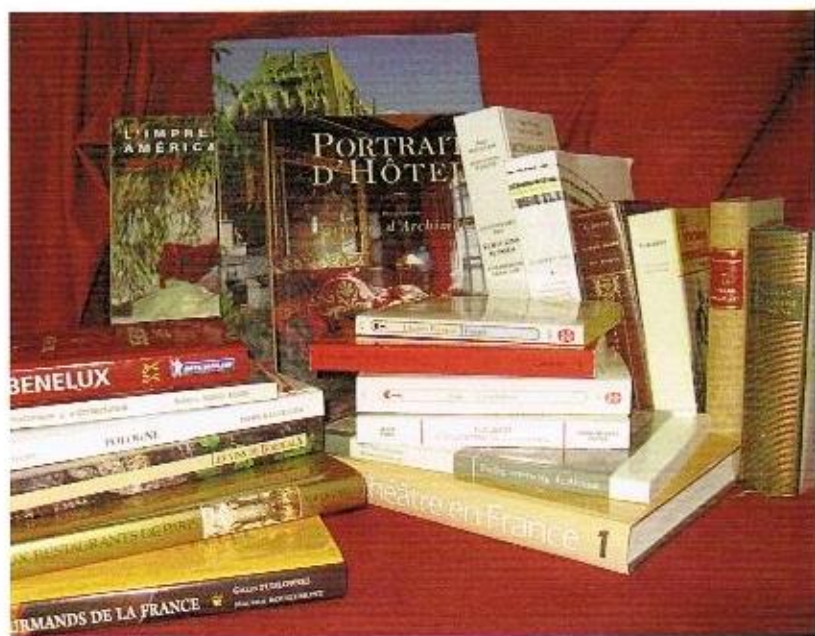


ART DE LIRE, ART DE VIVRE

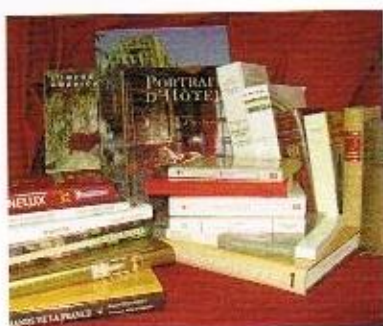
HOMMAGE AU PROFESSEUR

GEORGES JACQUES



Ouvrage coordonné par
Myriam WATTHEE-DELMOTTE

L'Harmattan



Ce livre est un hommage au Professeur Georges Jacques : témoignage de respect, d'admiration et de reconnaissance à un enseignant-chercheur qui fut, pour les uns, un compagnon de route incomparable, et pour les autres, un maître sans équivalent. À l'intérieur du domaine littéraire français, on ne peut qu'être frappé par la diversité des champs couverts par le

Professeur Georges Jacques, de l'histoire littéraire à l'explication d'auteurs, des figures majeures du XIX^e s. français aux auteurs les plus récents de la francophonie, de la génétique littéraire aux relations texte-image-musique. Une constante apparaît toutefois clairement dans l'empire qu'il a exercé sur les études littéraires à l'Université catholique de Louvain : son art de lire est un art de vivre. On observe, en effet, qu'il s'agisse de lecture ou de vie, la même curiosité insatiable, la même exigence de sens, la même délectation des saveurs. Rarement on rencontre un tel équilibre de l'intelligence littéraire et de la sensibilité au vécu. Cet ouvrage, par la diversité de ses contributeurs, offre un écho à cette singulière disposition.

Cet ouvrage a été coordonné par Myriam WATTHEE-DELMOTTE, Maître de recherche du Fonds National de la Recherche Scientifique belge et Professeur à l'Université catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve).

Collection « Structures et pouvoirs des imaginaires »

Image de couverture : © collection privée

Ouvrage coordonné
par Myriam WATTHEE-DELMOTTE

ART DE LIRE, ART DE VIVRE



ISBN : 978-2-296-04924-6

44,50 €



BALZAC ET ZOLA MAÎTRES LECTEURS ? RETOUR SUR QUELQUES PRÉFACES¹

Jean-Louis DUFAYS

Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve

L'un des enjeux passionnants de cet art de lire partagé qu'est l'enseignement de la littérature est qu'il permet de faire d'une pierre plusieurs coups. Introduire de jeunes lecteurs à un texte littéraire est l'occasion de les initier tout à la fois aux subtilités de sa composition, à la vision du monde et de la langue dont il est porteur, au contexte socio-historique de son émergence et au jeu des intertextes dans lequel il prend sens. L'exercice est particulièrement riche lorsqu'il porte sur des textes qui donnent sciemment accès à d'autres textes et qu'il prend une tournure comparative. Tout le défi pour l'enseignant consiste alors à faire saisir dans un même mouvement les finesses d'un projet littéraire singulier et ce qui l'oppose à d'autres.

