Perspectives », 2006.

Sur Jacques Roubaud

BACHMAN, Philippe, « Le centre de poétique comparée et l'unité de recherche du PRIMT : reconnaissance internationale et isolement hexagonal », *La Musicologie en France. Entre impasse et mutation. État des lieux et enjeux politiques*, Paris, Ministère de la culture, de la communication, des grands travaux et du Bicentenaire, Direction de la musique et de la danse, 1990.

BEAUMATIN, Éric, DOR, Rémy, ROBEL, Léon, « Présentation », *Mezura*, n° 49, : « Forme & mesure. Cercle Polivanov : pour Jacques Roubaud. Mélanges », 2001.

BEAUMATIN, Éric, « Jacques Roubaud. Le projet », *Magazine littéraire*, n° 398, mai 2001, p. 49-51.

BLOOMFIELD, Camille, *L'Oulipo. Histoire et sociologie d'un groupe-monde*, thèse de doctorat, dir. Tiphaine Samoyault, soutenue à l'université Paris 8 le 18 novembre 2011, vol I.

— *Raconter l'Oulipo, 1960-2000. Histoire et sociologie d'un groupe*, Paris, Honoré Champion, « Littérature de notre siècle », 2017.

CONSENSTEIN, Peter (dir.), *The Great Fire of London by Jacques Roubaud. A Casebook*, Elmwood Pk, Dalkey Archive, 2003.

DISSON, Agnès et MONTÉMONT, Véronique (dir.), *Jacques Roubaud, compositeur de mathématique et de poésie*, Nancy, Absalon, 2011.

GOBILLE, Boris, « La guerre de *Change* contre la “dictature structuraliste” de *Tel Quel*. Le “théoricisme” des avant-gardes littéraires à l'épreuve de la crise politique de mai 1968 », *Raisons politiques*, 2005/2, n° 18, p. 73-96.

JEFFERSON, Ann, « Jacques Roubaud : régime de vie, écriture sans fin », dans *ead.*, *Le Défi biographique. La Littérature en question*, tr. ang. Cécile Dudouyt, Paris, PUF, « Les littéraires », 2012, p. 388-397.

KLEBES, Martin, « Jacques Roubaud : Projecting Memory », *Wittgenstein's Novels*, London, Routledge, « Studies in Philosophy », 2012, p. 131-168.

KLEIN, Paula, *La Mémoire à l'épreuve du quotidien dans la littérature contemporaine française et du Rio de la Plata. Georges Perec, Jacques Roubaud, Jolio Cortazar et Mario Levrero*, dir. Christine Baron, Université de Poitiers, soutenue le 22 novembre 2017.

KOBLE, Nathalie et SÉGUY, Mireille (dir.), *Jacques Roubaud médiéviste*, Paris, Honoré Champion, « Mémoire du Moyen Âge », 2017.

LUSSON, Pierre, « Un état de la bibliographie des œuvres (1944-1997) de Jacques Roubaud », *La Licorne*, n° 40 « Jacques Roubaud », 2006, p. 263-286.

— « Entretien avec Pierre Lusson », propos recueillis le 5 décembre 1996 par Pascaline Mourier-Casile et Dominique Moncond'huy, *La Licorne*, n° 40, « Jacques Roubaud », 2006, p.

MARSAL, Florence, *Jacques Roubaud. Prose de la mémoire et errance chevaleresque*, Rennes, PUR, « Interférences », 2010.

- MONTÉMONT, Véronique, *Jacques Roubaud. L'Amour du nombre*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, « Perspectives », 2004.
- MURESAN Maria, « Le renversement du paradigme proustien de la mémoire dans *Le grand incendie de Londres* de Jacques Roubaud », dans Sjeff Houppermans, Nell de Hullu-van Doeselaar, Manet van Montfrans *et al.*, Amsterdam / New York, Rodopi, « Proust aujourd'hui », 2008, p. 189-210.
- POUCEL, Jean-Jacques, *Jacques Roubaud and The Invention of Memory*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, « North Carolina studies in the Romance languages and literatures », 2006.
- « Avant-propos », dans Jacques Roubaud, *Description du projet*, Caen, Nous, 2014.
- ROBEL, Léon, « Vie brève du cercle Polivanov », *Mezura*, n° 49, 2001 : « Forme & mesure. Cercle Polivanov : pour Jacques Roubaud. Mélanges », p.
- SHERINGHAM, Michael, « Les vies nouvelles de Michel Foucault et de Jacques Roubaud », dans Marie Gil et Frédéric Worms, *La Vita Nova, La Vie comme texte, l'écriture comme vie*, Paris, Hermann, « Des morales et des œuvres », 2016, p. 151-166.

Sur Roland Barthes

- BADIR, Sémir, « Barthes et les disciplines », Jean-Pierre Bertrand (dir.), *Roland Barthes. Continuités*, Paris, Christian Bourgois, « Titres », 2017, p. 27-46.
- BELLON, Guillaume, *Une parole inquiète. Barthes et Foucault au Collège de France*, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, « La fabrique de l'œuvre », 2012.
- « Barthes et l'« hésitation » proustienne ou le cheminement des deux côtés de *Chambre claire* », *Genesis*, n° 36, 2013 : « Proust 1913 », p. 165-177.
- BENSMAÏA, Réda, *Barthes à l'essai. Introduction au texte réfléchissant*, Tübingen, Günter Narr, « Études littéraires françaises », 1986.
- CHASSAIN, Adrien, « La rhétorique est la dimension amoureuse de l'écriture », *Revue Roland Barthes*, n° 1, juin 2014 : « Jeunes chercheurs » (dir. Mathieu Messenger), http://www.roland-barthes.org/article_chassain.html, consulté le 14 octobre 2018.
- « Roland Barthes : “les pratiques et les valeurs de l'amateur” », dans *Fabula LHT*, octobre 2015, n° 15 : « “Vertus passives” : une anthropologie à contretemps » (dir. Alexandre de Vitry et Mathieu Vernet), <http://www.fabula.org/lht/15/chassain.html>, page consultée le 18/10/2018.
- « “Si l'on avait à délibérer toujours et de tout...” ». Portrait de l'essayiste en homme du *Que faire ?* », Jean-Pierre Bertrand (dir.), *Roland Barthes. Continuités*, Paris, Christian Bourgois, « Titres », 2017, p. 165-185
- « “*Nibil nisi propositum*” : Roland Barthes et la poétique de l'œuvre à venir, entre projet et commande », *Revue Roland Barthes*, n° 4, juillet 2018 : « Les avènements de Barthes » (dir. Adrien Chassain et Laurent Demanze), <http://revue.roland-barthes.org/2018/07/adrien-chassain/51199/>, consulté le 13 septembre 2018.
- CLERC, Thomas, « Barthes conceptuel (*La Préparation du roman*) », communication au colloque « Roland Barthes, littérature et philosophie autour des années 1960 », dir. Michel Murat, Frédéric Worms et Marielle Macé, Paris, ENS Ulm, 28-29 mars 2008, enregistrement

disponible ici : http://www.roland-barthes.org/audio_sur_barthes3.html, page consultée le 07/02/2018.

