

**Hugues PRADIER**

(Editions Gallimard)

## D'UNE PLÉIADE À L'AUTRE

On a pris l'habitude de distinguer deux époques dans la vie de la Pléiade. Comme souvent, il conviendrait de nuancer: la Pléiade n'a jamais rompu avec ses origines. Mais il est indéniable qu'elle a évolué, non pas tant, d'ailleurs, parce que ses responsables ont programmé une évolution, qu'en raison de ce qu'a exigé, à partir d'une date difficile à définir avec précision, la nature des œuvres publiées.

Dans les années 1930<sup>1</sup>, les œuvres rassemblées constituaient des corpus limités; priorité était donnée aux textes bénéficiant d'un état (ou d'une traduction) canonique; et les appareils critiques étaient réduits à leur plus simple expression. Bientôt apparaîtront des préfaces signées par des écrivains. L'idée était alors de proposer à l'honnête homme non pas un *système* élaboré selon des critères universitaires — si tel avait été le cas, Baudelaire n'aurait vraisemblablement pas été le premier auteur choisi —, mais un *domaine*, fondé sur un consensus relatif et empirique.

C'est certainement Malraux qui a le mieux parlé de cet aspect de la Pléiade, dans *L'Homme précaire et la Littérature*<sup>2</sup>: “Les lecteurs des chefs-d'œuvre les lisent comme les amateurs de peinture vont au musée: leur bibliothèque nécessaire, c'est la bibliothèque inutile des autres... Elle substitue aux connaissances un sentiment où le rôle principal est joué par l'admiration: le possesseur de la Bibliothèque de la Pléiade l'appellerait volontiers sa bibliothèque de l'admiration, au sens où il appellerait ses Séries noires, Blêmes ou Roses, sa bibliothèque de la distraction [...]”

Ce texte, qui a longtemps figuré en tête du catalogue de la collection, Malraux l'a écrit dans les derniers mois de sa vie, mais il témoigne de l'esprit dans lequel la Pléiade a été créée.

---

<sup>1</sup> La Bibliothèque de la Pléiade a été créée en 1931 par Jacques Schiffrin. Elle a été reprise par Gallimard en 1933.

<sup>2</sup> Gallimard, 1977; voir le chapitre XIII, intitulé “La Secte”, p. 255-299; les citations qui suivent sont toutes tirées de ce chapitre.

Elle n'a pas été conçue comme une somme de connaissances, mais comme une bibliothèque idéale, bâtie à force d'expériences de lecture guidées par la seule admiration, et où les œuvres rassemblées en un même lieu — dans un même catalogue — pourraient dialoguer entre elles, comme se parlent et se répondent les sculptures du Musée imaginaire tel qu'il a été défini par Malraux. J'ajouterai: comme un jour *La Tentation de saint Antoine* dialoguera avec les textes rassemblés dans un volume d'*Écrits gnostiques*, parce que la Pléiade demeure ce que Malraux voyait en elle: un Musée imaginaire de la littérature mondiale.

Les œuvres, dans une telle bibliothèque, s'affranchissent de l'époque qui les a vues naître: la verticalité des chronologies chères à l'histoire littéraire (que les créateurs de la collection n'aimaient pas beaucoup) laisse place à l'horizontalité d'un catalogue dans lequel les grands livres “sont simultanément présents pour nous dans [un] temps sans durée”: “*Madame Bovary*, écrit encore Malraux, échappe au temps chronologique de la même façon qu'appartient au Musée imaginaire la présence simultanée des bisons de Lascaux et des pharaons.”

*Madame Bovary* et Flaubert sont entrés à la Pléiade dès 1936, avec deux volumes d'*Œuvres* dont l'édition avait été confiée à Albert Thibaudet — déjà éditeur des *Essais* de Montaigne en 1933 — puis, après sa disparition, à René Dumesnil.

Pour Thibaudet et Dumesnil, la Pléiade est bien la bibliothèque de l'admiration dont parlera Malraux quarante ans plus tard. Et il est significatif qu'en rendant hommage à Thibaudet disparu Dumesnil note, avant même de parler de ses connaissances et de sa compétence: “Il aimait Flaubert, et cette dilection n'était point seulement faite de sympathie. Il l'admirait parce qu'il y trouvait de quoi satisfaire à la fois son goût et sa raison<sup>3</sup> [...]”

