

**Analyse littéraire et histoire de l'édition**  
**Le dispositif énonciatif dans les préfaces de Charles Nodier**

N. B. : Ce texte a été initialement publié en janvier 2006  
dans *Cahier du centre de recherche*, n° 2, Université de Cergy-Pontoise CRTF, pp. 21-31.

Nous voudrions engager ici une réflexion sur l'indispensable dialogue entre recherche littéraire et recherche historique. Dans *Les Règles de l'art*, Pierre Bourdieu critique le « *narcissisme herméneutique* », cette lecture déshistoricisée des œuvres littéraires qui érige la Littérature en norme intangible, et empêche de réfléchir aux mécanismes symboliques et sociaux à l'origine de l'institutionnalisation de celle-ci<sup>1</sup>. De fait, au-delà même de l'histoire des formes littéraires, la recherche en littérature ne peut se passer de connaissances historiques susceptibles d'éclairer les mécanismes de production et de réception des textes littéraires étudiés<sup>2</sup>. Une étude de cas associant des méthodes empruntées à l'analyse littéraire et à l'histoire de l'édition doit se révéler pertinente pour étayer ces premières remarques. Notre réflexion portera sur la relation établie par Charles Nodier avec ses lecteurs dans les préfaces de ses œuvres romanesques, et plus particulièrement dans les préfaces successives de *Thérèse Aubert*, roman publié initialement en 1819, et réédité en 1832 dans les *Œuvres de Charles Nodier*.

De 1832 à 1837, Charles Nodier publie ses œuvres complètes<sup>3</sup> chez l'éditeur Renduel ; dans les trois premiers tomes, il reprend des romans publiés dix ou vingt ans plus tôt en leur ajoutant une nouvelle préface. Certains de ces romans initialement publiés sous couvert de l'anonymat, ou présentés comme un manuscrit découvert par un Nodier éditeur, se voient soudain, grâce à une nouvelle préface, dotés d'un auteur au sens plein du terme ; ils sont de plus rassemblés au sein d'un seul et même ensemble éditorial<sup>4</sup>. À une stratégie de déni auctorial succède une stratégie de

<sup>1</sup> Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* [1992], Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1998, pp. 493-496.

<sup>2</sup> La critique littéraire a d'ailleurs elle-même une histoire, et il est judicieux de réfléchir aux seuils épistémologiques de celle-ci, à l'historicité des concepts que nous utilisons.

<sup>3</sup> L'appellation « œuvres complètes » n'est pas tout à fait exacte, non seulement parce que Nodier continue à écrire jusqu'en 1844 et parce que toutes les œuvres qu'il a écrites avant 1832 ne sont pas reprises dans les douze tomes de l'édition Renduel, mais aussi parce que les premiers tomes s'appellent *Œuvres de Charles Nodier* ; ce n'est qu'à partir du tome 7 publié en 1833 que le titre devient *Œuvres complètes de Charles Nodier*.

<sup>4</sup> Il ne faut pas, néanmoins, exagérer la soudaineté du processus ; dans certains cas, l'anonymat a été levé lors de publications antérieures.

légitimation de l'acte d'écriture. Se posent, dans les deux cas, la question de l'identité de l'instance énonciative et celle du rôle offert au destinataire de la préface. Le sens à accorder aux romans eux-mêmes se voit infléchi. Comment envisager l'évolution du pacte de lecture proposé par Nodier aux lecteurs de ses romans ? Une analyse uniquement attentive à la poétique du texte romanesque se révélerait incomplète. Il convient de mener, dans le même temps, une réflexion sur les conditions d'énonciation de l'œuvre : du « co-texte » le plus immédiat (la configuration matérielle de l'objet-livre, les éventuelles variations du péri-texte éditorial et préfaciel) au contexte le plus large (l'organisation de l'espace littéraire), la connaissance du « système-livre »<sup>5</sup> et de ses modifications dans le premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle permet d'éclairer de manière décisive le texte littéraire ainsi que les variations historiques de sa réception programmée et/ou effective. Analyse du discours littéraire<sup>6</sup>, histoire culturelle et histoire du livre doivent être mobilisées conjointement pour proposer une histoire littéraire renouvelée.

Il s'agira de montrer, à propos des deux préfaces de *Thérèse Aubert*, de quelle manière la connaissance des formes matérielles du livre ainsi que celle de l'espace littéraire et de ses modifications sous la Restauration permettent d'éclairer la poétique énonciative d'un texte préfaciel lui-même déterminant pour comprendre les enjeux du roman qui le suit.