- COMPAGNON, Antoine, « Roland Barthes en saint Polycarpe », *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, « La bibliothèque des idées », 2005, p. 404-440.
- COSTE, Claude, « Barthes et l'affaire des "Nouveaux philosophes" », *Littérature*, 2017/2, n° 186, p. 10-19.
- COMMENT, Bernard, *Roland Barthes, vers le neutre*, Paris, Christian Bourgois, 1991.
- COUSTILLE, Charles, *Antithèses. Mallarmé, Péguy, Paulhan, Céline, Barthes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 2018.
- CULLER, Jonathan, « Preparing the Novel : Spiralling Back », *Paragraph*, 31/1, 2008, p. 109-120.
- DOUGLASS, Paul, « Barth, Barthes, and Bergson : Postmodern Aesthetics and the Imperative of the New », *Pacific Coast Philology*, vol. 47, 2012, p. 34-51.
- ÉCOEUR, Mathias, *Pratiques critiques et transmission en France. 1960-1980 : autour du cas-Barthes*, thèse de doctorat, dir. Jérôme David, soutenue le 28 juin 2018, Université de Genève.
- GEFEN, Alexandre, « Barthes à l'ère numérique », dans *Revue Roland Barthes*, n° 4, 2018 : « Les avènements de Barthes » (dir. Adrien Chassain et Laurent Demanze), en ligne : <http://revue.roland-barthes.org/2018/07/alexandre-gefen/219/>, consulté le 5 septembre 2018.
- GENETTE, Gérard, « Le journal, l'antijournal », *Poétique*, n° 47 : « Roland Barthes », septembre 1981, p. 315-322.
- GIL, Marie, *Roland Barthes. Au lieu de la vie*, Paris, Flammarion, « Grandes biographies », 2012.
- KNIGHT, Diana, « Barthes deliberates : Pascal, Ignatius and the Question of the Diary », *Textual Practice*, n° 30/2, 2016, p. 221-239.
- « À quoi donc la *vita nova* de Barthes peut-elle nous convertir ? », *Revue Roland Barthes*, n° 4, « Les avènements de Barthes » (dir. Adrien Chassain et Laurent Demanze), <http://revue.roland-barthes.org/2018/06/diana-knight/51225/>, consulté le 14 octobre 2018.
- LORENT, Fanny, *Barthes et Robbe-Grillet. Un dialogue critique*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2015.
- « De Cerisy-la-Salle à Rio de Janeiro. Barthes, Robbe-Grillet et la question du roman », dans *Roland Barthes. Continuités*, Paris, Christian Bourgois, « Titres », 2017, p. 457-476.
- « Penser la théorie au futur (Barthes, Genette, Todorov) », *Revue Roland Barthes*, n° 4, 2018 : « Les avènements de Barthes » (dir. Adrien Chassain et Laurent Demanze), en ligne : <http://revue.roland-barthes.org/2018/07/fanny-lorent/134/>, consulté le 6 septembre 2018.
- MACÉ, Marielle, « Barthes, romanesque », dans *Barthes, au lieu du roman*, Paris/Québec, Desjonquères/Nota bene, 2002, p. 173-194.
- MAMBELLI, Francesca, « Un engagement rhétorique », dans Jean-Pierre Bertrand (dir.), *Roland Barthes. Continuités*, Paris, Christian Bourgois, « Titres », 2017, p. 67-90.
- MARTY, Éric, « Sur les "Fragments d'un discours amoureux". Réflexions sur l'image », dans *Roland Barthes. Le Métier d'écrire*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2006, p. 191-336.
- « Roland Barthes et la question du genre. Le journal », dans Raphaël Baroni et Marielle Macé (dir.), *Le Savoir des genres*, Rennes, PUR, « La Licorne », 2007, p. 85-95.
- *La Littérature ou le droit à la mort*, Paris, Seuil, 2010.

- « *vita nova* contre *bios philosophikos*. Roland Barthes et Michel Foucault », dans Marie Gil et Frédéric Worms (dir.), *La Vita nova, La Vie comme texte, l'écriture comme vie*, Paris, Hermann, « Des morales et des œuvres », 2016, p. 233-244.
- NACHTERGAEL, Magali, *Barthes contemporain*, Paris, Max Milo, 2015.
- NOGHREHCHI, Hessam, *Barthes, l'histoire, les historiens*, thèse de doctorat en littérature générale et comparée, dir. Tiphaine Samoyault, Paris III, soutenue le 5 décembre 2017.
- PIERROT, Anne Herschberg, « Présentation », *Le Lexique de l'auteur. Séminaire à l'École pratique des hautes études, 1973-1974 ; suivi de fragments inédits du Roland Barthes par Roland Barthes*, éd. Anne Herschberg-Pierrot, Paris, Seuil, « Traces écrites », 2010, p. 23-39.
- « Lexique d'auteur et miroir encyclopédique. Sur la genèse du *Roland Barthes par Roland Barthes* », *Recherches & Travaux*, n° 75, 2009, p. 21-34.
- « L'Œuvre comme virtualité », dans *Revue Roland Barthes*, n° 4, 2018 : « Les avenir de Barthes » (dir. Adrien Chassain et Laurent Demanze), <http://revue.roland-barthes.org/2018/06/anne-herschberg-pierrot/51268/>, consulté le 14 octobre 2018.
- RABATÉ, Dominique, « Une conversion intérieure », dans Marie Gil et Frédéric Worms, *La Vita nova, La Vie comme texte, l'écriture comme vie*, Paris, Hermann, « Des morales et des œuvres », 2016, p. 131-147,
- Revue Roland Barthes*, n° 3, mars 2017 : « Barthes en revues (1942-1980) » (dir. Jacqueline Guittard et Magali Nachtergaël), en ligne : http://www.roland-barthes.org/intro_revue_3.html, consulté le 14 septembre 2018.
- ROGER, Philippe, « D'un texte assez romanesque. *Fragments d'un discours amoureux* », dans *id.*, *Roland Barthes, roman*, Paris, Grasset, « Figures », 1986, p. 181-196.
- SAMOYAUULT, Tiphaine, *Roland Barthes. Biographie*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2015.
- « La peur », *Revue Roland Barthes*, n° 4, 2018 : « Les avenir de Barthes » (dir. Adrien Chassain et Laurent Demanze), <http://revue.roland-barthes.org/2018/06/tiphaine-samoyault/122/>, consulté le 16 octobre 2018.
- STIÉNON, Valérie, « Roland Barthes et son Journal : de l'inclination à la délibération », *Études françaises*, vol. 45 n° 3, 2009, p. 129-150.

Livres imaginaires, possibles, œuvres perdues, art contemporain

- Acta Fabula*, vol. 15 n° 9, nov. 2014 : Dossier critique n° 35, « La Bibliothèque des textes fantômes », en ligne : <http://www.fabula.org/acta/sommaire8963.php>.
- AGAMBEN, Giorgio, *Bartleby ou la création*, traduit de l'italien par Carole Walter, Saulxures, Circé, 1995 [première édition italienne : Macerata, Quodlibet, 1993].
- BLANCHOT, Maurice, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.
- BERKMAN, Gisèle, *L'Effet Bartleby. Philosophes lecteurs*, Paris, Hermann, « Fictions pensantes », 2011.
- BOURRIAUD, Nicolas, *Formes de vie. L'Art moderne et l'invention de soi*, Paris, Denoël, « Essai », 1999.

- DELEUZE, Gilles, « Bartleby, ou la formule », postface à Herman Melville, *Bartleby ; Les îles enchantées ; Le campanile*, trad. Michèle Causse, Paris, Flammarion, « GF », 1989, repris dans *Critique et vérité*, Paris, Les éditions de Minuit, 1993.
- DEPRETTO, Laure et ESCOLA, Marc (dir.), *La Bibliothèque des textes fantômes*, *LHT Fabula*, n° 13, novembre 2014, en ligne : <http://www.fabula.org/lht/13/>.
- ESCOLA Marc, « Le chêne et lierre. Critique et création », dans Marc Escola (dir.), *Théorie des textes possibles*, Amsterdam-New York, Rodopi, « Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature française », 2012.
- « Petit organon pour une théorie des textes possibles », *Fabula. Atelier de théorie littéraire*, http://www.fabula.org/atelier.php?Petit_organon_pour_une_theorie_des_textes_possibles, mis en ligne en 2012, consulté le 20 octobre 2018.
- « Comment parler des livres que l'on ne peut pas lire. Avant-propos », dans *LHT Fabula*, n° 13, novembre 2014 : « La bibliothèque des textes fantômes » (dir. Laure Depretto et Marc Escola), <http://www.fabula.org/lht/13/avantpropos.html>.
- FRENCH, Patrick, « Michel Foucault : Life as a Work of Art », dans Johnnie Gratton et Michael Sheringham (dir.), *The Art of the Project. Projects and Experiments in Modern French Culture*, New York-Oxford, Berghahn Books, 2005, p. 204-217.
- FORTIN, Jutta et VRAY, Jean-Bernard, *L'Imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, « Lire au présent », 2012.
- GRATTON, Johnnie et SHERINGHAM, Michael (dir.), *The Art of the Project. Projects and Experiments in Modern French Culture*, New York-Oxford, Berghahn Books, 2005.
- JOUANNAIS, Jean-Yves, *Artistes sans œuvres : « I would prefer not to »*, préface d'Enrique Vila-Matas, Paris, Verticales-Phase deux, 2009 [Hazan, 1997].
- LEROY Claude, « Les livres fantômes », *Le Magazine littéraire*, n° 349, 1^{er} décembre 1996.
- LEWITT, Sol, « Paragraphs on Conceptual Art », *Artforum*, 1967.
- LIPPARD, Lucy R., *Six Years. The Dematerialization of the Art Object*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1997 [1973].
- MAHIEU Stéphane, *Bibliothèque invisible : catalogue des livres imaginaires*, Paris, Éditions du Sandre, 2014.
- MANIGLIER, Patrice, « Du conceptuel dans l'art et dans la philosophie en particulier », dans Mark Alizart et Christophe Kihm (dir.), *Fresh Théorie II. Black album*, Paris, Léo Scheer, 2006, p. 494-516.
- Ninety*, n° 29, 1997 : « Roman Opalka ».
- Nouvelle Revue Française*, n° 602, octobre 2012 : « Des fantômes » (dir. Stéphane Audeguy).
- Revue d'étude proustiennes*, 2017/2, n° 6 : « Proust et le livre à venir » (dir. Luc Fraisse).
- SCHLANGER Judith, *La Mémoire des œuvres*, nouvelle édition avec une préface de Christophe Pradeau, Lagrasse, Verdier, « Verdier Poche », 2008 [1992].
- *Présence des œuvres perdues*, Paris, Hermann, « Savoir lettres », 2010.
- VILA-MATAS Enrique, *Bartleby et compagnie* [2000], trad. esp. Éric Beaumatin, Christian Bourgois, [2002] 2009.

