

JEAN VARLOOT

Paris

DIDEROT ET LES GENRES LITTÉRAIRES

PROBLÈMES DE PLAN POUR DES «OEUVRES COMPLÈTES»

La nouvelle édition des *Oeuvres complètes* de Diderot dont les trois premiers volumes viennent de paraître aux Editions Hermann à Paris est le résultat d'une longue élaboration, dont la moindre étape n'a pas été l'adoption du plan. C'est le professeur Jacques Proust, un des meilleurs spécialistes de Diderot, auteur d'une thèse sur *Diderot et l'Encyclopédie*, et tout récemment d'un ouvrage intitulé *Lectures de Diderot* (Paris, Armand Colin, 1975), qui assumait la tâche initiale de dresser un schéma de l'édition en consultant à cette occasion des érudits du monde entier, allant de V. S. Lublinski à H. Nakagawa en passant par H. Dieckmann, J. Fabre, Fr. Venturi. Il me demanda mon aide à cette époque pour intégrer dans l'ensemble les articles de critique littéraire, artistique et philosophique que Diderot écrivit pour la *Correspondance littéraire* de Grimm. De nos confrontations résulta un remaniement de la conception du plan, solution de compromis visant à résoudre des problèmes liés à ceux que pose l'existence des genres littéraires.

Assézat, auteur de la seule grande édition des *Oeuvres complètes* de Diderot qui ait succédé à celle de Naigeon, avait énoncé cette question, il y a tout juste cent ans, dans la préface du premier volume de cette édition:

Nous avons hésité entre le classement dans l'ordre chronologique et celui par ordre de matières. Le premier a de grands avantages, mais plus d'inconvénients. On n'aime point ces sauts brusques d'un mémoire sur le calcul des probabilités ou sur la développante du cercle à un roman. Cela donne une plus juste idée de l'auteur, mais cela dérange les habitudes.

«On n'aime pas», «les habitudes», on voit que, pour des raisons de convenance, Assézat renonça à faire accepter par le public de son temps une rigueur positiviste que lui inspiraient cependant Taine et Littré.

Les problèmes théoriques ne se posent plus de nos jours comme au

temps d'Assézat. La nécessité de la chronologie s'est imposée dans l'histoire événementielle et dans la biographie des individus comme le seul moyen d'éviter les erreurs d'interprétation et d'explication. C'est là le mérite incontestable du positivisme historique: il rappelle le savant à une critique inlassable des thèses hasardeuses et injustifiées qui font fi des faits et de leur enchaînement.

Dans le domaine des *Oeuvres*, le véritable érudit tente de même d'établir la date de la rédaction, éventuellement l'ordre chronologique des rédactions matérielles: j'entends par là la mise sur papier, par la plume ou sous la presse. Une édition scientifique tient compte des documents connus, retrace si possible la succession des états du texte, qu'ils soient sous la forme manuscrite ou typographique, avec ou sans modifications. On a progressé récemment dans l'étude des papiers et des encres, et dans la différenciation des tirages d'une même édition.

Cette méthode a donné des résultats incontestables. L'étude exacte des versions d'un même ouvrage réduit souvent à néant des interprétations génétiques sans fondement, et certains reproches d'inconséquence adressés à l'auteur¹.

Un certain nombre d'oeuvres de Diderot ont reçu les soins d'un pareil traitement, et l'on a pu croire qu'il suffisait de puiser dans le trésor scientifique ainsi accumulé pour lancer une entreprise d'*Oeuvres complètes*². Mais c'était sans voir qu'on ne saurait extrapoler de l'unité à l'ensemble, en matière de chronologie en particulier.

Selon la forte expression de Werner Krauss, les oeuvres isolées n'ont pas plus de sens dans l'histoire que les mots isolés dans la langue. Tout l'oeuvre d'un auteur s'étale dans le temps comme la production d'une époque, et d'une façon beaucoup moins simple qu'une liste de composition ou de publication des textes le laisserait croire.