Pour illustrer cette démarche, j'aimerais m'adonner ici à la relecture de quelques « péritextes » familiers au maître lecteur qu'est Georges Jacques : en l'occurrence la préface de *La Comédie humaine* qu'Honoré de Balzac signa en 1842² et les trois préfaces qu'Émile Zola consacra successivement à *Thérèse Raquin* (1868), à *La Fortune des Rougon* (1871) et à *L'Assommoir* (1879)³.

¹ Cet article applique les recommandations orthographiques de l'Académie française.

² Certes, Balzac a composé de nombreuses autres préfaces introduisant à des récits particuliers. Dans le cadre de cette étude, je m'en tiendrai à celle-ci, qui a en quelque sorte couvert toutes les autres.

³ À l'exception de la préface de *Thérèse Raquin*, que je cite au départ de l'édition Nathan (2005), les textes auxquels je me réfère sont ceux de la première publication de l'œuvre de Balzac et de Zola dans la « Bibliothèque de la Pléiade » : Honoré de BALZAC, *La Comédie humaine*, texte établi et préfacé par Marcel BOUTERON, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1951, vol. 1, p. 3-16 ; Émile ZOLA, *Thérèse Raquin*, notes et dossier de Marie-Dominique CARADEC, Paris, Hatier (« Hatier poche »), 2005, p. 7-13 ; Émile ZOLA, *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, Édition intégrale publiée sous la direction d'Armand LANOUX, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1960, vol. I (pour la préface de *La Fortune des Rougon*), p. 3-4 ; vol. III (pour la préface de *L'Assommoir*), p. 373-374.

La finalité d'une préface, on le sait⁴, peut être multiple : il s'agit, selon les cas, d'appâter le lecteur, de lui faire accroire la vérité de l'œuvre, de proclamer des choix esthétiques ou moraux, de signaler des sources ou encore de répliquer à des critiques. C'est un peu tout cela à la fois qu'on trouve tant chez Balzac que chez Zola, avec l'intérêt supplémentaire que leurs préfaces constituent de véritables manifestes des courants littéraires qu'ils ont largement contribué à fonder.

Mon propos sera ici de mettre en évidence dans ces deux corpus les trois objectifs qui s'y entremêlent : le manifeste esthétique, la promotion d'une image positive de l'auteur et la mobilisation d'un lecteur idéal. En décodant ce triple maillage, je voudrais mettre au jour les manières dont Balzac et Zola conçoivent le statut et l'activité de leur lecteur. Dans quelle mesure leurs préfaces font-elles d'eux des guides de la lecture, et jusqu'où leurs discours à ce propos convergent-ils ? Voilà ce que je souhaite tirer au clair, dans une visée à la fois didactique et littéraire.

Le manifeste esthétique

Une première fonction évidente des préfaces de Balzac et de Zola est de véhiculer une conception intentionnelle de la littérature et de l'art.

Celle que proclame Balzac apparaît d'abord comme un plaidoyer, que l'on pourrait qualifier de « prébakhtinien » ou de « prékunderien »⁵, en faveur du genre romanesque. À la suite de Walter Scott, mais un siècle avant *Esthétique et théorie du roman* et *L'Art du roman*, l'auteur de *La Comédie humaine* affiche sa foi dans la supériorité du roman, parce que celui-ci permet de rassembler sous un même regard une grande diversité de genres, de modes d'écriture et de langages. Les lignes qui suivent montrent combien ce sont, avant la lettre, les concepts de dialogisme et de polyphonie qui animent le projet balzacien :

Walter Scott élevait donc à la valeur philosophique de l'histoire le roman, cette littérature qui, de siècle en siècle, incruste d'immortels diamants la couronne poétique des pays où se cultivent les lettres. Il y mettait l'esprit des anciens temps, il y réunissait à la fois le drame, le dialogue, le portrait, le paysage, la description ; il y faisait entrer le merveilleux et le vrai, ces éléments de l'épopée, il y faisait couder la poésie par la familiarité des plus humbles langages (p. 6).

