

## Le « mock-book »

William Kinsley

---

### L'objet-livre

Volume 18, numéro 2, automne 1982

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036761ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036761ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

### Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

### ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

### Citer cet article

Kinsley, W. (1982). Le « mock-book ». *Études françaises*, 18(2), 43–62.

<https://doi.org/10.7202/036761ar>

# Le «mock-book»

WILLIAM KINSLEY

Sommairement, le «mock-book<sup>1</sup>» peut être défini comme une parodie de la forme du livre ou du *livesque*, qui sert habituellement à satiriser un large éventail de sottises intellectuelles ou artistiques. Comme toutes les formes d'imitation parodique, les «mock-forms», le «mock-book» nécessite la préexistence d'une forme réelle. Contrairement à la tragédie ou à l'épopée, toutefois, le livre n'est pas uniquement une forme littéraire ou une construction verbale; c'est d'abord un objet matériel, une série de feuilles de papier ou de parchemin reliées ensemble d'un côté et plus ou moins couvertes de lettres et autres signes conventionnels écrits ou imprimés. (Dans le cadre de notre étude, nous ne tiendrons pas compte des formes archaïques du livre comme les rouleaux de parchemin.) Ainsi, deux dimensions distinctes mais intimement reliées, dont la présence est essentielle à l'existence des «mock-books», composent la *lvrité*<sup>2</sup> : les éléments matériels de la production du livre — approvisionnement de papier, encre, mise en page, pagination, etc. — et le complexe d'attitudes culturelles qui s'est développé autour du livre durant l'histoire de la civilisation occidentale. Il nous faut donc, avant de traiter du «mock-book» en général, et plus particulièrement du *Conte du Tonneau* de Jonathan Swift, aborder la question du livre.

1 Intraduisible, l'expression «mock-book» sera conservée telle quelle (N D T )

2 Nous calquons ce substantif sur le «bookness» du texte original (N D T )

La dimension la plus importante du livre en tant qu'antécédent du «mock-book» est aussi la plus évidente : depuis des siècles, le livre, en tant que principal moyen de préservation et de transmission du savoir, jouit d'un énorme prestige. En fait, le «livre» est devenu une métaphore, et presque un synonyme, de sagesse et de connaissance. De façon naïve, le livre peut être considéré comme un contenant — de science naturelle, de théologie, ou de toute autre variété de savoir humain. À un niveau supérieur, c'est un modèle ou un emblème double : du monde extérieur et de l'opération de l'esprit humain<sup>3</sup>.

Cette mystique du livre vient en grande partie du statut unique d'un livre, la Bible. Vénérée comme étant la parole de Dieu lui-même et lue, non seulement pour sa doctrine religieuse, mais également comme un exposé scientifique de l'origine de l'univers et de l'histoire humaine, la Bible s'est imposée dans toutes les branches du savoir; de plus, parce que sa révélation est incarnée dans un livre, la Bible a favorisé l'imposition des schèmes de pensée du livre. Ainsi apparaît, au Moyen Âge et à la Renaissance, la célèbre métaphore du livre de la Nature. Dieu ne s'est pas uniquement révélé aux hommes en écrivant la Bible, mais aussi en créant l'univers physique. En observant et en interprétant correctement la Nature, on peut arriver à la connaissance de l'existence de Dieu et à une conscience limitée mais réelle de quelques-uns de ses attributs. «Interpréter correctement» signifie voir en toute créature un signe de son créateur, comme chaque mot de la Bible est un signe de son auteur divin. En fait, on peut aborder chaque créature comme si c'était un mot, et l'univers complet comme si c'était un livre : on peut lire le monde.

Cette métaphore s'organise implicitement autour d'une triple correspondance Nature — livre — esprit humain, correspondance mise en relief par le fait que ces trois éléments sont des créatures de Dieu. Quand Vincent de Beauvais, au XIII<sup>e</sup> siècle, entreprend de produire une encyclopédie universelle, ou *Speculum*, «la structure de son livre doit être le miroir de la structure de la réalité»<sup>4</sup>. Dans son esprit, la meilleure façon de réaliser cette

3 Voir à ce sujet Ernest Robert Curtius, «Le symbolisme du livre», chap. 16 de la *Littérature européenne et le moyen âge latin* Paris PUF 1956 (trad. par Jean Bréjoux) et Jesse Gellrich, «The Argument of the Book: Medieval Writing and Modern Theory», *Clio*, 10, 1981, p. 245-263.