Historicités, histoire culturelle et littéraire de la (post)modernité

- BARRIER, Jullien, « La science en projets : financements sur projet, autonomie professionnelle et transformations du travail des chercheurs académiques », *Sociologie du travail*, vol. 53/4, octobre-décembre 2011, p. 515-536.
- BONNEUIL, Christophe, « La Cinquième République des sciences. Transformations des savoirs et des formes d'engagement des scientifiques », dans Christophe Charle et Laurent Jean-Pierre, *La Vie intellectuelle en France, t. II : De 1914 à nos jours*, Paris, Seuil, 2016, p. 515-536.
- BOUCHARENC, Myriam, « “Publicité = poésie” : retour sur un lieu commun moderniste », dans Marie Paule Berranger et Laurence Guellec (dir.), *Les Poètes et la publicité*, actes des journées d'études des 15 et 16 janvier 2016, Paris 3, ANR Littépub, p. 253-264, <http://littepub.net/publication/je-poetes-publicite/m-boucharenc.pdf>, consulté le 22 octobre 2018.
- BOUCHARD, Julie, *Comment le retard vient aux Français. Analyse d'un discours sur la recherche, l'innovation et la compétitivité, 1940-1970*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, « Information-communication », 2008.
- BOUJU, Emmanuel, « En finir avec les théories de la fin (par la vertu d'Enrique Vila-Matas) », dans Laurent Demanze et Dominique Viart (dir.), *Fins de la littérature. Esthétique et discours de la fin*, deux tomes, t. I, Paris, Armand Colin, « Recherches », 2012.
- COMPAGNON, Antoine, « La réhabilitation de la rhétorique au XXe siècle », dans Marc Fumaroli dir., *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne : 1450-1950*, Paris, PUF, 1999, p. 1261-1282.
- *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 2005.
- DENIS, Benoît, « Engagement et contre-engagement. Des politiques de la littérature », dans Jean Kaempfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XV^e-XXI^e siècles)*, Lausanne, Antipodes, « Littérature, culture, société », 2006.
- DEMANZE, Laurent, *Les Fictions encyclopédiques. De Gustave Flaubert à Pierre Senges*, Paris, José Corti, « Les essais », 2015.
- DOSSE, François, *Histoire du structuralisme. Tome I, Le Champ du signe (1945-1966). Tome II, Le Chant du cygne (de 1967 à nos jours)*, Paris, La Découverte, « La découverte-poche. Sciences humaines et sociales », [1991-1992] 2012.
- *La Saga des intellectuels français. 1944-1989. II, L'Avenir en miettes, 1968-1989*, Paris, Gallimard, « La suite des temps », 2018.
- Études littéraires*, vol. 44, n° 3, 2013 : « Manifeste/s » (dir. Viviana Birolli et Mette Tjell).
- FOREST, Philippe, *Histoire de Tel Quel, 1960-1982*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1995.
- GLEIZE, Jean-Marie, « Manifestes, préfaces. Sur quelques aspects du prescriptif », *Littérature*, n° 39, 1980, p. 12-16

- GOBILLE, Boris, « Politiques de l'écriture et régimes du collectif dans les avant-gardes littéraires en mai-juin 1968 », *Études françaises*, vol. 54, 1, 2018 : « Écritures de la contestation. La littérature des années 68 » (dir. Jean-François Hamel et Julien Lefort-Favreau), p. 13-36.
- GODECHOT, Olivier, « La formation des relations académiques au sein de l'EHESP », *Histoire & mesure*, XXVI/2, 2011 : « Varia », p. 223-260.
- GOYET, Bruno et OLIVERA, Philippe, « Les mondes intellectuels dans la tourmente des conflits », dans Christophe Charle et Laurent Jean-Pierre (dir.), *La Vie intellectuelle en France, tome II, 1914 à nos jours*, Paris, Seuil, 2016, p. 19-85.
- HAMEL, Jean-François, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2006.
- *Camarade Mallarmé. Une politique de la lecture*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2014.
- « “Plus de livre, plus jamais de livre”. Espace public et écriture politique d'après Maurice Blanchot et le Comité d'action étudiants-écrivains », *Études françaises*, vol. 54, 1, 2018 : « Écritures de la contestation. La littérature des années 68 » (dir. Jean-François Hamel et Julien Lefort-Favreau), p. 77-96.
- *Nous sommes tous la pègre. Les années 1968 de Blanchot*, Paris, Éditions de Minuit, « Paradoxe », 2018.
- « Qu'est-ce qu'une politique de la littérature ? Éléments pour une histoire culturelle de l'engagement », dans Laurence Côté-Fournier, Élise Guay, Jean-François Hamel, *Politiques de la littérature. Une traversée du XX^e siècle français*, Montréal, « Cahier Figura », 2014, en ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain. <http://oic.uqam.ca/fr/publications/politiques-de-la-litterature-une-traversee-du-xxe-siecle-francais>, consulté le 28 juillet 2018.
- Itinéraires*, 2018/1 : « Le manifeste à travers les arts : devenirs d'un genre indiscipliné » (dir. Camille Bloomfield et Audrey Ziane).
- HARTOG, François : « La stupeur contre l'anticipation, un présent bloqué ? », propos recueillis par Hélène Baty-Delalande, dans *Textuel*, nouvelle série, n° 1, 2014 : « L'anticipation » (dir. Laurent Zimmermann), p. 7-16.
- HOURMANT, François, *Le Désenchantement des clercs. Figures de l'intellectuel dans l'après-Mai 68*, Rennes, PUR, « Res publica », 1997.
- ILLOUZ, Éva, *Pourquoi l'amour fait mal. L'expérience amoureuse dans la modernité* [2012], trad. ang. Frédéric Joly, Paris, Seuil, « La couleur des idées », 2012.
- JAILLET-ROMAN, Marie-Christine, « De la généralisation de l'injonction au projet », *Empan*, 2002/1 : « L'inédit du projet », n° 45, p. 19-24.
- JARRETY, Michel, *Paul Valéry*, Paris, Fayard, 2008.
- LHT Fabula*, n° 15, octobre 2015 : « Vertus passives » (dir. Alexandre de Vitry et Matthieu Vernet), <https://www.fabula.org/lht/15/>, consulté le 20 octobre 2018.
- LISLE, Edmond, « Les sciences sociales en France : développement et turbulences dans les années 1970 », entretien avec Olivier martin, 27 juin 2001, *La Revue pour l'histoire du CNRS*, n° 7, 2002 : « La biologie. Menaces sur les sciences sociales vers 1980 », en ligne : <http://histoire-cnrs.revues.org/543>, consulté le 6 septembre 2018.
- Littérature*, 2010/4, n° 160 : « La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre » (dir. Lionel Ruffel et Olivia Rosenthal).

- MACÉ, Marielle, « L'orgueil de la littérature – un épilogue », dans *Le Temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX^e siècle*, Paris, Belin, « L'extrême contemporain », 2006, p. 263-320.
- *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 2011.
- « Les écrivains en délicatesse avec la littérature », *La Vie intellectuelle en France. Tome II : De 1914 à nos jours*, Paris, Seuil, 2016, p. 301-305.
- « La vie, la règle, l'incertitude : les ascètes de Kafka », dans Marie Gil et Frédéric Worms (dir.), *La Vita nova. La Vie comme texte, l'écriture comme vie*, Paris, Hermann, « Des morales et des œuvres », 2016, p. 33-44.
- MARX, William, *Vie du lettré*, Éditions de Minuit, « Paradoxe », 2009.
- MAZON, Brigitte, *Aux origines de l'École des hautes études en sciences sociales : le rôle du mécénat américain : 1920-1960*, Paris, Cerf, « Thèses », 1988.
- MESSAGER, Mathieu, *Les Hétérologies du savoir (Roland Barthes, Pascal Quignard)*, dir. Bruno Blanckeman, thèse de doctorat en littérature française, soutenue à Paris 3-Sorbonne nouvelle, le 6 décembre 2016.
- MEURÉE, Christophe (dir.), « Le Souci de l'avenir chez les écrivains francophones », *Les Lettres romanes*, 66/3-4, 2013.
- MICHAUD, Éric, « le présent du futurisme. Les vertiges de l'autodestruction », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, 2003/1, n° 21, p. 21-42.
- MILNER, Jean-Claude, *Le Périple structural. Figures et paradigme*, Paris, Seuil, « La couleur des idées », 2002.
- POMIAN, Krzysztof, « La crise de l'avenir », *Le Débat*, n° 7, 1980, p. 5-17.
- QUIGNARD, Pascal, « La déprogrammation de la littérature », propos recueillis par Marcel Gauchet et Pierre Nora, *Le Débat*, n° 54, avril 1989, repris dans Pascal Quignard, *Écrits de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2005, p. 233-249.
- REVEL, Jacques et WACHTEL, Nathan (dir.), *Une école pour les sciences sociales. De la VI^e section à l'École des hautes études en sciences sociales*, Paris, Le Cerf, « Sciences humaines et religions », 1996.
- RUFFEL, Lionel, *Le Dénouement*, Lagrasse, Verdier, « Chaoïd », 2005.
- SCHLANGER, Judith, *La Vocation*, Paris, Seuil, 1997.
- Textuel*, nouvelle série, n° 1, 2014 : « L'anticipation » (dir. Laurent Zimmermann).
- TJELL, Mette, « Sans collectif, que reste-t-il du manifeste ? Sur les manifestes publiés à titre individuel dans le champ littéraire contemporain », *Itinéraires*, 2018/1 : « Le manifeste à travers les arts : devenirs d'un genre indiscipliné » (dir. Camille Bloomfield et Audrey Ziane), § 27, <https://journals.openedition.org/itineraires/4187#tocto1n4>, consulté le 21/10/2018
- VIART, Dominique, *Quel projet pour la littérature contemporaine ?*, Montpellier, Publie.net, 2008, « Critique & essais » (non paginé).