Mais Balzac entend dépasser Scott sur un point : ce qu'il appelle l'unité de composition, et qui tient au choix de peindre une époque de manière systématique à travers ses différentes classes sociales et ses différents modes de vie (la

⁴ Cf. Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil (« Poétique »), 1987 ; Fernand HALLYN et Georges JACQUES, « Aspects du paratexte », dans *Méthode du texte. Introduction aux études littéraires*, sous la dir. de Maurice DELCROIX et Fernand HALLYN, Gembloux, Duculot, 1987, p. 202-215.

⁵ Cf. Mikhail BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard (« Tel »), 1978 ; Milan KUNDERA, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.

ville, la province, l'armée, etc.). Il s'agit pour lui de « relier ses compositions l'une à l'autre de manière à coordonner une histoire complète » (p. 6). Pour autant, le travail du romancier ne se limite pas à décrire l'existant : ce dont Balzac se targue le plus, c'est de déceler le sens caché de l'Histoire et des histoires, et de « méditer » sur les valeurs éthiques et esthétiques qui seraient à leur source :

[...] pour mériter les éloges que doit ambitionner tout artiste, ne devais-je pas étudier les raisons ou la raison de ces effets sociaux, surprendre le sens caché dans cet immense assemblage de figures, de passions et d'événements. Enfin, après avoir cherché, je ne dis pas trouvé, cette raison, ne fallait-il pas méditer sur les principes naturels et voir en quoi les Sociétés s'écartent ou se rapprochent de la règle éternelle du vrai, du beau ? (p. 7).

Cette ambition quasi philosophique va de pair avec une esthétique du « réalisme catholique », qui vise à rendre compte de l'homme dans sa diversité, et donc dans ses passions et ses faiblesses, à l'inverse de l'art « protestant », qui serait subordonné à une conception restreinte de l'humanité :

Walter Scott a été faux, relativement à l'humanité, dans la peinture de la femme, parce que ses modèles étaient des schismatiques. [...] Si Walter Scott eût été catholique, s'il se fût donné pour tâche la description vraie des différentes Sociétés qui se sont succédé en Écosse, peut-être [...] eût-il admis les passions avec leurs fautes et leurs châtements, avec les vertus que le repentir leur indique. La passion est toute l'humanité. Sans elle, la religion, l'histoire, le roman, l'art seraient inutiles (p. 11-12).

Bien qu'il soit souvent rapproché de celui de Balzac, le projet esthétique de Zola s'en écarte sur plus d'un point. Dans les trois préfaces retenues pour cette étude, quatre traits peuvent être relevés.

En premier lieu, l'ambition scientifique. Dès *Thérèse Raquin*, Zola se montre avant tout soucieux de faire de ses romans le lieu d'« explications » et d'« expériences » qui ne feraient qu'appliquer des lois « mathématiques » :

On commence, j'espère, à comprendre que mon but a été un but scientifique avant tout. Lorsque mes deux personnages, Thérèse et Laurent, ont été créés, je me suis plu à résoudre certains problèmes : ainsi, j'ai tenté d'expliquer l'union étrange qui peut se produire entre deux tempéraments différents, j'ai montré les troubles profonds d'une nature sanguine au contact d'une nature nerveuse (p. 8).

Cette ambition, qu'il n'est pas besoin de commenter tant elle est définie par le « naturalisme » zolien, est plus nette encore dans la préface qui ouvre le cycle des « Rougon-Macquart » :

Je veux expliquer comment une famille, un petit groupe d'êtres, se comporte dans une société, en s'épanouissant pour donner naissance à dix, à vingt individus, qui

paraissent, au premier coup d'œil, profondément dissemblables, mais que l'analyse montre intimement liés les uns aux autres. L'hérédité a ses lois, comme la pesanteur (p. 3).