### **Le péri-texte éditorial et préfaciel original : le jeu avec la fonction-auteur<sup>7</sup>**

Dans *Thérèse Aubert*, Adolphe de S\*\*\*, un tout jeune homme, raconte ses aventures pendant la Révolution. Parti combattre les soldats républicains en pays vendéen, il est pris dans la déroute de la bataille du Mans, et se déguise en femme pour échapper aux poursuites de ses adversaires. Le Président Aubert, un révolutionnaire plein d'humanité, lui permet de se réfugier sous sa fausse identité auprès de sa fille Thérèse. Les deux jeunes gens tombent amoureux l'un de l'autre, mais Adolphe finit par partir pour rejoindre son armée. Quand il peut revenir auprès de sa bien-aimée, c'est pour assister à sa mort des suites d'une grave maladie. Désespéré, Adolphe reprend son

<sup>5</sup> Frédéric Barbier, « Chez les Levrault : un éditeur et ses auteurs, années 1820-1870 », *Revue française d'histoire du livre*, 116-117, 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> trimestre 2002, Genève, Droz, p. 79.

<sup>6</sup> Nous nous inscrivons dans la perspective défendue par Dominique Maingueneau. Considérer le texte littéraire comme un acte de communication ne revient aucunement à nier la spécificité de la littérature – le discours littéraire joue de manière extrêmement complexe avec les lois générales du discours – mais permet d'envisager conjointement la poétique du texte et les conditions historiques et matérielles qui rendent possible l'écriture de l'œuvre et déterminent celle-ci : « Il n'y a plus d'une part un « texte » et, de l'autre, disposé autour de lui, un « contexte » [...] Le « contenu » d'une œuvre est en réalité traversé par le renvoi à ses conditions d'énonciation. Le contexte n'est pas placé à l'extérieur de l'œuvre en une série d'enveloppes successives, mais le texte est la gestion même de son contexte. » (*Le Discours littéraire – Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, pp. 34-35).

<sup>7</sup> Michel Foucault désigne par là l'une des caractéristiques du discours littéraire à l'époque moderne : à l'inverse du discours scientifique, celui-ci est attribué à un « auteur ». L'anonymat littéraire est toujours perçu comme une énigme (« Qu'est-ce qu'un auteur ? » *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, t. 1, pp. 789-821).

uniforme et se fait arrêter par des soldats républicains. Il est conduit en prison. Le roman s'achève sur ces mots : « Huit jours se sont passés depuis. On me juge demain »<sup>8</sup>.

On privilégie bien souvent l'étude de la « lettre » du texte romanesque sans tenir compte de l'incidence des formes matérielles du livre sur le sens à accorder à celui-ci. De même, bien des études littéraires négligent l'examen des marges discursives du texte ou, si elles analysent celles-ci, le font dans la perspective d'une étude générale du genre préfaciel, sans véritablement engager une réflexion sur la relation entre le discours préfaciel et le discours romanesque qu'il introduit. Pourtant, la signification d'une œuvre littéraire dépend, en partie, de son incarnation dans un dispositif matériel précis<sup>9</sup> et naît aussi de la présence de ces textes préfaciels, parfois vouées à une disparition rapide<sup>10</sup>, mais qui n'en sont pas moins déterminants pour comprendre la signification d'une œuvre à une époque donnée. C'est à partir d'une analyse précise de la préface originale de *Thérèse Aubert* que nous examinerons l'importance du dispositif éditorial dans la construction du pacte de lecture proposé au seuil du roman. Nous analyserons enfin la relation complexe entre le discours préfaciel et l'organisation de l'espace littéraire sous la Restauration.

Lors de sa première publication en 1819, *Thérèse Aubert* est précédée par un texte liminaire intitulé « Avertissement ». On a affaire à une « préface dénégative »<sup>11</sup> où Nodier donne la parole à un mystérieux éditeur, qui a décidé de publier un manuscrit trouvé dans une prison, après avoir complété les « lacunes » causées par l'humidité d'un trop long séjour :

Le manuscrit de cette nouvelle a été trouvé dans une de ces maisons qui ont servi de prisons à une certaine époque, et qui ont été rendues depuis à leur première destination. Il avoit été caché, sans autre précaution, sous une pierre du pavé, de sorte que le temps et l'humidité en ayant altéré plusieurs pages, il y restoit des lacunes que l'éditeur a été obligé de remplir. C'est la seule part qu'il ait à l'ouvrage, car il n'a rien corrigé au style dans les endroits même où il ne falloit qu'effacer pour le rendre meilleur<sup>12</sup>

La relation entre l'auteur du manuscrit et son futur lecteur est ici mise en scène par le biais d'une scénographie<sup>13</sup> éditoriale – l'éditeur s'adresse au lecteur –, mais il faut souligner d'emblée

<sup>8</sup> Charles Nodier, *Thérèse Aubert*, Paris, Ladvocat, 1819, p. 198.

<sup>9</sup> Voir D.F. McKenzie, *Bibliography and the Sociology of texts*, Londres, British Library, 1986.

<sup>10</sup> Balzac, par exemple, modifie ses préfaces au fil des rééditions de ses œuvres.

<sup>11</sup> Gérard Genette, *Seuils*, [1987], Paris, Seuil, coll. Points Essais, 2002, p. 188. Genette nomme préface « toute espèce de texte liminaire [...], auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède. » (*Ibid.*, p. 164).

<sup>12</sup> *Thérèse Aubert*, éd. cit., pp. vj-vij.