Index des noms propres

ADDISON, Joseph, 324
 ADORNO, Theodor Wiesengrund, 467
 AGAMBEN, Giorgio, 17-18, 140, 408-409
 AGRICOLA, Rudolf, 276
 ALBERTI, Leon Battista, 251, 262, 264-271, 274-275, 336, 406, 676
 AMYOT, Jacques, 70, 214, 216
 ANDROUET DU CERCEAU, Jacques, 272-273
 ANSCOMBE, Gertrude Elizabeth Margaret, 65-66, 103-104
 ANTELME, Robert, 418, 487
 ANTONELLO DE MESSINE, 432
 ARAGON, Louis, 376
 ARENDT, Hannah, 334
 ARISTOTE, 35, 63, 108, 117, 236, 239, 241, 252, 286, 305, 359, 377, 405, 621-623, 626-627, 635
 ARKAT, Mostefa, 442, 448
 ARNOULD, Jean-Claude, 190, 192-193, 200, 202, 205, 207
 ARTAUD, Antonin, 329, 373, 383-384
 ARTIÈRES, Philippe, 677
 AUBENQUE, Pierre, 622-623
 AUGUSTE, 114, 154-155, 166, 247
 AUGUSTIN, 121, 127-128, 192-194, 502, 612-613, 652
 AUSTIN, John Langshaw, 60, 64, 66, 69
 AUTIQUET, Benoît, 297
 AVAUX (d'), Michel Félibien, 51
 AYMÉ, Marcel, 569, 571-572
 BABINOT, Albert, 165
 BACHMAN, Philippe, 444-445
 BADIOU, Alain, 467
 BADIR, Sémir, 476
 BAÏF (de), Jean-Antoine, 162, 166, 169, 180
 BAILLY, Jean-Christophe, 556
 BALIBAR, Étienne, 358, 407, 427-429, 434-435, 507, 678
 BALSAMO, Jean, 135, 159
 BALZAC (de), Honoré, 13, 56, 75, 91, 97-98, 102, 156, 270, 318, 330, 371, 379, 393, 492, 538, 637-638
 BANTIGNY, Ludivine, 38, 367, 592
 BARBUSSE, Henri, 563
 BARTHES, Roland, 6, 19, 30, 35, 39-40, 57-59, 69-70, 72-73, 77, 83, 91, 96-97, 327, 348, 365-376, 391, 403, 405-406, 418, 423, 426, 459-460, 466, 469-510, 517-519, 535-544, 546-550, 552-553, 555, 557-558, 591-647, 649-653, 662-665, 674-676, 679
 BARTLEBOOTH, 403-404, 409-410, 435, 599, 647
 BARTLEBY, 17-21, 33
 BATAILLE, Georges, 487, 508
 BAUDELAIRE, Charles, 329, 343, 409, 413, 446, 550, 638
 BAUDRILLARD, Jean, 418
 BAYARD, Pierre, 16, 296
 BAYLE, Pierre, 215, 218-219, 280, 312, 559
 BAYROU, André, 133, 138, 140, 143-144
 BEAUMATIN, Éric, 13, 19, 376-378, 380, 435, 464, 654
 BEAUVOIR (de), Simone, 546-547
 BECK, Philippe, 467
 BECKER, Colette, 519
 BELHAJ KACEM, Mehdi, 554-555
 BELLEAU, Rémi, 170
 BELLON, Guillaume, 599, 612, 618-619
 BELLOS, David, 386, 599
 BÉNABOU, Jean, 442-443, 456, 465
 BÉNABOU, Marcel, 21, 380, 390, 406, 531
 BÉNICHOU, Paul, 327
 BENJAMIN, Walter, 419, 467, 561
 BENZÉCRI, Jean-Paul, 456, 458
 BERGOTTE, 547
 BERGOUNIOUX, Pierre, 556
 BERGSON, Henri, 492, 627
 BERKMAN, Gisèle, 17-18
 BERNARD, Charles, 230
 BERRIET, Thomas, 150-151, 153, 159
 BERTELLI, Dominique, 377, 383, 532
 BERTRAND, Jean-Pierre, 325-327, 621, 643
 BESSARD-BANQUY, Olivier, 403
 BESSON, Anne, 74-75
 BIASI (de), Pierre-Marc, 83, 87-88, 90, 96, 211, 374, 522, 554, 570
 BJAÏ, Denis, 146, 162, 164-167, 217
 BLANCHOT, Maurice, 17, 21, 338, 341, 371, 373, 405, 470, 472, 482-490, 501, 508, 539, 550, 591
 BLANDIN, Claire, 560-561
 BLOCH, Jean-Richard, 562

BLOOMFIELD, Camille, 29, 464
 BOAISTUAU, Pierre, 109, 120-127, 129, 130-131, 133-134, 137, 140, 144, 155, 160, 173, 182, 191-192, 197, 244
 BOBER, Robert, 430-431
 BODIN, Jean, 107, 250-255, 257, 260, 279, 285-286, 288-289, 294
 BOÈCE, 252
 BOILEAU, Nicolas, 112, 306
 BOLTANSKI, Luc, 30-31, 426, 664
 BON, François, 23-24, 29, 82
 BONNEFON, Paul, 233
 BONNEUIL, Christophe, 444, 475
 BORDAS, Éric, 75
 BORGES, Jorge Luis, 19, 402, 413, 424, 544
 BOTEL, Heinrich, 49
 BOUCHARD, Julie, 475-476
 BOUCHARENC, Myriam, 13, 512
 BOUJU, Emmanuel, 21
 BOURBAKI, Nicolas, 458
 BOURDIEU, Pierre, 326, 332, 340, 342, 346-352, 354-355, 359-361, 458, 475, 506, 593, 607
 BOURRIAUD, Nicolas, 409
 BOUTINET, Jean-Pierre, 44-45, 310
 BOUVARD ET PÉCUCHE, 17, 324, 460
 BOYER, Philippe, 660
 BRANTÔME (seigneur de), Pierre de Bourdeille, 186
 BRAUDEL, Fernand, 228, 475
 BRAUNSCHWEIG, Stéphane, 551
 BRECHT, Bertolt, 481-482, 495, 498
 BRETON, André, 487
 BRISSON, Pierre, 560-561
 BRUNELLESCHI, Filippo, 264-265, 658
 BRYOIS, Henri, 522
 BUCHANAN, George, 180
 BUDÉ, Guillaume, 132, 136, 155, 178
 BURGELIN, Claude, 410, 418
 BUTOR, Michel, 101, 401, 406, 494, 532, 642
 CAILLÉ, Alain, 119, 319
 CALLE, Sophie, 29
 CALVINO, Italo, 532, 578, 585
 CAMILLO, Giulio, 203
 CANUDO, Ricciotto, 562
 CAPOTE, Truman, 513-514, 543, 544
 CARLES (de), Lancelot, 148, 162-164, 214, 220, 242
 CASSANDRE, 146, 148, 166
 CASSIN, Barbara, 622
 CAVE, Terence, 147
 CAYROL, Jean, 431, 486
 CÉLINE, Louis-Ferdinand, 381, 499, 523-524
 CELLINI, Benvenuto, 135, 159
 CENDRARS, Blaise, 13-14, 16-17, 20, 33, 91, 97, 102, 370-371, 375, 379, 514, 530, 550, 552, 559, 560, 563-566, 568-571, 580, 675
 CÉSAR, Jules, 114, 261, 268
 CHAMARD, Henri, 164, 166, 210
 CHAPELAIN, Jean, 113, 306
 CHAPOTON (de), François, 215, 224
 CHAPSAL, Madeleine, 511-514, 523-524, 543-546, 551, 591
 CHAPUIS, Gabriel, 230
 CHARLES IX, roi de France, 151, 158-160, 164, 227, 229, 231, 234-236, 279, 284
 CHARLES VII, roi de France, 290
 CHARLES, Lise, 74-75
 CHARLES, Michel, 16, 588
 CHARLES, Shelly, 324
 CHARPENTIER, François, 306, 308
 CHARTIER, Roger, 36, 102, 108-109, 160, 179, 180-181, 185, 190, 192, 204, 231, 298, 317
 CHASTEL, André, 264-266, 271, 641
 CHATEAUBRIAND, François-René, 417, 611, 613
 CHIAPELLO, Ève, 30-31, 426, 664
 CHOAY, Françoise, 264, 270
 CHOMSKY, Noam, 444, 456, 459, 461, 471, 572
 CHRESTIEN, Florent, 173-174, 193, 198
 CICÉRON, 56, 138-140, 170, 252-253, 261
 CITTON, Yves, 16
 CIXOUS, Hélène, 35, 443, 459, 478
 CLAPP, Sarah, 49, 325
 CLAVERO, Bartolomé, 147
 CLÉMENT, Bruno, 479, 534-535, 608
 CLERC, Thomas, 676
 COHEN, Jean, 443
 COLBERT, Jean-Baptiste, 215-216, 306, 308
 COMMENT, Bernard, 469
 COMPAGNON, Antoine, 93, 327, 366, 549, 588, 601, 605, 617, 621, 645
 CONSTANTIN, Danielle, 374, 395
 CONTE, Giuseppe, 587