On constate ici une première opposition avec Balzac, qui, certes, se réfère lui aussi beaucoup à la Science, mais se veut au-dessus d'elle et non à sa remorque. Alors que Zola conçoit son œuvre comme une explication déterministe du monde social et comme l'illustration de lois scientifiques, Balzac voit plutôt la sienne comme une interrogation tâtonnante sur le sens caché des réalités sociales.

Le second trait de l'esthétique zolienne affiché dans les préfaces réside dans le souci de dire « exactement et minutieusement » la réalité du monde tel qu'il est :

Tant que j'ai écrit *Thérèse Raquin*, j'ai oublié le monde, je me suis perdu dans la copie exacte et minutieuse de la vie, me donnant tout entier à l'analyse du mécanisme humain (p. 9).

Sur ce point, Zola rejoint l'option « réaliste » de Balzac, mais avec une intention toute différente, puisque son projet de dire le réel se veut strictement immanent, dénué de toute dimension spirituelle et morale. Même s'il se dit « chaste » et rejette les accusations d'obscénité, dans sa conception, le Vrai ne rime pas avec le Bien. Voici donc une seconde divergence majeure avec Balzac.

Dans la préface de *L'Assommoir*, l'ambition référentielle se prolonge dans le souci de faire entendre la voix du peuple, ce qui est à la base du « parler cru » généralement associé à Zola :

Mon crime est d'avoir eu la curiosité littéraire de ramasser et de couler dans un moule très travaillé la langue du peuple. [...] ma volonté était de faire un travail purement philologique, que je crois d'un vif intérêt historique et social (p. 373).

Ce dernier point est le seul par lequel Zola se montre sensible à la dimension proprement littéraire de son travail, et encore ne le fait-il qu'en répondant à des critiques et sous couvert de philologie. En revanche, on chercherait en vain dans ses préfaces une réflexion sur les vertus spécifiques du roman ou sur les pouvoirs de la littérature. Il est vrai que les intentions déclarées de Zola ont cessé depuis longtemps de faire illusion. On a suffisamment souligné depuis des décennies la naïveté de son scientisme et son aveuglement apparent à l'égard des dimensions politique, mythique et symbolique de son œuvre. Par ces dimensions, sans conteste, il rivalise avec Balzac, mais l'auteur de *La Comédie humaine* se montre plus lucide sur la nature exacte de son travail. Balzac sait qu'il crée, qu'il fait de la littérature, et c'est pour elle — ou pour le genre romanesque — qu'il plaide avant tout, alors que Zola prétend se cantonner à la science et à la « copie du réel ».

La figuration de l'éthos

Tout en proclamant leurs choix esthétiques, les deux préfaciers cherchent à convaincre leurs lecteurs du bien-fondé de leur démarche artistique, et, comme toute personne qui argumente, ils s'y attachent de deux manières. D'une part, conscients que, pour convaincre, il faut rassurer par des démarches familières, ils convoquent un certain nombre de lieux communs, de *topoi* séculaires du discours d'exorde⁶. D'autre part, à travers ces *topoi*, ils mettent en scène un *éthos*, une image positive de soi. Barthes définit l'*éthos* comme « les traits de caractère que l'orateur doit montrer à l'auditoire (peu importe sa sincérité) pour faire bonne impression : ce sont ses *airs* »⁷.

Quels *airs* se donnent ici nos deux auteurs et quels *topoi* mobilisent-ils à cette fin ?

Balzac se pose en artiste et en penseur, rivalisant avec les plus grands, mais il s'y prend par étapes, dans un texte qui s'avère à cet égard fortement charpenté.

Dans les premiers paragraphes, conformément au *topos de modestie*, il se fait à fois *pédagogue* et *humble*, affichant le seul souci d'éclairer son public de manière désintéressée :

En donnant à une œuvre entreprise depuis bientôt treize ans, le titre de *La Comédie humaine*, il est nécessaire d'en dire la pensée, d'en raconter l'origine, d'en expliquer brièvement le plan, en essayant de parler de ces choses comme si je n'y étais pas intéressé. Ceci n'est pas aussi difficile que le public pourrait le penser. Peu d'œuvres donne beaucoup d'amour-propre, beaucoup de travail donne infiniment de modestie (p. 3).

Mais c'est là une modestie paradoxale, qui est aussi l'occasion de signaler, comme en passant, l'abondance du travail réalisé, ce qui constitue le troisième trait de l'*éthos* ici mobilisé : rien de tel pour s'attirer les faveurs d'un public que de se montrer à la fois humble et travailleur.