Le sommaire des deux volumes n'est pas moins significatif. Alors que Dumesnil indique dans son avant-propos que l'ordre des textes “suit exactement la chronologie<sup>4</sup>”, on découvre en tête du tome I une œuvre publiée six ans avant la mort de Flaubert: la *Tentation* de 1874, avec en appendices des fragments de *Smar* et des *Tentations* de 1849 et de 1856.

---

<sup>3</sup> Avant-propos aux *Œuvres* de Flaubert, Bibl. de la Pléiade, 1936, t. I, p. IX.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. X.

*L'Éducation sentimentale* de 1869 figure en tête du tome II, avec en appendices des fragments des *Mémoires d'un fou*, de *Novembre*, et de *L'Éducation* de 1845.

Ces choix étaient ceux de Thibaudet, et ils étaient fondés — du moins pour *La Tentation de saint Antoine* — sur le principe qui veut que l'on reproduise le dernier état d'un texte en le plaçant à la date de publication (ici, à la date d'achèvement) du premier état. Ce n'est pas forcément de mauvaise méthode. On peut toutefois se demander si ce principe était le mieux adapté à l'œuvre de Flaubert, et s'il est pertinent d'employer, comme le fait Dumesnil<sup>5</sup>, le terme d'“ébauche” aussi bien pour les *Tentations* de 1849 et de 1856 que pour *L'Éducation* de 1845 — ce qui revient à laisser entendre que les rapports existant entre les trois *Tentations* sont du même ordre que les relations qu'entretiennent les deux *Éductions*...

Mais il y a plus important: à l'exception notable de *Bouvard et Pécuchet*, les œuvres non publiées par Flaubert, et notamment ses œuvres de jeunesse, ne sont pas considérées par Thibaudet et Dumesnil comme des objets littéraires autonomes, mais, au mieux, comme des documents, quand elles ne sont pas renvoyées dans les ténèbres extérieures. Dumesnil s'en explique en évoquant les contraintes de pagination qui sont alors celles de la Pléiade, non sans ajouter aussitôt que le lecteur ne perd rien: “Dans l'impossibilité de donner le texte complet des écrits de jeunesse (dont il faut bien reconnaître que la plus grande partie n'offre d'intérêt que pour les spécialistes de l'histoire littéraire), on en a choisi les pages où s'affirme le talent de l'écrivain dans ses années d'apprentissage, et ce sont précisément celles où l'on rencontre une sorte de préfiguration des grands sujets qui vont le hanter toute sa vie et dont il ne trouvera la forme définitive que beaucoup plus tard<sup>6</sup>.”

Le moins qu'on puisse dire est que le statut de ces pages, entre “ébauche” et “préfiguration”, n'est pas clair. Il l'est d'autant moins que Thibaudet et Dumesnil assimilent implicitement — en leur réservant le même traitement ou la même absence de traitement — les écrits de jeunesse qui par leur sujet ou leur forme annoncent (mais ne font qu'annoncer) un ouvrage ultérieurement publié par Flaubert, aux avant textes qui appartiennent de plein droit au dossier de genèse de cet ouvrage.

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. X et XI.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. XI.

Reste qu'il est un peu vain, je crois, de décrire une édition vieille de plus de soixante ans avec les critères qui sont les nôtres aujourd'hui. Je me bornerai à insister sur le dessein de Thibaudet et Dumesnil. Ce dessein reposait, je crois, sur deux idées simples. D'une part, une édition de Flaubert — ou de Voltaire, ou de Balzac — a pour fonction de mettre en valeur l'œuvre achevée et imprimée, monument figé et inattaquable, seul témoin de la volonté de l'auteur. D'autre part, pour apprécier le monument dans sa singularité, il n'est pas indispensable — entendez: il est superflu, ou même: on aurait le plus grand tort — de suivre patiemment, pas à pas, l'œuvre en train de se faire.

L'œuvre littéraire serait en somme assimilable, dans cette perspective, à une surface, brillante mais sans épaisseur observable, comme l'est par exemple la surface gelée d'un lac: on sait, bien sûr, que sous la brillante couche de glace il reste de l'eau, et que cette eau n'est certes pas sans rapport avec la formation de la couche de glace, mais c'est à la glace que l'on s'intéresse, et à elle seulement.