CORNEILLE, Pierre, 125, 215, 225, 318
 CORNULIER (de), Benoît, 444
 COSSUTTA, Frédéric, 462
 COSTE, Claude, 537
 COSTE, Florent, 356, 408, 673
 COURT DE GÉBELIN, Antoine, 319
 COUZINET, Marie-Dominique, 107, 250, 251-254
 CRÉTIN, Guillaume, 57
 CULLER, Jonathan, 605
 CURTIUS, Ernst Robert, 490
 D'ALEMBERT, Jean Le Rond, 48, 318
 DANTE ALIGHIERI, 180, 420, 608, 610-611, 613, 629, 632
 DARBORD, Bernard, 287
 DARNTON, Robert, 326
 DE L'ORME, Philibert, 267-269, 271-272, 275, 277-278, 676
 DEFOE, Daniel, 323-325, 328
 DEGUY, Michel, 457
 DEL LUNGO, Andrea, 94-95
 DELAGE, Agnès, 287
 DELAY, Florence, 457, 587
 DELEUZE, Gilles, 6, 17-18, 373, 487, 537, 541, 592
 DELORMAS, Pascale, 511
 DELUY, Henri, 572-573
 DEMANZE, Laurent, 17
 DENIS, Benoît, 357
 DEPRETTO, Laure, 14, 16
 DERRIDA, Jacques, 25-26, 371, 470, 472, 480, 486-487, 490-491, 493-494, 498, 501, 539
 DESAN, Philippe, 156, 227-228, 252
 DESBOIS-IENTILE, Adeline, 228, 243, 245, 249, 286, 290
 DESCARTES, René, 252-253, 608, 646
 DESCOMBES, Vincent, 65, 104, 650
 DESWARTE-ROSA, Sylvie, 265
 DÉTIENNE, Marcel, 673
 DEVEVEY, Éléonore, 418
 DEVILLE, Patrick, 586-587
 DIAZ, José-Luis, 526
 DIDEROT, Denis, 48-49, 318-319, 320
 DIDI-HUBERMAN, Georges, 266-267, 274
 DOLET, Étienne, 57-58, 109, 131-146, 151, 153, 155, 157, 160, 170, 173, 175, 182, 191, 196, 204, 223, 226, 239, 244-245, 248, 280, 296, 306, 311
 DONI, Francesco, 52, 185, 191-192, 675
 DOR, Rémy, 442, 464
 DORAT, Jean, 164, 166, 172
 DOSSE, François, 24, 443, 473, 596
 DOUGLASS, Paul, 492
 DRIEU LA ROCHELLE, Pierre, 515
 DROIN, Alfred, 563-564, 588
 DU BELLAY, Guillaume, 138, 261, 295
 DU BELLAY, Joachim, 146, 154, 162, 166, 170-172, 174, 177-179, 186, 196, 217, 674
 DU HAILLAN, Bernard de Girard, 52-53, 67, 110, 209-210, 213-214, 226-238, 242-246, 248-250, 253, 258, 260-262, 274-275, 278, 280-286, 290-291, 293, 300, 303-305, 308, 310-311, 318, 361, 641
 DU VERDIER, Antoine, 109, 185, 190-202, 205, 207-208, 309, 674
 DUBOIS, Claude-Gilbert, 108, 227, 228-229, 244-247, 250, 253, 281, 300
 DUBOIS, Jacques, 16, 379
 DUCHAMP, Marcel, 19, 30, 369, 408
 DUMAY, Raymond, 568, 570-571
 DUMUR, Guy, 571
 DURAND, Pascal, 330-331, 334-335, 351-352, 550
 DURAS, Marguerite, 487
 DURUY, Victor, 475
 DUVIGNAUD, Jean, 367, 380, 383, 415, 417-418, 486
 ECO, Umberto, 75
 EHRMAN, Albert, 49, 51-52
 ÉLUARD, Paul, 420
 ENGELS, Friedrich, 344
 ERNAUX, Annie, 92, 631
 ESCHYLE, 623-625
 ESCOLA, Marc, 14, 16, 33, 35
 ESTIENNE, Henri, 45, 70, 214, 221-223, 226, 361
 ESTIENNE, Robert, 46, 52, 188, 214, 217, 231
 FABIANI, Jean-Louis, 349
 FARDEAU, Patrice, 57, 375, 388, 415
 FAUCHET, Claude, 188, 195
 FAYE, Jean-Pierre, 445
 FEATHER, John, 49, 53-54
 FEBVRE, Lucien, 480
 FÉNÉON, Félix, 19, 424

FENOALTEA, Doranne, 278-279
 FICIN, Marsile, 265
 FLAUBERT, Gustave, 17, 83, 324, 332, 343-344, 379, 412, 527, 543-544, 550, 598
 FÆSSEL, Michaël, 22-23, 33, 477
 FONTAINE, Laurence, 109
 FOREST, Philippe, 445, 573
 FOSSIER, François, 229
 FOUCAULT, Michel, 30, 143, 179-180, 402, 408-409, 487, 592, 596, 599, 613, 653
 FOURIER, Charles, 58-59, 328, 334, 371, 501, 504
 FRANCION, 146, 151, 164, 283
 FRANÇOIS I^{er}, roi de France, 132, 134-135, 138-139, 141, 145, 151, 154-155, 159, 175, 247, 271, 280, 290, 306
 FREUD, Sigmund, 382-383, 594, 638
 FRIEDMANN, Georges, 474, 639
 FROGÉ, Christian, 562-563
 FUMAROLI, Marc, 588, 621
 FURETIÈRE, Antoine, 46-47, 69, 114-116, 119, 121, 161, 179, 197, 215, 218, 224, 244, 303, 324
 GALDEMAR, Ange, 519-520, 524
 GALLIE, Walter Bryce, 32
 GALLIEN, 252
 GALLY, Michèle, 108
 GARELLI, Jacques, 572, 579
 GARIN, Eugenio, 107-108, 110, 251, 315
 GARNIER, Robert, 210
 GAUCHET, Marcel, 24, 288-289
 GAUTIER, Jean-Jacques, 570-571
 GEFEN, Alexandre, 470
 GENET, Jean, 343-344
 GENETTE, Gérard, 35, 58, 61, 73-75, 77-82, 87-88, 93-98, 102, 109, 113, 134, 241, 378, 405-406, 443, 447, 459, 460-461, 475-476, 478, 484, 513, 525, 571, 596, 601-602, 609, 612, 630-631, 639
 GEORGES DE TRÉBIZONDE, 276
 GETZLER, Pierre, 442, 578
 GIDE, André, 78, 92, 101-102, 329, 487, 514-518, 520, 522, 530, 546, 548, 557-558, 560, 630-631
 GILBERT, Neal Ward, 252
 GIODAN-SCHACHER, Claudine, 448
 GIRARD-DAUDON, Alain, 552-553
 GLEIZE, Jean-Marie, 29
 GLUCKSMANN, André, 592
 GOBILLE, Boris, 445, 488
 GODELIER, Maurice, 117-118, 128, 129
 GOETHE (von), Johann Wolfgang, 232, 514-515, 558, 625
 GOODY, Jack, 397-399
 GORZ, André, 390
 GOULEBOURNE, Russel, 318, 322-323
 GOUX, Jean-Joseph, 329
 GOYET, Bruno, 561, 564
 GOYET, Francis, 56, 70, 93, 131, 152, 228, 258-260, 274, 276-279, 294, 299-300, 307
 GRANGER, Gilles Gaston, 60
 GRATTON, Johnnie, 29-30, 407, 410, 412
 GRAY, Patricia Ann, 49-54, 213, 226, 317-319
 GREIMAS, Algirdas, 443, 473
 GRELL, Chantal, 136-137, 229-230, 249
 GRÉSILLON, Almuth, 374, 424, 641
 GRÉVIN, Jacques, 52, 58, 101, 170, 214, 216-217, 231, 239
 GUATTARI, Félix, 6, 429, 541
 GUENÉE, Bernard, 249
 GUÉRON, Jacqueline, 444
 GUICHARDIN, François, 250
 GUICHENON, Samuel, 57-58, 215
 GUILLAUME, Jean, 268, 271, 277
 HADOT, Pierre, 251, 597
 HALLE, Morris, 444, 446
 HAMBURGER, Kate, 78
 HAMEL, Jean-François, 316, 341, 357-358, 487-489
 HANNA, Christophe, 665
 HARDOIN, Philippe, 581
 HARTOG, François, 22-23, 37, 315, 335, 366-367, 432, 433, 434
 HAY, Louis, 374
 HECK, Maryline, 434
 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, 489
 HEIDEGGER, Martin, 342-343, 345, 579
 HEINICH, Nathalie, 298, 337-338, 342, 353, 356, 380, 406-408, 596-597, 666
 HÉNAFF, Marcel, 117, 122, 131, 147, 320-322, 591
 HENRI II, roi de France, 137, 146, 148, 150-151, 153-155, 162-163, 166, 170, 172, 176, 214, 220, 271, 278, 283, 285