<sup>13</sup> Nous retenons la définition proposée par D. Maingueneau : « [...] la scène sur laquelle le lecteur se voit assigner une place, c'est une scène narrative construite par le texte, une « scénographie » (*Le Discours littéraire*, éd. cit., p. 192). La scénographie proposée au lecteur va être différente dans le roman lui-même. De fait, Adolphe couche sur le papier un récit adressé à un destinataire paradoxal : « J'ai 17 ans et demi depuis quelques jours, et rien n'annonce que cette courte existence puisse se prolonger. J'en dirai même la raison plus tard, quoique ma position n'intéresse plus personne. Aussi, ce n'est pas pour le monde que j'écris ces lignes inutiles ; c'est pour moi, pour moi seul ; c'est pour occuper, pour perdre de tristes et désespérans loisirs qui seront heureusement bien courts. C'est pour ouvrir une voie plus facile aux sentimens qui m'oppressent, pour soulager mon cœur si le souvenir est un soulagement, ou pour achever de le briser. » (*Thérèse Aubert*, éd. cit., p. 1-2).

l’ambivalence des places attribuées aux différents acteurs de la communication littéraire dans cet « Avertissement ». Le « jeune homme sensible et malheureux »<sup>14</sup> qui a confié ses sentiments au papier, n’est pas à l’origine de la publication du manuscrit. Il n’est donc que partiellement « l’auteur » du texte dans sa forme publiée. L’éditeur joue, quant à lui, un rôle de lecteur – il commente le thème et le style du manuscrit –, mais également de scripteur – il a dû remédier aux blancs du texte. Il souligne néanmoins ses réticences à modifier le manuscrit original : présentant les ajouts auxquels il a dû procéder comme une obligation à laquelle il n’a pu se soustraire, il prend soin d’indiquer qu’il n’a rien corrigé dans le texte. Les maladresses de style – maintes fois soulignées – de l’auteur du manuscrit<sup>15</sup> sont, avant tout, présentées comme une preuve de la sincérité des sentiments exprimés. À la fin du premier paragraphe, toutefois, le locuteur préfaciel abandonne son habit d’éditeur pour endosser celui d’auteur. Expliquant, sur le mode de la généralité, le besoin d’écrire des « âmes passionnées » par le désir de trouver des âmes sœurs, il finit, en effet, par s’impliquer dans le propos, sans que l’on sache s’il fait référence à *Thérèse Aubert*, ou à un autre texte de la même veine que lui-même aurait écrit : « Si on étoit sûr d’avoir rencontré toutes celles [les âmes passionnées] qui nous entendent, on n’écrirait pas sans doute ; mais pourquoi écrirait-on si ce n’est pour les chercher ? »<sup>16</sup>. L’ambivalence du rôle que l’éditeur s’attribue ici en fait plus qu’un simple intermédiaire entre l’auteur du manuscrit et le lecteur.

La dernière phrase citée montre aussi la fragilité de l’acte de communication représenté dans la préface. Le lecteur se voit offrir une place incertaine dans le dispositif énonciatif mis en place. Désigné à la troisième personne, il est à plusieurs reprises évoqué sur un mode hypothétique. L’éditeur convoque, en effet, plusieurs figures de lecteurs repoussoirs à qui le récit ne conviendra pas, avant d’évoquer un destinataire idéal<sup>17</sup>, caractérisé avant tout par sa sensibilité. Les « âmes passionnées », les « esprits chagrins »<sup>18</sup> susceptibles de partager les émotions de l’auteur du manuscrit se caractérisent cependant par leur faible nombre, et l’écriture est présentée, on l’a vu, comme la quête pour le moins incertaine de ce public restreint. De plus, le portrait que trace l’éditeur du lecteur idéal, de cet *alter ego* de l’auteur du manuscrit, n’est pas dépourvu

<sup>14</sup> *Thérèse Aubert*, éd. cit., p. vj.

<sup>15</sup> « Il a cru que les inspirations d’un jeune homme sensible et malheureux avoient un caractère qu’il n’est pas permis d’altérer, sous prétexte qu’elles ne sont pas toujours également bien servies par l’expression. Il a respecté jusqu’à des incorrections légères, par égard pour des sentiments [...] » (*Thérèse Aubert*, éd. cit., p. vj-vij).

<sup>16</sup> *Thérèse Aubert*, éd. cit., p. vij. La dernière phrase de la préface prête aussi à réfléchir : l’éditeur fait mine de critiquer les écrivains qui « ambitionnent » l’« espèce de succès » qui consiste à émouvoir les « esprits chagrins », mais *in fine* semble s’identifier à eux : « je suppose qu’ils n’ont pas toujours été maîtres du choix. » (*Thérèse Aubert*, éd. cit., p. viij).