Un autre trait de l'*éthos* balzacien réside dans l'affirmation du caractère irrépressible de la passion créatrice, laquelle est assimilée à la passion amoureuse dans des termes qui ne peuvent que rendre sympathique celui qui y succombe :

⁶ Voir notamment Ernst Robert CURTIUS, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, P.U.F., 1956, p. 99-130. La plupart des « préfaces auctoriales » modernes ne font que prolonger le rôle traditionnel de l'exorde dans les littératures latine et médiévale, lequel était de « justifier la rédaction de l'œuvre ».

⁷ Cf. Roland BARTHES, « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire », dans *Recherches rhétoriques*, Paris, Seuil (« Points »), 1994 (1^{re} éd. dans *Communications*, n° 16, 1970). Voir aussi Jean-Louis MAINGUENEAU, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Dunod, 1990 ; Ruth AMOSSY, *L'argumentation dans le discours. Discours politique, littérature d'idées, fiction*, Paris, Nathan université, 2000.

L'idée première de *La Comédie humaine* fut d'abord chez moi comme un rêve, comme un de ces projets impossibles que l'on caresse et qu'on laisse s'envoler : une chimère qui sourit, qui montre son visage de femme et qui déploie aussitôt ses ailes en remontant dans un ciel fantastique (p. 3).

Les sections suivantes présentent l'auteur comme un homme qui a beaucoup réfléchi à la composition de son œuvre et qui dispose d'une large culture philosophique et scientifique : ne maîtrise-t-il pas la pensée de Saint-Hilaire, de Swedenborg, de Saint-Martin, de Leibnitz, de Buffon, de Bonnet, de Needham, de Cuvier, de Goethe et quelques autres, au point de pouvoir comparer la Société à la Nature, les espèces sociales aux espèces zoologiques ? L'envergure de l'*éthos* balzacien grandit encore d'un cran par la convocation des références historiques et littéraires — l'homme a lu de nombreux romanciers —, et elle devient considérable lorsque Balzac se présente comme quelqu'un qui ambitionne de se faire « le secrétaire de la Société française » (p. 7). Plus encore, il s'agit pour lui de décrypter les raisons cachées du fonctionnement de cette société et de méditer sur la manière dont elle s'écarte ou se rapproche des principes naturels du bien, du vrai et du beau. *In fine*, l'image que se donne Balzac devient celle d'un homme « égal et peut-être supérieur à l'homme d'État » (p. 7).

Le *topos* ici convoqué est à l'évidence celui de la *référence aux autorités* : en situant constamment son projet par rapport à ceux d'illustres prédécesseurs relevant de domaines d'activités très différents, l'écrivain se hisse sur une scène grandiose qui suscite à tout le moins l'étonnement et la curiosité.

À l'inverse, face aux critiques, Balzac se présente comme un incompris, qui ne mérite ni l'accusation d'immoralisme ni celle de matérialisme dont on l'accable. Bien au contraire, s'il a abordé des sujets qui ont été jugés indécentes, c'est parce qu'il se veut le porte-parole de l'humanité la plus quotidienne — ce qui, en termes d'*éthos*, ajoute à la supériorité intellectuelle la vertu morale :

En saisissant bien le sens de cette composition, on reconnaîtra que j'accorde aux faits constants, quotidiens, secrets ou patients, aux actes de la vie individuelle, à leurs causes et à leurs principes autant d'importance que jusqu'alors les historiens en ont attaché aux événements de la vie publique des nations (p. 12-13).

Enfin, Balzac achève de se rendre sympathique en exprimant sa gratitude et son amitié à ceux qui le soutiennent, en avouant avoir été tenté par le découragement — ce qui ne peut que susciter la compassion —, et en précisant la nature de son ambition, qui relèverait de l'espérance plutôt que de l'amour-propre :

J'ai eu ceci pour moi, dont je rends grâce à Dieu, que les plus grands talents de cette époque, que les plus beaux caractères, que de sincères amis, aussi grands dans la vie privée que ceux-ci le sont dans la vie publique, m'ont serré la main en me disant : — Courage ! Et pourquoi n'avouerais-je pas que ces amitiés, que des témoignages donnés çà et là par des inconnus, m'ont soutenu dans la carrière et

contre moi-même et contre d'injustes attaques, contre la calomnie qui m'a si souvent poursuivi, contre le découragement et contre cette trop vive espérance dont les paroles sont prises pour celles d'un amour-propre excessif ? (p. 15).