HENRI III, roi de France, 191, 195, 202-204, 210, 214-216, 222, 229-230, 234-235, 242, 247
 HENRI IV, roi de France, 248, 293
 HERGÉ (Georges Remi), 78-79
 HERSCHBERG-PIERROT, Anne, 84-86, 103, 406, 412, 415, 497, 550, 606, 641, 673
 HOEK, Leo Huib, 61
 HOLANDA (de), Francisco, 265, 266
 HOLBACH (d'), Paul Henri Dietrich, 301
 HOMÈRE, 74, 111, 154, 165-166, 197
 HORACE, 27, 111-112, 114, 149, 165-166, 197, 370, 675
 HUGO, Victor, 272, 316, 327, 552-553
 HUPPERT, George, 228, 250, 280, 305
 HURUS, Paul, 49
 HUSSERL, Edmund, 342
 HUYSMANS, Joris-Karl, 510, 518-519, 526-529, 538, 550
 IGNACE DE LOYOLA, 643
 INGOLD, Tim, 657-658, 677
 ION, Cristina, 288
 JAILLET-ROMAN, Marie-Christine, 31
 JAKOBSON, Roman, 405, 443, 445-446, 459, 610
 JAMES, Henry, 78, 80-82, 102
 JAMYN, Amadis, 160, 210, 279
 JARRETY, Michel, 597
 JAUCOURT (de), Louis, 48-49
 JEANNELLE, Jean-louis, 16
 JEFFERSON, Ann, 651, 654-655
 JOUANNAIS, Jean-Yves, 18-21, 23, 32-33, 666-668, 675-676
 JOUBERT, Joseph, 19
 JOUET, Jacques, 467
 JOUHAUD, Christian, 118-119, 130, 300, 305-306
 JOURDE, Michel, 108
 JOVE, Paul, 170-171, 186
 JOYCE, James, 533
 KAFKA, Frantz, 19, 30, 92, 488, 536, 578, 596, 631, 645, 663
 KANTERS, Robert, 568, 570
 KANTOROWICZ, Ernst, 128, 286
 KAUFMANN, Vincent, 14, 328-329, 333-334, 491
 KEYSER, Samuel, 444, 446
 KING, Stephen, 75-78, 80
 KIRSOP, Wallace, 49, 51-54, 317-319, 322
 KLEIBER, Georges, 100, 104
 KNIGHT, Diana, 611, 613-616, 643-644
 KOJÈVE, Alexandre, 489
 KOSELLECK, Reinhart, 37, 107, 288, 315-316, 433
 KRIPKE, Saul, 63
 KRISTEVA, Julia, 368, 445-446, 460, 480, 491, 498
 LA BOÉTIE (de), Étienne, 180, 194
 LA CROIX DU MAINE (de), François Grudé, 109, 185-212, 215, 221, 233, 235, 242, 280, 283-284, 297-298, 309-310, 674
 LA FONTAINE (de), Jean, 110-113, 115, 197, 370
 LA POPELINIÈRE (de), Lancelot Voisin, 57-58, 99, 109-110, 215, 226-231, 235-237, 242-251, 253, 255-258, 260-262, 267, 274-275, 280-282, 284-286, 291-293, 295-300, 303-305, 308, 310-311, 361, 641, 674
 LA RAMÉE (de), Pierre (Ramus), 172, 252, 254, 257, 260, 276
 LACAN, Jacques, 496, 498, 501, 542, 601, 609
 LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, 330, 353, 434
 LACROIX, Michel, 36, 580-582, 593
 LAHIRE, Bernard, 326, 541
 LAINÉ, Pascal, 367
 LAMBIN, Denis, 166, 176, 236
 LANZMANN, Claude, 433
 LAPLANCHE, Jean, 281, 382, 501
 LAROUSSE, Pierre, 50
 LARTIGUE, Pierre, 457, 572, 576-577
 LAURENT, Jacques, 571
 LAVERGNE, Cécile, 427
 LAVOCAT, Françoise, 63
 LAW, John, 322
 LE BON, Jean, 167, 186
 LE ROY, Louis, 52, 110, 209-210, 214, 221, 226, 231, 236-238, 240, 242-244, 262, 280-281, 286, 294-295, 302, 308
 LE VOT, Gérard, 442
 LEDERER, Jacques, 379, 380-383
 LEERS, Reinier, 219
 LEFEBVRE, Henri, 418, 431, 487
 LEFORT, Claude, 38
 LEIRIS, Michel, 392, 403
 LEJEUNE, Philippe, 93, 375-377, 389, 396-398, 403, 411-412, 414, 422, 432, 580, 609
 LEMERLE, Frédérique, 271
 LÉNINE, Vladimir Ilitch, 626

LEROY, Claude, 16-17, 20, 372, 514, 550, 565, 568
 LES TREIZE, 561-562
 LESCOT, Pierre, 164-165
 LEVÉ, Édouard, 33, 61-62, 64, 90, 424, 666, 676
 LÉVI, Bernard-Henri, 592
 LÉVI-STRAUSS, Claude, 38, 446, 474, 609
 LEWIS, David, 63
 LEWITT, Sol, 411, 414, 424
 LILTI, Antoine, 161, 321-322, 324, 329
 LISLE, Edmond, 475-476
 LOBINEAU, Guy-Alexis, 51, 53
 LONGEON, Claude, 132-133, 136, 138-139, 190-191, 202, 207
 LORENT, Fanny, 405, 475-478, 536, 549
 LOTI, Pierre, 503
 LOUIS XIV, roi de France, 114, 143, 215-216, 305-308, 317
 LOVECRAFT, Howard Phillips, 82
 LUCIEN DE SAMOSATE, 253
 LUNEAU, Marie-Pier, 354
 LUSSON, Pierre, 439, 442-448, 460, 463-465, 576-577, 648
 LYOTARD, François, 157-158
 MACÉ, Gérard, 556
 MACÉ, Marielle, 30, 408, 487, 502, 556, 595-596, 663-664, 673, 676
 MACHIAVEL, 250, 252, 276, 287-288
 MAGNY (de), Olivier, 162-164, 170, 220
 MAHIEU, Stéphane, 14
 MAINGUENEAU, Dominique, 338-339, 373, 462-464, 506, 511, 526, 640
 MALHERBE (de), François, 46, 70
 MALLARMÉ, Stéphane, 330-341, 343, 346, 351-353, 361, 371-372, 391, 403, 449, 458, 462, 465-466, 483, 489, 491, 499, 534-535, 543-544, 550, 591, 606, 616, 632
 MALRIEU, Jean, 572
 MAMBELLI, Francesca, 643
 MANIGLIER, Patrice, 413-414
 MANN, Thomas, 401
 MARCHAL, Bertrand, 334-335, 337
 MARILLAC (de), Gabriel, 191
 MARIN, Louis, 216, 307-308
 MARINETTI, Filippo Tommaso, 23, 33
 MARKOWICZ, André, 668-669, 670
 MAROT, Clément, 139, 228
 MARTENS, David, 505, 511-512, 514, 544, 557
 MARTIAL, 50, 154, 188-189, 197
 MARTIN, Jean, 267-268, 270-271, 318
 MARTIN, Robert, 62-64, 71, 126, 172, 192, 401
 MARTY, Éric, 365, 496, 500, 601, 613, 630, 634-637, 652
 MARX, Karl, 26, 358, 498, 664
 MASCOLO, Dionys, 487
 MASSON, André, 514, 516
 MATORÉ, Georges, 473-474
 MATSUO BASHŌ, 452-453, 628
 MAURIÈS, Patrick, 556
 MAUSS, Marcel, 117-119, 156
 MAZON, Paul, 473
 MÉCÈNE, 113, 116, 154
 MÉDICIS (de), Catherine, 151-152, 170, 176, 214, 217, 231, 236, 238
 MEIZOZ, Jérôme, 85, 327, 337, 356-357, 369, 526, 550, 552, 556, 673
 MELANCHTON, Philippus, 276
 MELVILLE, Herman, 18-19, 21, 25
 MERCIER, Louis-Sébastien, 316
 MERLIN, 659, 660
 MERLIN-KAJMAN, Hélène, 117-119, 122, 125, 128-131, 141, 144, 151, 156, 160, 303-304, 358, 673, 678
 MESCHONNIC, Henri, 443, 446-447, 573-574
 METZ, Christian, 639
 MEURÉE, Christophe, 22, 511-512, 514, 544, 557
 MICHAUX, Henri, 473
 MICHELET, Jules, 472-473, 500, 502, 537, 611, 613
 MICHON, Pierre, 23, 65, 550-556, 591, 666, 675
 MILNER, Jean-Claude, 444-445, 473
 MISHEU, John, 49
 MOÏSE, 469
 MONCOND'HUY, Dominique, 419-420, 423, 431
 MONTAIGNE (de), Michel, 156, 173, 187, 194, 205, 221, 228, 249, 252, 258, 278, 289-290, 311-312, 326, 365, 372, 403, 493-494, 653, 674, 677
 MONTÉMONT, Véronique, 404, 423, 439, 445, 454
 MONTFAUCON (de), Bernard, 49, 51, 317
 MORAVAGINE, 559, 564
 MURESAN, Maria, 650