<sup>17</sup> « [...] les sentiments que l’auteur a essayé de décrire ne [sont] pas d’un intérêt fort général. Cet infortuné n’avoit pu connoître qu’un genre d’émotions que peu de personnes ont éprouvées profondément ; dont le souvenir, repoussé par l’homme sage, importune l’homme froid, révolte l’homme corrompu, et ne se conserve tout au plus que dans certaines âmes passionnées [...] » (*Thérèse Aubert*, éd. cit., pp. vj-vij).

<sup>18</sup> *Thérèse Aubert*, éd. cit., pp. vj et vij.

d'ambiguïtés : motif d'élection, la sensibilité conduit aussi ceux « qui ont eu le tort ou le malheur de ne rien trouver de mieux »<sup>19</sup> à la fâcheuse habitude de garder en mémoire le souvenir des passions éprouvées. L'éditeur se fait fugitivement le porte-parole de ceux qui condamnent le genre sentimental<sup>20</sup> au nom de la lutte contre les manifestations excessives du sentiment.

L'« Avertissement » placé en tête de *Thérèse Aubert* révèle le désir d'une communication littéraire sur le modèle de celle inaugurée par *La Nouvelle Héloïse*. En tête de son roman épistolaire, Rousseau, qui se présente comme l'éditeur des lettres des personnages, rejette en effet l'autorité de certaines institutions culturelles, pour réclamer une communication directe avec des lecteurs anonymes, éloignés comme lui, du « monde », des « philosophes », des « gens de goût »<sup>21</sup>. Claude Labrosse explique qu'avec Rousseau, l'« appréciation plutôt lettrée de l'œuvre, fondée sur les règles de la rhétorique et la conception du goût est contaminée par une lecture de sentiment ou d'effusion »<sup>22</sup>. Rousseau met en avant, comme l'éditeur de *Thérèse Aubert*, le nombre réduit de lecteurs auxquels son œuvre peut convenir, et il établit un parallèle entre lui et le lecteur dont il rêve<sup>23</sup>. Cependant, sa caractérisation du lecteur idéal est entièrement positive, à l'inverse de ce qui se passe dans l'Avertissement de *Thérèse Aubert*. De plus, si Rousseau prend le masque de l'éditeur et pose la question de l'authenticité des lettres publiées, il ne cache pas vraiment qu'il est l'auteur du récit<sup>24</sup> :

Quoique je ne porte ici que le titre d'éditeur, j'ai travaillé moi-même à ce livre, et je ne m'en cache pas. Ai-je fait le tout, et la correspondance entière est-elle une fiction ? Gens du monde, que vous importe ? C'est sûrement une fiction pour vous.<sup>25</sup>

La communication littéraire représentée dans la préface de *La Nouvelle Héloïse* est explicitement celle que l'auteur Rousseau souhaite instaurer avec son public, et son œuvre va d'ailleurs inaugurer de profonds changements dans la relation que les écrivains entretiennent avec leurs lecteurs. Il en va autrement dans *Thérèse Aubert* où l'éditeur, tantôt loue la sincérité de l'écriture du manuscrit qu'il publie, tantôt se fait l'écho des critiques à l'encontre du genre sentimental. De plus, le roman de Nodier n'est pas directement publié sous le nom de celui-ci.

Le recours aux méthodes de l'histoire de l'édition permet de compléter cette première analyse. L'observation du péri-texte éditorial de l'œuvre au moment de sa publication montre que le

---

<sup>19</sup> *Thérèse Aubert*, éd. cit., p. vij.

<sup>20</sup> Condamnation qui concerne aussi le genre romanesque en son entier, et réapparaît dans l'expression « l'éditeur d'un ouvrage de ce genre. » (*Thérèse Aubert*, éd. cit., p. vij).

<sup>21</sup> Jean-Jacques Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, [1761], Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 3.

<sup>22</sup> Claude Labrosse, « Lettres à Jean-Jacques Rousseau », *Textuel*, 27, fév 1994, p. 17.

<sup>23</sup> « Ce livre n'est point fait pour circuler dans le monde, et convient à très peu de lecteurs. [...] A qui plaira-t-il donc ? Peut-être à moi seul ; mais à coup sûr il ne plaira médiocrement à personne. » (*Ibid.*, p. 3).

<sup>24</sup> D'ailleurs, fait relativement peu fréquent pour l'époque, Rousseau publie ses œuvres sous son nom.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 3.