Il y a une vingtaine d'années, Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes acceptent de briser la glace: ils acceptent d'établir une nouvelle édition, non plus des *Œuvres*, mais des *Œuvres complètes*, qui est alors prévue en quatre volumes, et qui en comptera finalement cinq. Il n'est sans doute pas inutile de s'interroger sur les circonstances qui ont rendu ce nouveau projet nécessaire aux yeux de certains, et en tout cas possible dans le cadre d'une collection comme la Pléiade.

Nul besoin de rappeler ici la manière dont les études flaubertiennes avaient alors évolué, et la part que la génétique textuelle avait prise dans cette évolution. Mais du côté de la Pléiade?

On a émis plusieurs hypothèses sur ce qu'on appelle parfois — cela mériterait discussion — “le tournant” pris par la Pléiade dans les années 1960. On mentionne, par exemple, la volonté de Gallimard de répondre à une nouvelle demande, l'arrivée à la direction littéraire de l'ancien directeur des Classiques Garnier, Pierre Buge, et surtout le désir de gagner de nouveaux lecteurs en publiant des éditions qui deviendraient indispensables aux universitaires.

Il faut mal connaître la maison Gallimard pour accorder foi à cette dernière hypothèse — il faut, surtout, ignorer que les lecteurs universitaires ne sont pas ceux qui, d'un point de vue commercial, font “vivre” la Pléiade, et qu'au moment où un nouveau Flaubert est mis en

chantier les volumes Thibaudet-Dumesnil ont déjà été diffusés à plus de 150 000 exemplaires et continuent à se vendre à environ 4 000 exemplaires par an.

Ce qui est vrai, en revanche, c'est que la Pléiade — avant même les années 1960 — a souhaité développer son catalogue en s'attaquant à des œuvres difficiles à éditer. Lorsqu'on publie la *Correspondance* de Mme de Sévigné, les *Mémoires d'Outre-Tombe* ou les *Œuvres complètes* de Rimbaud, on ne peut évidemment plus se contenter d'agiter l'étendard de "l'œuvre achevée". Les choses deviennent plus complexes; pour faire court, disons que l'éditeur est désormais tenu de plonger sous la surface (quand la surface existe) et de s'affronter non plus seulement aux œuvres dans leur état final, mais au texte lui-même<sup>7</sup>, aux différentes couches textuelles conservées, pour donner ou pour rendre à l'œuvre toute son épaisseur.

Dès lors, de nouveaux chantiers éditoriaux sont lancés, qui aboutissent à la programmation de livres absolument inenvisageables dans les années 1930 et, bientôt, sous l'impulsion de Pierre Buge, au remplacement des éditions les plus anciennes par de nouvelles éditions, souvent plus complètes et, surtout, dotées d'un appareil critique sans commune mesure (et je ne parle pas uniquement de son étendue) avec le modèle qui avait cours dans les années 1930.

C'est dans ce cadre que s'inscrit le projet Flaubert. Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes ont accepté, en quelque sorte, de passer de la surface au volume, et de procurer une édition dans laquelle ils suivraient et — point capital — permettraient au plus grand nombre de suivre patiemment, pas à pas, les progrès de l'œuvre. Claudine Gothot-Mersch ne dit pas autre chose dans la Note sur la présente édition du tome I des *Œuvres complètes*: "Nous présentons ici tous les textes rédigés, même inachevés, imprimés ou non du vivant de l'auteur, et tous les projets non aboutis dont nous avons eu connaissance<sup>8</sup>." Et il me semble significatif qu'elle ne précise pas dans cette page que les écrits d'enfance sont inclus dans le projet: soixante-cinq ans après René Dumesnil, il va de soi, et il est donc inutile de préciser, qu'ils sont

---

<sup>7</sup> Sur les concepts de *texte* et d'*œuvre* appliqués à la Pléiade, voir Alice Kaplan et Philippe Roussin, "An Idea of Literature: the Bibliothèque de la Pléiade", *Yale French Studies*, n° 89, 1996, p. 237-262.

<sup>8</sup> *Œuvres de jeunesse* (*Œuvres complètes*, t. I), Bibl. de la Pléiade, 2001, p. LXXV.

non seulement intégralement pris en compte, mais intégralement publiés, non pas comme de la documentation, mais comme des œuvres autonomes.