4 Malcolm Beckwith Parkes, «The Influence of the Concepts of *Ordnatio* and *Complatio* on the Development of the Book», dans J. J. G. Alexander et M. T. Gibson (dir.), *Medieval Learning and Literature: Essays Presented to Richard William Hunt*, Oxford, Clarendon Press, 1976, p. 128-129 (Nous traduisons, N D T).

correspondance dans la section portant sur l'histoire naturelle est de calquer sa structure sur celle d'un livre déjà existant; les plantes et les animaux sont ainsi décrits dans l'ordre de la création rapporté au premier chapitre de la Genèse. En tant que «contenant de la pensée» et produit de l'intelligence humaine, le livre a toujours eu une correspondance générale avec l'esprit, mais au fur et à mesure que se développent les techniques de production des livres manuscrits, cette correspondance s'exprime de façon de plus en plus claire dans la mise en page et les autres éléments matériels. Souvent, dans les très vieux manuscrits, il n'existe aucune division entre les mots; dès le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, par contre, un système standard de division par chapitre, de table des matières, de titres courants, entre autres, permet d'exprimer la structure de raisonnement en termes physiques<sup>5</sup>. Le commentaire, qui peut être vu comme un pont aussi bien entre le texte et le lecteur qu'entre le texte et le monde, facilite également la lecture. La position marginale du commentaire — qu'on retrouve parfois sur trois côtés du texte — est une expression spatiale de sa fonction<sup>6</sup>.

La correspondance entre le livre et la nature n'est pas limitée aux œuvres philosophiques ou scientifiques. Le jeune Alexander Pope l'utilise pour résumer la réaction de Virgile à Homère : «Nature and Homer were, he found, the same» (*Essay on Criticism*, [1711], 135). Puisque pour Pope, dans ce contexte, la «Nature» comprend la «nature humaine», la triple correspondance se manifeste ici de façon évidente. Pope la rend davantage explicite plus loin dans le poème : «True Wit is ... Something ... That gives us back the Image of our Minds» (297-300). L'équation que fait Pope a une autre dimension, puisque Virgile, à toutes fins utiles, existe pour lui en tant que livre. Seul l'auteur d'un livre éclatant comme l'*Énéide*, si brillamment inspiré d'Homère et de la Nature, peut comprendre la correspondance dans son sens le plus profond : la Nature, Homère et Virgile, découvre Pope, sont *identiques*. Mais même ici, la correspondance est moins un fait ou une condition qu'une aspiration, un idéal, un projet, Homère représentant la poésie parfaite, une perfection que même le véritable Homère n'a jamais tout à fait atteinte. De même pour Vincent de Beauvais dont le miroir parfait est resté un idéal irréalisé.

L'histoire du savoir occidental peut ainsi être vue comme une série de tentatives pour capturer l'univers, ou une de ses parties, et

5 *Ibid*, p 121-123

6 Pour une approche fascinante de ces questions et de quelques autres, voir Lawrence Lipking, «The Marginal Gloss», *Critical Inquiry*, 3, 1977, p 609-655

l'emprisonner à l'intérieur d'un livre, pour faire du livre un modèle ou un microcosme de l'univers. Pour reprendre une maxime scholastique, *veritas est aequatio rei et libri* (Assez paradoxalement, la seule «proie» représentée adéquatement dans un livre est la plus grande de toutes, Dieu lui-même, même si nos limites en tant que lecteurs nous empêchent de totalement comprendre la justesse de cette représentation.) Mais ces aspirations ne sont pas disparues avec le Moyen Âge. Pour ne citer que deux manifestations subséquentes de cette recherche, en 1668, John Wilkins publie son *Essay towards a real Character and a Philosophical Language*. Ce «caractère» est un système de signes écrits ou imprimés conçus pour exprimer directement la nature de leurs référents et ainsi former un genre de «cratylisme» écrit<sup>7</sup>. Une même ambition se manifeste dans ce monument au rationalisme des Lumières qu'est l'*Encyclopédie*.