NADEAU, Maurice, 57, 83, 102, 331, 375, 376, 379, 381, 384, 385-386, 388-390, 393, 395-396, 399, 402, 410-411, 413, 416, 423, 429, 431, 434, 506-507, 530, 541
 NANCY, Jean-Luc, 6, 25, 330, 353, 434, 439, 626
 NAUDÉ, Gabriel, 288
 NEVEU, G eral, 572
 NICOT, Jean, 46, 161
 NIETZSCHE, Friedrich, 98, 329-330, 373, 498, 603, 605, 612, 616, 633
 NOLHAC (de), Pierre, 169, 170-172, 174-175, 198, 214, 216
 NORA, Olivier, 511
 NORA, Pierre, 24, 433-434
 OLIVERA, Philippe, 561, 564
 OPALKA, Roman, 410, 414, 508, 521
 ORPH EE, 215, 224, 469, 484, 504
 OTCHAKOVSKY-LAURENS, Paul, 102, 379, 385-389, 397, 403, 423, 436, 532
 PANOFSKY, Erwin, 265-266
 PARANT, Jean-Luc, 572, 574-575, 578
 PARIS, Jean, 381
 PASCAL, Blaise, 539, 615, 633, 643
 PASCHAL (de), Pierre, 109, 137, 161, 169-179, 181-182, 184, 186, 188, 191, 193-198, 202, 214, 216, 229-230, 235, 248, 278, 674
 PASOLINI, Pier Paolo, 467
 PASQUIER,  tienne, 172-173, 185-194, 196, 198-199, 205-206, 208, 243, 250, 289-291, 297-298, 305-306, 674
 PATISSON, Mamert, 191
 PAULHAN, Jean, 346, 499
 PAUWELS, Yves, 271-272
 PELETIER, Jacques, 154, 162, 259, 277
 PELLISSON-FONTANIER, Paul, 138, 142-144, 215-216, 305-308, 317
 PÉRAUD, Alexandre, 98, 329, 331
 PEREC, Georges, 13, 30, 39, 57, 61-62, 83, 91, 96-97, 101-102, 358, 367-368, 373-436, 442, 472, 500, 504, 506-507, 509-510, 521, 529-535, 538, 541, 547, 550, 552, 554, 572, 577-580, 582, 585, 589-590, 594, 599, 619, 647, 652-653, 655, 666, 675-676
 PEREC, Paulette, 400-401
 PERRAULT, Charles, 306
 PESSOA, Fernando, 19
 PÉTRARQUE, 180, 452
 PHARAMOND, 164, 233, 282
 PHÈDRE (fabuliste), 111-112, 370
 PICASSO, Pablo, 562
 PIERSSENS, Michel, 334
 PIETTRE, Lionel, 228, 245, 258, 261
 PIGAULT-LEBRUN, 318, 324
 PINDARE, 148-149
 PLATON, 117, 141, 187, 196, 236, 239, 241, 252, 264, 621
 PLISNIER, Charles, 569, 571
 PLUTARQUE, 111, 326
 POLIVANOV, Evgueni, 461
 POLLARD, Graham, 49, 51-52
 POMEAU, René, 318-319
 POMIAN, Krzysztof, 24
 PONGE, Francis, 70, 667
 PONTALIS, Jean-Baptiste, 281-382, 501, 551
 POPE, Alexander, 318, 322-323, 325
 POUCEL, Jean-Jacques, 441, 448, 451-452, 465, 467, 468, 647, 648
 PROPERCE, 162
 PROUST, Marcel, 14, 21, 27-28, 58-59, 75, 270, 330-331, 338, 371, 374, 392, 395, 403, 424, 486, 530-531, 533, 547, 597, 607, 609-614, 616-618, 632, 645, 649-651, 663
 QUENEAU, Raymond, 340, 451-452, 459, 470, 534
 QUIGNARD, Pascal, 24, 27, 556, 664
 QUINTANE, Nathalie, 650
 QUINTILIEN, 56, 258, 262-263, 622
 RABATÉ, Dominique, 410-411, 412, 414-415, 423, 424, 521, 597-600, 602, 608, 613, 615, 646
 RABELAIS, François, 401
 RACINE, Jean, 306, 623-625, 627, 644
 RAMBURES (de), Louis, 548, 573, 593
 RANCÉ (de), Armand Jean Le Bouthillier (abbé), 611, 613, 615-616
 RANCIÈRE, Jacques, 25, 38, 302-304, 335, 358-359, 467, 592
 RAVEL, Maurice, 80, 562
 RÉACH-NG , Anne, 36, 309, 318
 REBEYROL, Philippe, 473-474
 RÉDA, Jacques, 572-574, 578
 REGGIANI, Christelle, 377-378, 395, 397-398, 401, 404, 407, 419, 422, 431, 434, 533-534
 REGIOMONTANUS (Johannes M ller von K nigsberg), 51, 200
 RÉQUICHOT, Bernard, 480, 645

- REY, Jean-Michel, 322, 324, 329, 372, 383-384, 603
- RIALLAND, Ivonne, 567, 593
- RICARDOU, Jean, 96, 581-582
- RICŒUR, Paul, 30, 36, 108, 394, 428, 596
- RIGAUT, Jacques, 19
- RILKE, Rainer Maria, 484
- RIMBAUD, Arthur, 327, 551, 554
- RIVAudeau (de), André, 165-167
- RIVIÈRE, Jacques, 27, 350, 383-384, 484, 561
- ROBBE-GRILLET, Alain, 348, 482, 486, 532, 536, 548-549, 601, 617
- ROBEL, Léon, 442-443, 447-448, 464
- ROCHE, Denis, 497
- ROGER, Philippe, 628
- RONAT, Mitsou, 444-445, 573
- RONsARD (de), Pierre, 53, 58, 109, 113, 131, 145-182, 184, 186, 188-190, 197, 198, 204, 208, 210, 214, 216, 220, 223, 229, 235, 242, 278-279, 283, 285, 293, 297-298, 311, 320, 361, 674, 678
- ROsCH, Eleanor, 100, 104
- ROSELLINI, Michèle, 142-144
- ROSENTHAL, Olivia, 666
- ROSENZWEIG, Luc, 430
- ROSS, Kristin, 418, 475
- ROUBAUD, Alix Cléo, 438, 451, 583, 586, 647, 651, 655, 674
- ROUBAUD, Jacques, 39, 60, 83-84, 97, 102, 367, 369, 373-374, 403, 406, 436-468, 471, 482, 500, 506-508, 532, 538, 541, 550, 573, 577, 581-590, 599, 602, 619, 640, 646-661, 663-664, 666, 668, 674-675
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, 29, 301, 318, 409, 493, 598, 635
- ROUSSEL, Raymond, 406, 532, 534-535, 582
- ROUSSET, David, 431
- ROY, Claude, 571
- RUEFF, Martin, 36
- RUFFEL, Lionel, 15, 23, 25-26, 34, 665
- RUWET, Nicolas, 443
- SADe (de), Donatien Alphonse François, 504, 554, 612
- SAER, Juan José, 587-588
- SAINT-GELAIS (de), Mellin, 163, 171, 180
- SAKAROVITCH, Joël, 264, 271
- SAMOYAUlt, Tiphaine, 331, 464, 469-470, 472-474, 477, 485, 601, 627, 633, 635-636
- SAPIRO, Gisèle, 326-327, 332, 335
- SARDUY, Severo, 494
- SARTRE, Jean-Paul, 335, 340-347, 349-351, 353-355, 482, 485, 498, 509, 543-546, 551, 591-592, 632
- SAUGRAIN, Claude-Marie, 49, 53, 317, 319-320
- SAUSSURE (de), Ferdinand, 473-474, 498, 618
- SAUVÈTRE, Pierre, 427
- SCHAEFFER, Jean-Marie, 55-56, 59-60, 72, 102
- SCHERER, Jacques, 335-337, 483
- SCHILLING, Derek, 411-414, 422-423
- SCHLANGER, Judith, 15-16, 26-27, 33, 595-596, 663-664
- SCHLEGEL, Friedrich, 330
- SCHOPENHAUER, Arthur, 635
- SCHUEREWEGEN, Franc, 97-98
- SCOTT, Walter, 318
- SEARLE, John Rogers, 60, 62, 64-69, 71, 168, 398
- SÉBILLET, Thomas, 152
- SEILLAN, Jean-Marie, 510, 519, 526-528, 550
- SEnellART, Michel, 286-289, 301-302
- SÉNÈQUE, 117, 143
- SERLIO, Sebastiano, 271, 274
- SERRES (de), Jean, 243
- SÈVE, Bernard, 399, 401
- SEXTUS EMPIRICUS, 652
- SEYSSSEL (de), Claude, 57, 226
- SGUAITAMATTI, Marie-Florence, 184
- SHERINGHAM, Michael, 29-30, 407, 410, 412, 653
- SHÒNAGON, Sei, 400, 416, 578, 580
- SIGNORI, Dolorès, 519
- SIMON, Claude, 23, 512
- SIMONIN, Michel, 39, 121, 125, 127-128, 131, 148, 163-164, 172, 180, 200, 207-212, 218-221, 674
- SKENAZI, Cynthia, 277, 279
- SMITH, Malcolm, 163, 220
- SOLA, Agnès, 442
- SOLLERS, Philippe, 366, 368, 445, 492, 498, 636-637, 675
- SOREL, Charles, 177, 182-185, 190, 193, 197, 199, 215, 221-222, 227, 229-231, 296, 305-306, 310-311, 318
- SOUBEILLE, Georges, 169-172, 175
- SOUCHIER, Emmanuël, 357