jeu de masques mis en place dans la scénographie de l’Avertissement est prolongé, compliqué par une deuxième scène d’énonciation dont les traces sont perceptibles dans les marges éditoriales de l’œuvre<sup>26</sup>. Sur la première de couverture<sup>27</sup> ainsi que sur la page de titre de 1819, *Thérèse Aubert* est attribuée à « l’auteur de Jean Sbogar » sans qu’on sache si celui-ci en est l’auteur ou l’éditeur<sup>28</sup>. Figure ici la référence à un autre roman publié par Nodier sous couvert de l’anonymat. En 1819, au moment de la parution de *Thérèse Aubert*, l’incognito de l’auteur de *Jean Sbogar*, publié en 1818, n’a pas encore été levé par Nodier<sup>29</sup>, qui se défend même vigoureusement d’être l’auteur du roman lorsque le *Journal du Commerce* fait l’hypothèse qu’il s’agit de lui<sup>30</sup>. Le lien établi entre *Thérèse Aubert* et *Jean Sbogar* fonctionne comme argument publicitaire, mais contribue aussi à mettre en avant le mystère qui entoure l’identité de l’éditeur ou de l’auteur de *Thérèse Aubert*, tout en instaurant un jeu de reconnaissance avec le lecteur averti. Au verso de la page de faux-titre, figure en outre un extrait du catalogue de Ladvocat<sup>31</sup> où est annoncée la publication de « *Rosalba*, par l’auteur de *Jean Sbogar* et de *Thérèse Aubert*. 2 vol. in-12 5 fr. »<sup>32</sup>. *Thérèse Aubert* est ici présentée explicitement comme un roman. Nous ne pouvons affirmer avec certitude que Nodier était au courant de la présence de cette annonce, mais celle-ci est à prendre en compte si l’on veut envisager dans sa toute sa complexité la représentation de l’auctorialité dans les marges du roman. Trois « auteurs » apparaissent au seuil de l’œuvre – l’auteur de *Jean Sbogar* et *Thérèse Aubert*, l’éditeur et le « jeune homme sensible et malheureux »<sup>33</sup> –, figures d’un même qui se dérobe. L’examen du péri-texte éditorial et préfaciel montre donc qu’au seuil de *Thérèse Aubert*, Nodier ne propose pas uniquement à son public une « lecture sentiment »<sup>34</sup>, mais noue aussi avec lui une relation fondée sur un jeu avec la fonction-auteur.

En présentant *Thérèse Aubert* comme un manuscrit trouvé, Nodier utilise un procédé couramment utilisé par les écrivains du siècle précédent pour déjouer toute forme de censure

<sup>26</sup> Cette scène d’énonciation est constituée par la réunion de deux scènes dont parle D. Maingueneau : une scène englobante littéraire et une scène générique romanesque (*Le Discours littéraire, op. cit.*, p. 191-192).

<sup>27</sup> Bon nombre de romans de la même époque comportent une couverture muette, mais celle de *Thérèse Aubert* est imprimée et contient les mêmes informations que la page de titre.

<sup>28</sup> La formulation exacte est « Thérèse Aubert par l’auteur de Jean Sbogar » *Thérèse Aubert*, éd. cit., p. iii.

<sup>29</sup> L’anonymat de l’auteur est soigneusement mis en scène dans l’« Avertissement des éditeurs » qui ouvre le roman : L’auteur de cet ouvrage nous a envoyé son manuscrit au moment où il se disposait à franchir l’espace qui le séparait encore de la Russie. Il nous a imposé l’obligation de ne pas le nommer ; mais nous n’avons pu lui promettre que le public ne saurait le reconnaître. » (Voir le chapitre consacré aux variantes éditoriales dans *Jean Sbogar*, texte établi et présenté par Jean Sgard, [1818], Paris, Champion, 1987, p. 215).

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 228-231. Nodier reconnaîtra sa paternité sur *Jean Sbogar* en 1820 au moment de la publication de *Romans, nouvelles et mélanges*.

<sup>31</sup> « ON TROUVE CHEZ LE MÊME LIBRAIRE [...] » (*Thérèse Aubert*, éd. cit., p. ii).

<sup>32</sup> *Thérèse Aubert*, éd. cit., p. ii. Ce roman ne paraîtra en fait jamais...

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. vj.

<sup>34</sup> C. Labrosse, voir *supra*.

institutionnelle et/ou morale. S'agit-il uniquement pour lui de réemployer un *topos* usé et certainement ressenti comme tel par les lecteurs de la Restauration ? Il nous semble que non. La connaissance des conditions historiques et matérielles qui rendent possible l'écriture et la publication d'une œuvre romanesque s'avère utile pour comprendre l'enjeu de l'emploi de ce motif. Sous la Restauration, le public de lecteurs s'élargit et se diversifie, la diffusion des imprimés augmente de manière significative et les cabinets de lecture se multiplient. Les auteurs doivent écrire pour un public en grande partie anonyme même s'il est encore largement limité à la noblesse et à la bourgeoisie. Le livre est peu à peu considéré comme une marchandise et ses circuits de commercialisation prennent une importance de plus en plus grande. Le statut des auteurs, contraints de se plier à de nouvelles contraintes économiques, se modifie sensiblement : ils sont de plus en plus souvent amenés à vivre de leur plume, mais perçoivent une contradiction entre la valeur esthétique et la valeur marchande du texte littéraire. Le libraire-éditeur devient un intermédiaire de plus en plus incontournable entre eux et le public, et fait souvent l'objet de critiques. Nodier est de ceux qui dénoncent fréquemment le caractère mercantile de l'activité littéraire ; il déclare, par exemple, dans la préface de 1832 de *Smarra* : « Un jour ma vie changea, et passa de l'âge délicieux de l'espérance à l'âge impérieux de la nécessité. Je ne rêvais plus mes livres à venir, et je vendais même mes rêves aux libraires »<sup>35</sup>. Le statut symbolique des auteurs se transforme également. Paul Bénichou parle, à propos de la période 1750-1830, du « sacre de l'écrivain »<sup>36</sup>. Il décrit ainsi l'émergence d'un pouvoir intellectuel qui dispute à l'Église le monopole de l'autorité symbolique. José-Luis Diaz souligne, quant à lui, la dimension « spectaculaire » du culte voué à l'écrivain pendant la période romantique<sup>37</sup> : sur la scène littéraire, l'auteur devient l'objet de tous les regards. Rousseau a inauguré un mode de communication littéraire qui perdure et les lecteurs rêvent de partager, par la lecture, l'intimité des grands hommes dont ils lisent les écrits. Sous la Restauration, l'admiration réservée aux poètes se traduit par l'augmentation des vocations littéraires<sup>38</sup> et on assiste aussi à une « biographisation » de la vie littéraire<sup>39</sup>. Les lecteurs manifestent notamment une curiosité de plus en plus vive pour la Personne des écrivains, leur vie<sup>40</sup>.