En général la description d'une machine peut être entamée par quelque partie que ce soit. Que sera-ce donc si la machine est infinie en tous sens, s'il est question de l'univers réel et de l'univers intelligible, ou d'un ouvrage qui soit comme l'empreinte de tous les deux<sup>8</sup>.

Un type différent de métaphore fait l'éloge du livre en en faisant un second corps de l'auteur, animé, comme son corps physique, par son âme. «*Books contain a potency of life in them to be as active as that soul whose progeny they are, nay, they do preserve as in a vial the purest efficacy and extraction of that living intellect that bred them*»<sup>9</sup>. Dans le *Gondibert* de William Davenant (1651), le héros et son compagnon visitent la bibliothèque d'Astragon,

*Where, when they thought they saw in well sought books  
Th'assembled souls of all that Men held wise*

(II, v 37)

Dans un court poème lyrique, «The Book», publié en 1655 dans la version augmentée de son *Silex Scintillans* (*Étincelles tirées du Silex*), Henry Vaughan modifie l'équation livre-nature en la fondant sur la matérialité du livre, retraçant l'évolution du papier depuis la plante vivante qui devient tissu, et retrouvant un arbre et un boeuf dans la reliure. À la fin du poème, il se réjouit d'avance du moment

7 On trouve une utile discussion de Wilkins dans Paul Cornelius, *Languages in 17th and Early 18th Century Imaginary Voyages*, Genève, 1965, p. 89-97.

8 Diderot, *Encyclopédie*, cite par Hugh M. Davidson, «The Problem of Scientific Order versus Alphabetical Order in the *Encyclopédie*» *Studies in Eighteenth Century Culture*, 2, 1972, p. 38.

9 John Milton, *Areopagitica* (1644), dans *Complete Poems and Major Prose*, éditée par Merritt Y. Hughes, New York, Odyssey Press, 1957, p. 720.

où le livre retournera aux arbres et aux animaux et où lui-même sera refait à neuf. Il n'est probablement pas accidentel que ce poème soit suivi immédiatement d'un texte intitulé «The Holy Bible». La plus grande de toutes les métaphores du livre apparaît, bien sûr, à l'apogée du *Paradis* de Dante, où un livre forme l'ultime métaphore de Dieu, du monde et de leur relation :

Dans cette profondeur, je vis s'incorporer  
Reliés par l'Amour en un volume unique,  
Tous les feuillets épars dans l'univers :  
Les accidents, les substances, leurs modes,  
Comme fondus ensemble ...<sup>10</sup>

Bien que jusqu'ici nous ayons cité indistinctement manuscrits et livres imprimés, il est clair que l'invention de l'imprimerie a entraîné de profonds changements dans les rapports que nous avons soulignés. Au simple niveau quantitatif, l'imprimerie a largement multiplié le nombre de livres et donc le nombre de modèles de l'esprit et du cosmos, et a fait jouer au livre un rôle de plus en plus grand dans la préservation et la transmission du savoir. Par l'uniformisation grandissante de son *design*, le livre imprimé peut être considéré comme un meilleur modèle du cosmos que le manuscrit. Au même moment, toutefois, l'existence de plusieurs modèles concurrents permet de souligner les différences entre eux. L'invention de l'imprimerie produit une nouvelle classe de signes, les caractères. Les lettres écrites n'ont aucune existence physique hors du texte qu'elles composent, alors que les caractères d'imprimerie, coulés de façon permanente dans le métal, forment un vaste réservoir de ce que l'on pourrait appeler des signes potentiels, indépendants de tout sens en eux-mêmes, mais prêts à être combinés selon la volonté de l'imprimeur. Le «caractère réel» de Wilkins, par exemple, est inconcevable sans cette vision des caractères comme incarnations de sens. En comparant les caractères aux atomes et l'imprimeur à un dieu créateur, J. Markland rend l'analogie entre le cosmos et la presse à imprimer encore plus explicite :

*For this the careful Artist wakes  
And o'er his countless Brood he stands,  
His numerous Hoards,  
Of speechless Letters, unform'd Words,  
Unjointed Questions, and unmeaning Breaks,  
Which into Order rise, and Form, at his Commands*

10 *John Milton*, Paris, Classiques Garnier, 1962, p. 524 (trad. par Henri Lognon)

.....  
 With less *Expence of Care and Thought*  
 Did th'*ancient Sage surmise*  
*The Frame, (thus Epicurus taught)*  
 and Order of the *Earth to rise*<sup>11</sup>.