SOUPAULT, Yves, 532
 SOURIAU, Étienne, 28, 61, 162, 358, 546
 SPEIRS, Dorothy, 519
 STAW, John, 49
 STEIN, Gertrude, 60, 450, 456, 467-468
 STEINBERG, Saul, 421
 STEINBERG, Sigfrid Henry, 50-51
 STERNE, Laurence, 393, 401
 STIÉNON, Valérie, 85, 619-621, 630-631
 SUE, Eugène, 75, 393
 SUÉTONE, 138, 268
 TAHUREAU, Jacques, 162, 170
 TALLEMANT DES RÉAUX, Gédéon, 113
 THÉRENTY, Marie-Ève, 36, 331, 357, 510-511, 519, 524, 536-537, 565, 569, 593
 THÉVENOT, Laurent, 30-31
 THIBAUDEAU, Jean, 503, 536, 541
 THIBAUT DE CHAMPAGNE, 297-298
 THOMAS D'AQUIN, 266
 THOMAS, Louis, 562
 THOMPSON, John, 459
 TJELL, Mette, 29, 34
 TOCQUEVILLE (de), Alexis, 315
 TODOROV, Tzvetan, 35, 443, 459, 475-478, 588, 592, 609
 TOLSTOÏ, Léon, 598, 611, 614, 617, 645
 TORELLI, Giacomo, 215, 225
 TRAVIÈS DE VILLIERS, Charles Joseph, 324-325
 TROYAT, Henri, 571
 TURIN, Gaspard, 401
 TURNÈBE, Adrien, 171-172, 174, 177-178, 186, 196, 202, 217
 TWAIN, Mark, 452-453
 VACHÉ, Jacques, 19
 VALÈNE, 410, 435, 436
 VALÉRY, Paul, 19, 35, 329, 347, 348-349, 377, 405, 473, 560, 597, 599, 608, 633, 646, 675-676
 VALLA, Francesco, 276
 VALLA, Lorenzo, 250
 VASARI, Giorgio, 251, 262, 266-267, 274, 336, 338, 406
 VÉLY, Adrien, 519
 VERLAINE, Paul, 332, 334-338, 353, 449, 465, 576, 606
 VERNE, Jules, 330, 393, 401
 VIALA, Alain, 85-86, 116, 118-119, 355
 VIALAR, Paul, 569-570, 571
 VIART, Dominique, 23-24, 28-29, 33, 556, 588, 667
 VICO, Giambattista, 481, 618
 VILA-MATAS, Enrique, 18-21, 33
 VINCI (de), Léonard, 641
 VIRGILE, 113-114, 153-155, 197, 610
 VIRILIO, Paul, 367, 417-418
 VITRUVE, 262-263, 265, 271, 274
 VOLTAIRE, 318-319, 322-323, 325-326, 552, 630
 WAHL, François, 381
 WALSER, Robert, 19
 WEBER, Max, 30-31, 147, 348, 663
 WEINER, Lawrence, 413
 WEINRICH, Harald, 77-78, 80, 571
 WITTGENSTEIN, Ludwig, 65, 399, 451
 WÖGERBAUER, Werner, 587-588
 WOOLF, Virginia, 651
 YANOSHEVSKY, Galia, 511
 YATES, Frances, 275, 395
 ZANZOTTO, Andrea, 572, 575-576, 578, 588
 ZEMON DAVIS, Natalie, 116-118, 125, 147, 320
 ZIZEK, Slavoj, 467
 ZOLA, Émile, 79-80, 327, 393, 511-512, 518-530, 533, 538, 550, 558, 578
 ZUCCARI, Federico, 266-267

Fragments d'avenir : le livre à venir et son annonce aux seuils du régime moderne d'historicité (XVI^e/XX^e siècles). Une poétique sociale du projet

La présente thèse entend aborder la question du livre imaginaire en la dépassant des figures de l'inadvenue, de l'inachèvement, de la perte et de la spectralité aujourd'hui en faveur dans les études littéraires. Dans le souhait d'appréhender le livre imaginaire à partir de ses expressions volontaires plutôt que de leur exclusion, il s'agit de prendre le parti des formes, en circonscrivant un petit genre distingué par l'annonce d'un ou de plusieurs livre(s) à venir, proche de l'art poétique ou du manifeste sans qu'on puisse le réduire à l'un ou l'autre. Justifié par l'emploi du terme en histoire du livre et de l'édition, je me suis rapporté à ce genre sous le nom de *prospectus*, en me concentrant sur sa forme autographe, d'énonciation « sérieuse », prototypiquement publique, autonome ou diversement intégrée à d'autres textes. En croisant les outils de la poétique, de la pragmatique des actes de langage et de la génétique textuelle, un premier chapitre esquisse une approche synchronique du prospectus afin d'en arpenter les possibilités formelles. Les deux chapitres suivants proposent des coupes historiques : sur le second XVI^e siècle et le début du XVII^e siècle d'abord, sur le second XX^e siècle et le début du XXI^e ensuite. Aux marches du régime moderne d'historicité aimanté par le futur et ses promesses, en des périodes marquées de transitions et de transformation des imaginaires du temps, l'exploration des prospectus permet, au ras des formes et des discours, de sonder les manifestations sociales d'un certain sentiment de l'avenir, médiatisé par l'écriture et la publication (présentes et potentielles), par l'activité d'un espace des lettres diversement constitué.

Fragments of the future: the book to come and its announcement on the edges of the modern regime of historicity (16th/20th centuries). A social poetics of the project

This dissertation aims at examining the issue of the imagined book while avoiding its characterization in terms of failure, incompleteness, loss and spectre, which are prevalent in contemporary literary studies. As it approaches the diverse phenomenon of the imagined book on the basis of its deliberate articulations, instead of precluding their discussion, this study is grounded in a formal approach which endeavours to circumscribe a small genre characterized by the announcement of one of several upcoming book(s), thereby coming close to the *ars poetica* or the manifesto but remaining irreducible to the two genres. The term in use in book and publishing history being that of *prospectus*, I thus termed the genre I delineated, with a focus on its first-person, autographical form, its typically public, "serious" dimension, whether as an autonomous text or as a part of a larger body of text. The first chapter resorts to poetics, to the pragmatics of language acts and to textual genetics to offer a synchronic poetics of the prospectus and outline its formal possibilities. The following two chapters look at two historical periods: the second half of the 16th century and the early 17th century first, then the second half of the 20th century and the early 21st century. This study therefore explores the edges of the modern regime of historicity with its emphasis on the future and its promises – transition periods marked by the transformation of time imaginaries. It is also grounded in an analysis of forms and discourses. As such, it probes the social expression of a certain sense of the future, as mediated by (present and potential) writing and publishing, as well as by the dynamics of a diverse field of literature.