Le danger est en effet d'en rester à une vision linéaire de la temporalité. Les ouvrages d'un créateur ne sont pas mis en gestation l'un après l'autre comme les enfants d'une même mère. Leur élaboration dans le monde imaginaire de l'auteur est l'effet de pulsions entrecroisées, et la spontanéité illusoire de la création résulte du jeu d'éléments préalables s'associant, de façon inattendue, en combinaisons différentes mais simultanées. La traduction de ces combinaisons dans l'expression orale ou écrite ne saurait indiquer, si elle est datée, que le *terminus ante quem* de la réalisation conceptuelle et artistique.

La genèse des oeuvres ressemble donc à un fouillis d'entrecroisements

¹ Il en est ainsi, par exemple, pour tel passage de *La Religieuse* où la mère de Suzanne, mourante, paraît compléter invraisemblablement un billet qu'elle a déjà donné au messager: le billet a été écrit en deux fois, la première partie ayant été dictée, confiée à l'émissaire, mais complété le lendemain avant d'être emporté. Bien d'autres exemples seront trouvés dans l'apparat critique des *Oeuvres complètes*.

² Ce fut le cas de l'entreprise commerciale du Club Français du Livre, rendue possible par la complaisance des érudits.

et de convergences qu'il est impossible de retracer exactement³, et l'on ne peut que distinguer des ensembles chronologiques, comme le font les historiens dans leur effort de périodisation.

Au reste, cette impossibilité de reconstruire exactement la genèse des oeuvres a fait préférer de nos jours deux conceptions plus générales. L'une consiste à négliger la personnalité des créateurs, à privilégier les aspects communs de la production d'une époque: tendance sociologisante, qui peut aboutir à une image assez vraisemblable de l'histoire des idées, des goûts, des styles, mais à condition d'éviter les explications simplistes, et de ne pas donner le pas aux éléments idéologiques sur les éléments esthétiques. A l'opposé, une solution relativement paresseuse consiste à se débarrasser de l'histoire, en ne retenant des oeuvres que les aspects formels, linguistiques, structurels: cette nouvelle rhétorique, malgré ses apports à la compréhension interne des textes, ne donne de leur ensemble qu'une vision fort schématique.

Mais mon objet n'est pas ici de départager des thèses dont les limitations masquent l'utilité: leur coexistence impose seulement au savant la plus grande prudence, et l'incite à porter un effort encore plus lucide et attentif à son propos, qui est de comprendre et d'éclairer la création littéraire. Pour lui, il ne saurait être question de renoncer à une méthode éprouvée, la méthode chronologique. Mais il lui faut trouver le moyen de tenir compte de toutes les dimensions du temps, celles d'une genèse complète et simultanée d'ouvrages chez un même créateur: les schèmes de la réflexion, les formes choisies pour l'expression, nous l'avons vu, s'entrecroisent; leur succession doit donc se décrire par grands pans, parallèles, mais qui débordent les uns sur les autres. C'est en fonction de cette vision générale que peut être conçu le plan d'une édition d'*Oeuvres complètes*, et particulièrement celles de Diderot.

*

* *

On ne peut dire qu'Assézat ait absolument ignoré le problème. Il eut le mérite de ne pas en revenir à un plan purement formaliste: il déclare suivre «l'ordre chronologique dans l'ordre des matières», solution bâtarde cependant, car dit-il

nous avons épuisé chacune de ces matières, qui elles-mêmes sont ici rangées dans l'ordre suivant lequel Diderot les a abordées, en donnant d'abord les oeuvres datées, d'une certaine importance, et en les faisant suivre des morceaux détachés, des travaux de critique ou des fragments qui s'y rattachent. Nous espérons avoir ainsi donné satisfaction au sentiment instinctif d'ordre qui distingue l'esprit français (p. VII).

³ C'est ce que prouve, quand elle est possible, la confrontation des éléments d'une fiction avec les faits datables dont ils dérivent (voir les travaux de Paul Vernière sur *Jacques le Fataliste*). En 1780, Diderot avait oublié les dates d'élaboration de sa *Religieuse* et de la *Préface*.