Zola, de son côté, alterne entre des postures contrastées. Dans la préface de *Thérèse Raquin*, il apparaît comme un homme sur la défensive, soucieux de se défendre contre des accusations qu'il juge injustes. Il se construit ici l'*éthos* d'une victime outragée, mais celui-ci se double aussitôt de l'image d'un accusateur véhément. En effet, notre auteur s'attire d'abord les rieurs par un portrait sarcastique de ses adversaires :

Certains gens vertueux, dans des journaux non moins vertueux, ont fait une grimace de dégoût, en le prenant avec des pincettes pour le jeter au feu. [...] Je ne me plains nullement de cet accueil ; au contraire, je suis charmé de constater que mes confrères ont des nerfs sensibles de jeunes filles (p. 7).

Zola s'attache ensuite à dénoncer l'erreur de ses détracteurs — coupables de n'avoir pas compris son œuvre —, puis à souligner le caractère scientifique de sa démarche, se donnant par là l'*éthos* d'un « simple analyste » (p. 10), d'un humble observateur du réel. Le ton qu'il emploie reste néanmoins polémique, voire virulent jusqu'au bout, au point de tomber dans une surenchère dont l'auteur avoue avoir conscience sans pouvoir s'en abstenir :

je sens le tort que je me fais auprès de la critique en la taxant d'intelligence, et je ne puis pourtant m'empêcher de témoigner le dédain que j'éprouve pour son horizon borné et pour les jugements qu'elle rend à l'aveuglette, sans aucun esprit de méthode (p. 11).

On notera toutefois que cet aveu bénéficie à l'image de l'écrivain en le faisant apparaître comme un homme blessé et sincère, qui ne cherche pas à se donner bonne figure. Paradoxalement, le fait de prétendre qu'on ne se soucie pas de son *éthos* contribue à le renforcer.

L'*éthos* zolien se fait plus stoïque et plus détaché des polémiques dans la préface de *La Fortune des Rougon*, qui présente seulement un bref exposé du projet de l'œuvre. Il redevient polémique et agressif dans la préface de *L'Assommoir*, où il s'agit à nouveau de répondre à l'accusation d'immoralité.

Par son ton polémique, Zola exprime sa volonté artistique d'une manière qu'il est difficile de qualifier de modeste. Et pourtant, il recourt aussi, comme Balzac, au *topos* de la modestie affichée lorsqu'il affirme à la fin de la préface de *Thérèse Raquin* :

[...] devant le tribunal que je me plais à rêver en ce moment, mon œuvre serait bien humble : j'appellerais sur elle toute la sévérité des critiques, je voudrais qu'elle en sortît noire de ratures (p. 12).

Et dans la préface de *L'Assommoir*, c'est à sa propre personne que le *topos* s'applique :

Si l'on savait combien le buveur de sang, le romancier féroce, est un digne bourgeois, un homme d'étude et d'art, vivant sagement dans son coin, et dont l'unique ambition est de laisser une œuvre aussi large et aussi vivante qu'il pourra ! (p. 374).

Cette rapide comparaison des *éthos* propres à nos deux auteurs montre bien leur différence de stratégie : tandis que Balzac cherche avant tout à impressionner, Zola adopte une posture nettement plus défensive. Et pourtant, au-delà de leurs différences, ils se rejoignent sur deux *topoi* : celui qui consiste à dire « je rapporte ici des choses inédites »⁸ — l'un comme l'autre affiche la conviction d'être l'auteur d'une œuvre importante, qui n'a pas d'équivalent dans le passé et qui fera date —, et celui de l'appel au jugement de la postérité. Leur souci affiché de prendre de la hauteur par rapport à leur sujet et à leurs adversaires amène les deux auteurs à ponctuer leur préface de la même manière :

L'immensité d'un plan [...] m'autorise, je crois, à donner à mon ouvrage le titre sous lequel il paraît aujourd'hui : *La Comédie humaine*. Est-ce ambitieux ? N'est-ce que juste ? C'est ce que, l'ouvrage terminé, le public décidera (*La Comédie humaine*, p. 16).