Un siècle plus tard, cette conception des caractères en tant que signes indépendants est devenue si largement acceptée que les termes de la métaphore peuvent être inversés, et le poète comparé au typographe : «*The poet is a compositor; words are his types; he must have them within reach, and in unlimited abundance*<sup>12</sup>.»

L'imprimerie modifie également la relation entre le livre et l'esprit. Par exemple, elle accélère et régularise le développement de la mise en page expressive dont nous avons parlé plus haut. À la limite, l'imprimerie a probablement contribué au déclin de la mémoire, que Socrate avait déjà attribué à l'invention de l'écriture; mais, pour une courte période à tout le moins, elle a permis de multiplier les exemplaires des traités sur l'art de la mémoire, l'imprimerie étant particulièrement bien adaptée pour reproduire les diagrammes élaborés sur lesquels repose cet art<sup>13</sup>. Si on accepte l'argumentation de McLuhan et Ong, l'imprimerie a fait beaucoup plus que simplement mettre en relief les schèmes de pensée du livre manuscrit : elle a créé et imposé de tout nouveaux schèmes. Par exemple, le savoir est devenu de plus en plus imaginé en termes visuels et spatiaux. Au fur et à mesure que la lecture devient plus facile et plus rapide, la séquence linéaire où le mot succède au mot tend à devenir la norme de la pensée rationnelle. Les lecteurs de l'imprimé se concentrent plus sur le sens littéral, univoque des phrases, moins sur les «profondeurs» métaphoriques polysémiques. Au même moment, le développement d'un autre aspect du livre manuscrit, l'index alphabétique, s'oppose à la progression linéaire en organisant la matière du livre d'une façon tout à fait arbitraire, gouvernée par les lettres, non par les choses. Associé à l'existence de plusieurs copies identiquement paginées d'un même livre, l'index permet aux lecteurs de se référer avec précision à des points dans l'espace et ainsi vient appuyer l'idée que le savoir peut être localisé et «contenu» dans un livre imprimé<sup>14</sup>.

11 *Typographia An Ode on Printing*, Williamsburg, Virginia, 1730, p 10-11,  
 13 Pour d'autres textes similaires, voir notre article cité à la note 15

12 John Henry Newman, «Poetry, with References to Aristotle's *Poetics*», dans *A Newman Reader*, édité par Francis X. Connolly, Garden City, New York, Image Books, 1964, p 273-274

13 Frances A. Yates, *l'Art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975, p 126-127, 140-143, 252-253 (trad. par Daniel Arasse) Voir également les planches en frontispice

14 Marshall McLuhan, *la Galaxie Gutenberg la genèse de l'homme typographique*

La plupart des «mock-forms» apparaissent très tôt après la forme réelle correspondante. On a déjà attribué à Homère un «mock-epic», le *Margites*, dont le héros était un sot, Pétrarque lui-même a été appelé le premier antipétrarquien. Quoi qu'il en soit, à notre connaissance, le «mock-book» «épanoui» n'apparaît guère avant le XVIII<sup>e</sup> siècle, longtemps après l'invention de l'imprimerie — sans parler de celle du livre. Ce que l'on pourrait appeler le «mock-book» imaginaire apparaît plus tôt, comme dans la liste que donne Rabelais des livres de la bibliothèque de Saint-Victor, où l'on trouve des délices tels le *Quaestio subtilissima, utrum Chimera, in vacuo bombinans, possit comedere secundas intentiones* (*Pantagruel*, chap. 7). On peut penser que la forme du livre manuscrit était trop variable pour servir de support à la parodie. À un niveau plus prosaïque, on doit reconnaître que le livre manuscrit était probablement trop coûteux en temps et en argent pour que l'on s'en serve à des fins frivoles. La seule suggestion que nous puissions faire pour expliquer le long délai entre l'invention de l'imprimerie et l'apparition du «mock-book» est qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle les aspects économiques de la création et de l'édition deviennent extrêmement importants, ces aspects étant des cibles de prédilection pour la satire des «mock-books».