Je vais peut-être un peu vite en disant “il va de soi” : apparemment, la chose ne va pas de soi pour tout le monde. Pour s'en persuader, il suffit d'examiner le dossier de presse des *Œuvres de jeunesse*. Il est déjà volumineux et, comme toujours, très hétérogène. Les critiques sont fort élogieux sur le travail accompli — quand ils l'évoquent, ce qui n'est pas toujours le cas; et ils utilisent volontiers, parfois habilement, la préface de Guy Sagnes et l'introduction de Claudine Gothot-Mersch pour mettre en évidence tout ce qui, dans ces textes, annonce les œuvres de la maturité.

Mais ce qui a retenu la plupart des critiques, c'est l'âge de Flaubert. Ils sont nombreux à mentionner la composition sur *Louis XIII*, offerte “à maman pour sa fête” par un gamin de neuf ans et demi. Et il arrive qu'ils abordent cette question dans un style qui pourrait laisser penser (si l'article auquel je songe n'avait pas paru dans *Le Figaro Magazine*) que le public par eux visé a l'âge qu'avait Flaubert lorsqu'il écrivait *Les Mémoires d'un fou*: “Flaubert teenager. Dix-sept ans à la limite, il ressuscite. Dans la Pléiade. Œuvres de jeunesse, tags de sauvageon imprimés dans une Bible reliée cuir. Tout est là, tout se joue<sup>9</sup>.”

Je dois avouer que l'extrait que je viens de citer me demeure mystérieux par endroits: il faudrait, pour y voir clair, un bon appareil critique. Mais le fait est que plusieurs des articles qui s'intéressent à l'âge de Flaubert s'interrogent — je le relève, parce que la chose est inhabituelle — sur la légitimité d'un volume comme le nôtre, autrement dit: sur la présence à la Pléiade de textes écrits par un enfant de dix ans, qui certes deviendra “Flaubert aîné”, mais qui n'est encore que “Gustave jeune”.

Ces formules, “Gustave jeune” et “Flaubert aîné” (dont on aimerait être certain qu'elles sont bien un clin d'œil à Daudet), se rencontrent dans le compte rendu publié par un hebdomadaire belge. L'article est signé “M.E.B.”, et M.E.B., après avoir parlé de l'encombrant génie de Flaubert aîné, s'interroge sur Gustave jeune: “Son côté Minou Drouet

---

<sup>9</sup> Olivier Frébourg, “Flaubert, avant l'Olympe”, *Le Figaro Magazine*, 17 novembre 2001.

est-il digne de la Pléiade? Le lecteur appréciera, sans nier l'intérêt d'assister à Olivier Frébourg, "Flaubert, avant l'Olympe", *Le Figaro Magazine*, 17 novembre 2001.

l'ouverture de la chrysalide<sup>10</sup>." Le "côté Minou Drouet" de Flaubert avait échappé, je crois, à Claudine Gothot-Mersch. Il est vrai que Minou Drouet, qui était selon Cocteau la seule enfant à n'avoir point de génie, n'a pas écrit, devenue grande, *Madame Bovary*. Mais c'est là un détail, et M.E.B. (qui serait vraisemblablement surpris si on lui faisait observer que son opinion n'est pas éloignée de celle de Dumesnil) ne le relève pas.

Quoi qu'il en soit, cette interrogation sur la "dignité" accordée aux écrits de jeunesse de Flaubert est loin d'être isolée, même si à ce jour Minou Drouet demeure un *hapax*. Ce constat m'inspire notamment deux réflexions.

D'une part, notre volume a dérouté plusieurs journalistes. Et il semblerait que la critique, placée face à un objet littéraire déroutant, ne fasse pas toujours preuve de toute la patience désirable; il semblerait qu'elle *annexe* l'objet en question à ses propres présupposés: devant l'impossibilité où elle se trouve de rendre compte de la complexité d'une œuvre, parce qu'elle manque de temps et de place (ou de goût pour l'exercice), elle donne libre cours à des stéréotypes censés "dire quelque chose" aux lecteurs. Les conséquences d'une telle attitude sont connues, Jean Starobinski les a décrites: "Que reste-t-il de la critique, si notre question est timide, si notre langage est stéréotypé, si nos concepts sont mal assurés? L'objet lui-même se banalise et s'affaiblit, faute d'une sollicitation vigoureuse. [...] [Le critique] a peut-être "compris", mais il n'a rien observé. Il se laisse envahir confusément par la rumeur de la page ouverte devant lui, il l'amplifie en termes plus faibles: réitération qui dissout la forme en faisant foisonner les équivalents inférieurs du sens<sup>11</sup>."