À un âge où la circulation des romans s'effectue de moins en moins sous forme manuscrite

---

<sup>35</sup> *Œuvres de Charles Nodier*, Paris, Renduel, 1832, III. Désormais, nos références à cette édition seront faites dans le corps du texte.

<sup>36</sup> Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, éd. cit.

<sup>37</sup> José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire – Scénographies auctoriales à l'époque romantique (1770-1850)*, thèse d'État de lettres sous la dir. de C. Duchet, Paris-VIII, 1997.

<sup>38</sup> Voir Anne-Martin Fugier, *Les Romantiques 1820-1848*, Paris, Hachette, coll. « La vie quotidienne », 1998, pp. 10-15.

<sup>39</sup> Voir José-Luis Diaz, « Cher auteur... », *Textuel*, 27, février 1994 et « Écrire la vie du poète. La biographie d'écrivain entre Lumières et Romantisme », *Revue des sciences humaines*, 224, 1991, pp. 215-233.

<sup>40</sup> Dans la première préface de *La Peau de chagrin* (1831), Balzac se plaint du phénomène.

au sein d'un cercle de lecteurs choisis, mais de plus en plus par le biais d'un processus de publication faisant intervenir de multiples intermédiaires entre l'auteur et le lecteur, le *topos* du manuscrit trouvé est investi d'un sens nouveau. De manière générale, le texte romanesque et sa préface sont enserrés dans le péri-texte éditorial ; le libraire-éditeur laisse son label sur l'objet-livre, lui impose sa marque au sens propre comme au sens figuré. Or l'Avertissement initial de *Thérèse Aubert* inverse cette hiérarchie en brouillant les frontières entre les marges éditoriales et préfaciales du récit. La figure de l'éditeur est mise au service du projet romanesque. La fiction du manuscrit trouvé permet de dissocier l'acte de conception de l'œuvre de l'acte de publication et traduit le rêve d'une écriture préservée de toute implication marchande. Si l'on compare l'Avertissement de *Thérèse Aubert* à certains textes où Nodier malmène les libraires-imprimeurs<sup>41</sup>, on se rend compte cependant que cette vision clivée de la production littéraire reste exprimée ici de manière relativement discrète. Associée à l'emploi de l'anonymat<sup>42</sup>, la fiction éditoriale qui ouvre le roman permet surtout à Nodier de déjouer les pronostics des lecteurs désireux de découvrir son identité. Elle invite ces derniers à mettre leur curiosité au service d'un jeu de pistes où toutes les identités deviennent romanesques. Il ne s'agit pas simplement de mettre une œuvre en « contexte » mais de voir de quelle manière les conditions d'énonciation fictives de la préface et les conditions d'énonciation réelles de l'œuvre se répondent.

### **La préface ultérieure : une stratégie de légitimation ambiguë**

En 1832, *Thérèse Aubert* est publiée dans le deuxième tome des *Œuvres de Charles Nodier* éditées chez Renduel. On passe d'un format in-12 à un format in-8°. Le roman est désormais précédé de deux préfaces : une « préface nouvelle », suivie de l'Avertissement de 1819 intitulé à présent « préface de la première édition ». Le discours de l'éditeur est alors plus nettement incorporé au texte fictionnel qui le suit. La « préface nouvelle » n'est pas signée, mais se présente clairement comme une préface auctoriale. Nodier y évoque en effet à plusieurs reprises ses œuvres, bien que de manière assez désinvolte<sup>43</sup>. Il revient notamment sur les circonstances d'écriture de *Thérèse Aubert* pour mettre en avant le lien entre ce roman et ses souvenirs de jeunesse. Il conte aussi sa rencontre avec un lecteur du Mans qui s'est reconnu de manière étonnante dans l'histoire de Thérèse. La publication de *Thérèse Aubert* dans un ensemble éditorial attribué sans équivoque à

---

<sup>41</sup> Voir, par exemple, le dialogue entre l'auteur et le libraire qui ouvre *Le Dernier chapitre de mon roman* (1803).