Il est bien évident que mon œuvre appartient à mes juges, et qu'ils peuvent la trouver nauséabonde sans que j'aie le droit de réclamer (*Thérèse Raquin*, p. 7).

Je ne démens aucun conte, je travaille, je m'en remets au temps et à la bonne foi publique pour me découvrir enfin sous l'amas des sottises entassées (*L'Assommoir*, p. 374).

Dans quelle mesure cet appel à la postérité va-t-il de pair avec la construction d'un nouveau lecteur ? C'est ce qu'il nous faut examiner maintenant.

La construction du lecteur idéal

Parallèlement à l'affirmation d'un idéal esthétique et à la construction d'une image positive de soi, celui qui veut convaincre ne peut éviter de mettre en scène une image idéale de son destinataire. C'est particulièrement le cas ici, où il s'agit non seulement de convaincre le lecteur de la légitimité d'un projet, mais aussi de le préparer à la lecture d'une œuvre singulière et controversée, qui requiert une attitude intellectuelle quelque peu nouvelle.

Qu'en est-il donc du lecteur « implicite »⁹ ou « modèle »¹⁰ qui se dégage de ces différentes préfaces ?

⁸ Cf. Ernst Robert CURTIUS, *op. cit.*, p. 106.

⁹ Cf. Wolfgang ISER, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Liège, Mardaga (« Philosophie et langages »), 1985.

D'une manière générale, on remarquera d'abord que, chez Balzac comme chez Zola — et comme chez la plupart des écrivains sans doute —, le lecteur idéal est celui qui accepterait d'être le complice de l'écrivain et de le comprendre sans se laisser piéger par des jugements moraux inadéquats. Pour figurer ce lecteur-là, les deux auteurs recourent au procédé classique de la mise en scène d'un procès, où le jury est clivé entre ceux qui n'ont rien compris à l'œuvre et ceux qui au contraire en ont saisi les plus fins ressorts. J'ai déjà cité le passage où Balzac confronte ainsi ses « amis » à ses « calomniateurs ». Chez Zola, dans la préface de *Thérèse Raquin*, l'opposition est plus désespérée dans la mesure où, si l'on en croit l'auteur, l'œuvre n'a pas encore pu compter sur le soutien d'amitiés déclarées. Le lecteur idéal est dès lors convoqué sur le mode de l'attente déçue. Il est la voix que l'auteur a vainement attendue, et dont toute la préface exprime qu'il continue de l'attendre :

Quoi ! il ne s'est pas trouvé un seul de mes confrères pour expliquer mon livre, sinon pour le défendre ! Parmi le concert de voix qui criaient : « L'auteur de *Thérèse Raquin* est un misérable hystérique qui se plaît à étaler des pornographies », j'ai vainement attendu une voix qui répondit : « Eh ! non, cet écrivain est un simple analyste, qui a pu s'oublier dans la pourriture humaine, mais qui s'y est oublié comme un médecin s'oublie dans un amphithéâtre » (p. 9-10).

La figuration du lecteur zolien évolue dans la préface de *La Fortune des Rougon* : celui-ci se caractérise à présent par son intérêt pour les sciences et son adhésion *a priori* au déterminisme de l'hérédité, qui est posé comme une vérité acquise.

Balzac et Zola se rejoignent par ailleurs en postulant tous deux un lecteur modèle intéressé par une œuvre de grande envergure, brassant à la fois une société et une époque, et régie par un principe de composition unique — celui d'une exploration systématique des différents types sociaux chez Balzac, celui d'une analyse « expérimentale » du comportement des différents membres d'une famille chez Zola. Il s'agit donc d'un lecteur qui a à la fois de l'appétit et du souffle.

Pour le reste, le profil intellectuel du *lector in praefacia* diverge chez les deux écrivains. Si le lecteur convoqué par Balzac est censé s'intéresser aux sciences, il est plus encore un amateur d'histoire et d'explications cachées, ainsi qu'un moraliste favorable au christianisme et à la monarchie. Le lecteur sollicité par Zola est davantage un scientifique soucieux d'expérimentations, et c'est aussi un philologue ou un grammairien qui apprécie l'utilisation d'une langue verte et variée :

¹⁰ Cf. Umberto ECO, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset (« Figures »), 1985. Précisons que le lecteur dont parlent Iser et Eco est une instance qui se déduit des structures du *récit* : il ne concerne donc pas les textes explicatifs et argumentés.