Sincère ou non, cette justification nationaliste, — qui est bien de l'époque, — recouvre une combinatoire arbitraire où prédomine le jugement sur l'importance des ouvrages, et où la datation de l'apparition des «matières» dans l'univers génétique du créateur risquait d'être, et fut, presque immédiatement remise en question. «*Philosophie, Belles-Lettres, Sciences, Beaux-Arts* (le *Dictionnaire encyclopédique* et la *Correspondance* forment des groupes distincts)», cet ordre permettait effectivement de réintroduire en partie la chronologie, et de rompre avec les «genres» définis par la rhétorique classique encore enseignée alors, mais à quel besoin pouvait-il correspondre chez le lecteur du moment? A celui-ci ne fut pas annoncé d'emblée le plan d'ensemble des *Oeuvres complètes*, et il dut lire les tomes l'un après l'autre. Il fallait partager à la fois la vision de Damiron et celle des Goncourt pour aimer ce mélange d'ordre et de désordre, pour accepter que les *Belles-Lettres* soient intercalées entre la *Philosophie* et les *Sciences*, et pour accorder parfois au détail autant d'intérêt qu'aux ensembles.

Pour mieux faire, pour mieux respecter les dimensions de la création, il paraîtrait plus judicieux de renverser le principe d'Assézat, et de suivre «l'ordre des matières dans l'ordre chronologique». A condition cependant que l'ordre ne soit pas un classement de valeur, mais une simple séparation à l'intérieur de chaque période. A condition que le terme de matières désigne les formes tout autant que les domaines traités.

Le cas typique est naturellement celui de la *Correspondance*. Ici, la nature même de l'écrit le différencie tellement qu'on répugne à le mêler à d'autres. Assurément, il est des lettres officielles et même des lettres «publiques» qui ne ressortissent pas à la correspondance privée, mais celle-ci reste à part et l'est restée même dans une édition hyperchronologique comme celle du Club Français du Livre, où elle est seulement découpée en tranches.

Mais le «genre épistolaire» n'est que l'exemple le plus net d'un trait général de la création littéraire. Tout écrit destiné à la communication avec autrui se moule dans une forme, qu'elle soit ancienne et banale, ou dotée d'une originalité plus ou moins neuve et personnelle. Werner Krauss l'a souligné: «Les genres littéraires existent» (*Grundprobleme der Literaturwissenschaft*, p. 49), et encore:

Les genres sont profondément enracinés dans la vie de la littérature; ils représentent en quelque sorte un apriorisme de la réalité littéraire (p. 54).

Comme les formes sociales (famille, village, nation...) les formes d'expression constituent en effet des structures commodées, parce qu'habituelles, et si elles connaissent le même destin évolutif, leur adaptation se fait aussi dans une dialectique de la tradition et de la novation. Ajoutons, quand il s'agit de création littéraire, que l'adaptation ne dépend plus seulement des nécessités de la communication, pure fonction sociale de l'écrit,

mais de la fonction esthétique, au sens caudwellien, d'appréhension d'un réel. L'histoire des genres est compliquée si l'on veut y tenir compte à la fois de la signification sociale et de la valeur esthétique des oeuvres; l'un ou l'autre point de vue peut fausser la perspective de l'autre (qu'est-ce que la tragédie classique française sans Racine?). Et le sort des créateurs de génie n'est pas enviable: leur désir d'être entendus, et le souci de la postérité, les pousse à user de genres éprouvés, mais la conscience de leur originalité les écarte des «vieilles outres», leur fait recourir à des solutions faussement nouvelles, ou encore les amène à tuer, par la réussite, le genre moribond qu'ils ont voulu faire vivre: on pourra lire à ce sujet (dans le tome consacré au dix-huitième siècle de l'*Histoire de la littérature française*, due à l'initiative du regretté Pierre Abraham), les fortes remarques de Maurice Roëlsens concernant le dialogue philosophique et Diderot.

Quoi qu'il en soit, il n'est pas d'expression littéraire sans forme caractérisée, choisie pour atteindre un public et lui faire part d'une vision personnelle. Ces formes échappent depuis le dix-huitième siècle au classement rigoureux de la rhétorique antique, mais elles se laissent trier objectivement, si l'on évite tout schématisme *a priori* comme tout excès de précision, et surtout si l'on se borne à répartir les oeuvres d'un seul auteur, fût-il aussi riche et complexe qu'un Diderot.