<sup>42</sup> On établit souvent un lien entre l'anonymat des romanciers et le manque de légitimité du roman. Il nous semble, cependant, que l'anonymat sert ici le projet d'écriture, et traduit surtout le désir de jouer avec les possibilités énonciatives du genre romanesque.

<sup>43</sup> « [...] si, dans mes trop nombreux ouvrages, il y en a un que j'aie eu l'intention et le temps de faire pour moi, depuis que j'ai le tort ou le malheur d'écrire, c'est *Thérèse Aubert*. » L'auteur parle aussi de ses « romans inutiles » (*Œuvres de Charles Nodier*, éd. cit., t. II, pp. 276 et 278).

Charles Nodier et la nouvelle préface placée au seuil du récit infléchissent le pacte de lecture proposé au lecteur. Quel sens donner à ces nouveaux propos liminaires ?

On observe pendant la Restauration et les premières années de la Monarchie de Juillet un développement important de la publication des textes littéraires sous forme d'œuvres<sup>44</sup>. Ce phénomène concerne surtout Voltaire et Rousseau mais profite également aux auteurs contemporains<sup>45</sup>. L'édition en œuvres complètes marque la consécration de l'auteur dont les ouvrages sont ainsi publiés. Le prestige de ce type de collections naît aussi du format in-8° qui leur est habituellement dévolu<sup>46</sup>. Dans le cas de Nodier, la décision de rassembler un grand nombre d'ouvrages dans un même ensemble éditorial n'est sans doute pas étrangère au souhait de l'écrivain d'entrer à l'Académie française<sup>47</sup>. Les ouvrages qui forment les *Œuvres* sont, pour la plupart, précédés d'une préface composée pour la circonstance, où Nodier explique ce qui a motivé son écriture. La relecture souvent critique de ses écrits lui permet d'engager à plusieurs reprises une réflexion sur l'histoire littéraire et l'art poétique. Le lecteur est invité à lire les œuvres d'un auteur érudit qui fait figure d'autorité.

La publication des *Œuvres* de Charles Nodier constitue cependant une stratégie de légitimation ambiguë. Le projet de l'auteur est à appréhender d'une préface à l'autre<sup>48</sup>, et les contradictions ne manquent pas entre les différents textes liminaires. Manque un préambule général capable d'unifier l'ensemble. De plus, Nodier affiche à plusieurs reprises une grande méfiance vis-à-vis de la publication de ses ouvrages sous forme d'œuvres. Dans la préface des *Contes en prose et en vers*, il déclare, par exemple, sur le ton de la provocation :

[...] le nombre [des contes] que j'y mis en prose ou en vers est presque incalculable ; il décupleroit sans peine le fatras qu'un libraire euphémiste a la politesse d'appeler mes *Œuvres complètes*. [...] Ce volume ne s'est donc formé que de lambeaux égarés partout comme des feuilles volantes de la Sibylle, et quiconque sera intrépidement résigné à lire ce qui reste, n'aura pas de peine à croire que le meilleur est perdu. C'est grand dommage pour les bonnes d'enfants. Je prie donc messieurs les journalistes d'être convaincus d'avance que cette publication n'est pas une de celles dont la société sentait impérieusement le besoin, et qui placent toutes les semaines quelque auteur nouvellement éclos au rang de nos premiers prosateurs. Tant d'honneurs ne sont faits ni pour mes contes ni pour moi.<sup>49</sup>

La « préface nouvelle » de *Thérèse Aubert* témoigne bien, justement, de la prise de distance de Nodier par rapport à toute forme de canonisation littéraire. L'auteur prend soin de souligner que son

<sup>44</sup> Guy Rosa, « Chiffres à l'œuvre : l'édition des textes littéraires publiés en œuvres de 1812 à 1830 », *Revue des sciences humaines*, tome LXXXI, n°215, juillet-septembre 1989.

<sup>45</sup> Par exemple Byron en 1819, Scott en 1821, Lamartine en 1825, Chateaubriand en 1826.

<sup>46</sup> Les livres en format in-8° coûtent plus cher que les livres en format in-12. Il existe aussi des séries en in-12, mais elles doublent ou suivent la série en in-8° (*Ibid.*, p. 103).

<sup>47</sup> C'est chose faite en 1833, après plusieurs candidatures.

<sup>48</sup> D'autant que Nodier conserve très souvent ancienne et nouvelle préfaces. Il se distingue en cela de Balzac qui supprime toutes les préfaces de ses romans pour écrire un magistral Avant-propos à la *Comédie humaine*.