Des dictionnaires de cette langue existent [...], des lettrés l'étudient et jouissent de sa verdeur, de l'imprévu et de la force de ses images. Elle est un régal pour les grammairiens fureteurs (*L'Assommoir*, p. 373).

Enfin, il convient de distinguer les figurations du lecteur implicite qu'on vient de dégager de celles des *narrataires explicites*, qui sont nommés dans le texte par des désignateurs tels que « le lecteur », « le public », « on », ou, plus directement « vous ». On notera à ce propos l'habileté de Balzac, qui très vite passe de la troisième personne (« Ce n'est pas aussi difficile que *le public* pourrait le penser », p. 3) à la première personne du pluriel, englobant ainsi son narrataire dans une communauté virtuelle qui serait celle de l'humanité entière :

La proclamation et le soutien de ce système, en harmonie d'ailleurs avec les idées que *nous nous* faisons de la puissance divine (p. 4).

[...] les habitudes de chaque animal sont, à *nos* yeux du moins, constamment semblables en tout temps (p. 5).

[...] qui ne s'est aperçu que les écrivains ont oublié [...] de *nous* donner l'histoire des mœurs. Le morceau de Pétrone sur la vie privée des Romains irrite plutôt qu'il ne satisfait *notre* curiosité (p. 5).

Avec beaucoup de patience et de courage, je réaliserais, sur la France au dix-neuvième siècle, ce livre que *nous* regrettons tous [...] (p. 7).

etc.

Cette convocation d'un « nous » universel adhérent à des vérités supposées générales correspond à ce que Barthes appelait le code culturel, la voix de la Vérité, ou plus exactement celle de la *doxa*, des vérités opinables.¹¹ Parallèlement au lecteur idéal, le texte balzacien convoque un lecteur idéologique, prêt à communier à une série de croyances et de lieux communs qui lui seront assénés, mais qui se retrouvent d'une manière ou d'une autre chez tous les écrivains et facilitent grandement la compréhension de leurs textes : impossible d'écrire et de lire sans mobiliser des idées que l'on tient pour reçues.

Quelle a été la relation entre ces images fantasmées du lecteur et les réceptions réelles auxquelles les œuvres de Balzac et de Zola ont donné lieu ? S'il se veut complet, le professeur de littérature se devra d'attirer l'attention de ses étudiants sur l'écart qui s'est produit, dans un cas comme dans l'autre, entre les lectures rêvées et les lectures réelles. D'un côté, Balzac doit certes une part de son succès à la portée morale de son œuvre, à sa dimension sociologique et « systémique » et au caractère polyphonique de ses romans, mais ses lecteurs des *XX^e* et *XXI^e* siècles ont été tout autant attirés par l'épaisseur psychologique de ses

personnages et par son art de la narration. De l'autre, Zola aurait été bien surpris du peu de cas qui fut fait de ses thèses déterministes et du caractère expérimental de ses romans, et à l'inverse, de l'intérêt énorme suscité par leur dimension imaginaire et mythique. En contexte scolaire, souligner cela permettrait à l'enseignant de conclure — ce qui n'est pas rien — que les effets de sens, et *a fortiori* de valeur, produits par une œuvre ont parfois peu de choses à voir avec ceux qui étaient envisagés par leur auteur. Il est même permis de voir dans cette discordance entre le projet et ses effets l'un des traits définitoires des grands textes.

Ai-je, au terme de cette rapide analyse, apporté une lumière nouvelle sur les quelques préfaces que j'ai analysées ? Comme je n'en suis guère sûr, à l'instar de mes prestigieux modèles, je laisse mon honorable lecteur en juger. Et tant pis si cette conclusion sacrifie à son tour aux *topoi* de la modestie affichée et de la référence aux autorités, et si elle fait appel sans ambages à la bienveillance de mon destinataire : tel que je le connais, je devine qu'elle est infinie.

¹¹ Cf. Roland BARTHES, *S/Z*, Paris, Seuil (« Points »), 1970.