La deuxième réflexion que m'inspire ce relatif vague à l'âme de la critique, c'est que la Pléiade n'est pas libre de publier impunément ce qu'elle veut. Ses livres s'inscrivent sur un horizon d'attente, et chaque fois que la presse estime, à tort ou à raison, que nous nous écartons de cet horizon — en publiant les œuvres d'un enfant ou, dans un autre genre, les *Mémoires* du général de Gaulle —, elle nous le fait savoir. Est-ce à dire que la Pléiade est une

---

<sup>10</sup> M.E.B., "Gustave Jeune", *Le Vif / l'Express*, 19 octobre 2001.

collection “sous surveillance”, “un service public” censé rendre des comptes à ses usagers — j'allais dire: au contribuable?

Il faut préciser que, dans le cas des *Mémoires* de De Gaulle, le public n'a pas partagé les réticences d'une fraction de la critique, et que les ventes de Flaubert ne paraissent pas souffrir de ce que je vous proposerai d'appeler désormais “l'effet Minou Drouet”.

Au-delà, et plus généralement, ce que nous rappellent les dossiers de presse, c'est ce fait essentiel: nos volumes, conçus et réalisés par des spécialistes, ne sont pas — pas seulement — destinés à des spécialistes. Si nous voulons que la Pléiade continue à vivre, c'est-à-dire à rencontrer le public et à le séduire, il nous faut concevoir des éditions qui, sans s'autoriser aucun compromis en matière de sérieux, demeurent accessibles à des lecteurs de bonne volonté, fidèles et cultivés, *mais qui ne sont pas majoritairement demandeurs de ce qu'on leur offre.*

Il ne s'agit pas, bien évidemment, d'aligner l'offre sur la demande: l'édition a ceci en commun avec d'autres formes d'artisanat qu'elle produit des objets que le public n'a pas encore songé à réclamer.

Mais il s'agit — en construisant des sommaires cohérents et hiérarchisés, en fourbissant des protocoles, en se donnant des règles, et en s'interdisant certains excès — de faire en sorte que notre offre soit examinée dans sa spécificité. Il s'agit de fournir les clefs nécessaires à l'ouverture de nos livres et d'obtenir que le lecteur ne regrette pas de les avoir ouverts. Il s'agit donc de rendre le lecteur *sensible*, et sensible notamment au fait que les informations que nous apportons, même si elles sont extérieures à l'œuvre, s'ajoutent — je cite à nouveau Jean Starobinski — “à tout ce qui, du dedans, lui confère une personnalité distincte<sup>12</sup>”. “La recherche historique”, écrit encore Starobinski, “a cette conséquence bénéfique d'accroître l'information par laquelle un monde s'ajoute à une œuvre — un monde peut-être extérieur à celle-ci, un monde où, en regard de l'achèvement désiré, foisonnent les actes et les paroles manqués, les essais inaboutis: sur ce terrain étranger, l'œuvre s'enracine et nous déclare sa

---

<sup>11</sup> Jean Starobinski, “La Littérature. Le texte et l'interprète”, dans *Faire de l'histoire*, II. *Nouvelles approches*, sous la direction de Jacques Le Goff et Pierre Nora, Gallimard, 1974; rééd. “Folio Histoire”, 1986, p. 232-233.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 226.



richesse indépendante; elle s'enlève sur ses abords, et déjoue l'espoir d'une trop facile définition<sup>13</sup>.”

Bien sûr, il serait illusoire de penser que l'on peut prévenir les définitions trop faciles et les “effets Minou Drouet”. Mais je suis convaincu que — si nous voulons éviter que ne se banalisent et ne s'affaiblissent les textes que nous publions — notre tâche d'éditeurs (dans les deux sens du mot) est de *rendre sensible*. Le pari qui consiste à “remplacer”, dans un temps où la littérature n'a pas la vie facile, deux volumes à succès par cinq tomes plus complets et plus exigeants ne peut être gagné qu'à ce prix.

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 227.