<sup>49</sup> *Œuvres de Charles Nodier*, éd. cit., t. XI, pp. ij-iiij.

livre a été « écrit sous la puissance d'une impression, et, pour ainsi dire, d'une nécessité morale »<sup>50</sup>, et laisse entendre que les critères d'appréciation de son œuvre ne sauraient être « les bienséances de la pensée et du style »<sup>51</sup>. La mise en avant des défauts de l'œuvre<sup>52</sup> lui permet de montrer que la conception du roman n'a obéi à aucun motif d'ordre institutionnel ou commercial ; de nature existentielle, le geste d'écriture est ici autarcique – Nodier a écrit avant tout pour lui –, et le texte, susceptible de plaire à quelques lecteurs seulement<sup>53</sup>. La ressemblance entre l'auteur qui prend ouvertement la parole en 1832 et l'auteur du manuscrit tel que le dépeint l'éditeur de 1819 est troublante. L'insistance de Nodier sur le caractère autobiographique de son récit<sup>54</sup> accrédite paradoxalement l'authenticité du manuscrit fictif. Et, de fait, Adolphe pourrait apparaître comme un simple masque de Nodier, si ce dernier, toujours dans sa préface, ne brouillait à nouveau les pistes en faisant le récit de sa rencontre avec un lecteur. L'anecdote, elle aussi troublante à souhait, met en scène un vieil homme originaire du Mans qui a reconnu presque point par point sa propre histoire dans le roman de Nodier :

Il s'appeloit Pierre et non pas Jules, mais, sur tout le reste, et il me le prouva au point de me déchirer le cœur, la conformité des événements étoit complète. Il avoit exercé un emploi public au moment où j'ai placé mon récit ; il avoit été arrêté comme suspect de connivence avec les aristocrates pour avoir sauvé une jeune fille vendéenne ; sa propre fille étoit morte, aveugle, de la petite vérole, et elle s'appeloit *Thérèse Aubert*. Les sites mêmes n'étoient pas sans rapport, et je m'en suis convaincu depuis.<sup>55</sup>

Le récit de cette rencontre permet une nouvelle fois à Nodier de mettre en scène une relation auteur-lecteur fondée sur une communauté de sentiments<sup>56</sup>. Ne s'agit-il pas également pour lui d'indiquer de manière oblique les véritables sources de son roman ? Rien ne permet de l'affirmer avec certitude... En traçant des frontières incertaines entre le romanesque et le réel<sup>57</sup>, Nodier invite finalement son public à une étrange lecture biographique, où tous les jeux de masques sont une nouvelle fois permis. L'insertion du roman dans un ensemble éditorial prestigieux renforce l'effet

<sup>50</sup> *Ibid.*, t. II, p. 275.

<sup>51</sup> *Ibid.*, t. II, p. 276.

<sup>52</sup> « Certains détails de ce récit ont été critiqués avec une grâce toute spirituelle et toute bienveillante, sous le rapport du goût. » (*Ibid.*, t. II, p. 276).

<sup>53</sup> « Cette émotion, que je ne me flatte pas de faire partager à beaucoup de monde, s'explique par l'intimité, par la personnalité des souvenirs. » (*Ibid.*).

<sup>54</sup> « S'il me reste le temps de publier quelques fragments de mon journal de jeune homme, et l'espoir de distraire et d'intéresser un lecteur sans sortir du vrai absolu, je serai obligé de revenir sur les mêmes faits, et on verra que ma fable et mon histoire ne diffèrent que par de légères circonstances de date et de localité. Dans l'épisode de Mondyon, dans celui de Jeannette, dans la rencontre à la ronde des jeunes filles, il n'y a pas un fait, pas un nom, pas un mot d'invention. » (*Ibid.*, t. II, p. 276.)

<sup>55</sup> *Ibid.*, t. II, p. 277.

<sup>56</sup> « Nous nous attendrîmes tous les deux sur une sympathie de malheurs qui nous avoit unis à de si longues distances. » (*Ibid.*, t. II, p. 277.)

<sup>57</sup> La conclusion de la « préface nouvelle » est édifiante à cet égard : « [...] je ne peux guère me justifier d'avoir fait tant de romans inutiles qu'en répétant souvent qu'ils sont, comme mes préfaces, une sorte de roman de ma vie, qui n'est aussi qu'une préface inutile, marquée d'historiettes. » (*Ibid.*, t. II, p. 278.)

d'étrangeté de cette invitation quelque peu paradoxale à la lecture.

L'étude de l'évolution du péri-texte préfaciel de *Thérèse Aubert* implique plusieurs départs par rapport à une analyse uniquement attentive aux procédés poétiques du texte littéraire. Seule une attention plus grande portée aux marges du texte et à la configuration matérielle de l'œuvre, seule une réflexion sur l'organisation de l'espace littéraire dans le premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle permettent de prendre toute la mesure du jeu avec la fonction-auteur proposé par Nodier à ses lecteurs.

Pour citer cet article : Caroline Raulet-Marcel, « Analyse littéraire et histoire de l'édition. Le dispositif énonciatif dans les préfaces de Charles Nodier », Site des *Cahiers d'Études Nodieristes*, mis en ligne le 29 décembre 2011. URL : [www.cahiers-nodieristes.fr](http://www.cahiers-nodieristes.fr)