Nous avons adopté dans notre édition le terme volontairement vague de séries pour désigner, à l'intérieur d'une très large périodisation, première dimension de l'ensemble, une dimension qui est tantôt celle du domaine, des thèmes, tantôt celle de la forme, du genre au sens le plus large de ce dernier mot.

Il fallait s'arracher à la superstition du module: la notion de texte court manque de sens, et serait de pis-aller, à la recherche d'une dénomination (fragments, mélanges, observations) pour des textes fort différents de contenu comme de destination. Il est plus simple de distinguer une grande série appelée *Critique*, puisqu'elle montre l'auteur confronté avec les ouvrages ou la pensée d'autrui, des pensées où la fragmentation de l'écrit est au contraire la forme expressive voulue d'une philosophie déjà systématisée. Quand il ne s'adresse plus, du moins en apparence, directement à son lecteur, mais par personnages interposés, il n'est pas utile de distinguer, chez un Diderot, le théâtre du roman, mais une série *Fiction* trouve sa place naturelle.

Il va sans dire que, dans cette association de deux grandes classifications, des compromis se sont imposés. Mais, contrairement à ce qu'on pourrait craindre, la division nécessaire en tomes, bien utilisée, a facilité la répartition des oeuvres entre séries et périodes. C'est ainsi que dans une première tranche chronologique composée de quatre tomes ont pu être distingués les traductions, et deux recueils d'ouvrages philosophiques encadrant un volume narratif. Dans la grande période qui

va de 1751 à 1765 (tomes V à XIII) il a été facile, après l'*Encyclopédie* (V à VIII) de distinguer la philosophie (IX) des oeuvres de fiction (X à XII) et des textes critiques (XIII).

Certains ouvrages d'esthétique ont tant d'importance dans l'oeuvre de Diderot qu'il a semblé utile d'en faire une série spéciale (XIV à XVI) mais elle reste placée dans sa période, et l'on verra par le plan, publié dès le premier volume, que les oeuvres de la seconde et de la troisième maturité sont groupées de façon fort acceptable, sinon pour les esprits chagrins, jusqu'au tome XXV. Aussi est-ce d'un regard non dénué de satisfaction que je le contemple, bien qu'ayant appris, par l'expérience des premiers volumes préparés, que les plans, comme disent les architectes, doivent toujours être rectifiés, ne serait-ce qu'en raison de la qualité inégale des matériaux et de la difficulté de les ajuster ensemble.

C'est évidemment au lecteur de juger du résultat obtenu, au consommateur d'apprécier ce grand banquet à plusieurs entrées. De *Jacques le Fataliste*, ouvrage qui donne à lui seul par sa complexité l'image de l'oeuvre complet de son auteur, Goethe disait qu'il fallait le consommer dans l'ordre, et s'indignait contre ceux qui choisissent dans un tel menu, parce qu'ils n'en soupçonnent ni ne sont capables d'en goûter l'ordonnance finale. Pouvons-nous espérer sans outrecuidance, avec nos faibles moyens mais nos efforts les plus dévoués au grand génie qui nous occupe, avoir réussi à suggérer l'ordonnance dialectique de son oeuvre, cette unité qui souffrirait d'être théorisée mais qui se dégage de la réalité où l'inscrit l'unicité permanente du créateur?

14 VIII 75

DIDEROT I GATUNKI LITERACKIE PROBLEMY PLANU „OEUVRES COMPLÈTES” („DZIEL WSZYSTKICH”)

STRESZCZENIE

Plan edycji *Oeuvres complètes* stawia poważne problemy, jeśli chce się uwzględnić nie tylko chronologię, ale także tematykę dzieł i formy wyrazu, czyli gatunki literackie.

Przykład Diderota wykazuje, że jest możliwe powiązanie wymagań naukowych i życzeń współczesnego czytelnika. Przysłuży się ono także do precyzacji problematyki historycznej gatunków literackich.

Przełożyła Stefania Skwarczyńska