Deux types de satire fort différents peuvent être véhiculés par un «mock-book». D'un côté, l'auteur peut tenter de subvertir, par exemple, les notions de rationalité, de séquence ordonnée, de «classicalité», d'autorité culturelle dont le livre est devenu synonyme. On peut penser ici aux romans d'avant-garde dont le lecteur doit battre les pages, comme des cartes à jouer, avant de commencer à lire. Plusieurs techniques de collage existent, qui peuvent rompre avec nos techniques habituelles de lecture. Moins extrême, mais peut-être plus efficace, est la technique qu'utilise Julio Cortazar dans *Rayuela*. Le lecteur doit lire les 56 premiers courts chapitres de ce livre qui en compte 155, dans l'ordre normal (1, 2, 3...) Il doit ensuite revenir au début et lire le texte dans son entier, mais selon une séquence radicalement différente qui est indiquée à la fin de chaque chapitre. Lawrence Durrell raconte la même histoire de quatre points de vue différents dans les quatre volumes du *Quatuor d'Alexandrie*. Cortazar va plus loin en donnant au lecteur deux livres distincts mais entrelacés à l'intérieur d'un même volume. D'autre part, l'auteur peut accepter les valeurs de la

[1962] Montreal: HMH, 1967. Voir aussi les nombreux travaux de Walter J. Ong sur des sujets connexes et Elizabeth Eisenstein (*The Printing Press as an Agent of Change*, Cambridge University Press, 1979).



*l'ivrité* et montrer comment les victimes de sa satire les subvertissent.

Le *Conte du tonneau* de Swift et la *Dunciade* d'Alexander Pope, les deux grands «mock-books» du XVIII<sup>e</sup> siècle anglais, favorisent cette dernière approche. Ayant déjà étudié la *Dunciade* ailleurs<sup>15</sup>, nous ne la mentionnerons que brièvement. Son héros (Colley Cibber, acteur et poète lauréat, dans la version finale publiée en 1743) est fait Roi des Sots par Sottise, la déesse présidant au poème; la *Dunciade* devient un genre d'anti-Bible en racontant comment le *uncreating Word* de la déesse détruit la création de Dieu par un chaos de mauvaise poésie et de critique pédantesque. Matériellement, les techniques du «mock-book» apparaissent surtout dans les relations ironiques entre le texte du poème et une large accumulation de notes et de «mock-notes». On pourrait également citer *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, qui est aussi bien un «mock-book» qu'un anti-roman, mais plus subversif par rapport aux valeurs livresques que les «mock-books» de Swift et Pope.

Le *Conte du tonneau*<sup>16</sup> a d'abord été publié en 1704. La cinquième édition, augmentée d'une «Apologie» de l'auteur et d'autres additions, date de 1710. Le Conte proprement dit, racontant les aventures de trois frères, constitue une histoire satirique et fantaisiste de la chrétienté<sup>17</sup>. Entre les chapitres du Conte apparaissent des «Digressions», bien que l'alternance régulière entre Conte et Digression disparaisse avant la fin du volume. De façon générale, le Conte satirise les abus religieux, les Digressions, les abus dans le savoir; les deux sujets partagent plusieurs thèmes et images, ce qui montre que Swift est convaincu que les deux genres d'abus ont les mêmes causes. Avant d'aborder le Conte, toutefois, le lecteur doit faire son chemin à travers plusieurs types de préface, dédicace et introduction. L'«auteur» de ce bizarre méli-mélo est un Esprit moderne suffisant, très fier de son génie et de son originalité, mais tout à fait incapable de maintenir une quelconque cohérence dans son texte et complètement subordonné aux exigences

15 «The *Dunciad* as Mock-Book», *Huntington Library Quarterly*, 35, 1971, p 29-47

16 «La traduction française [de *A Tale of a Tub* en] «Conte du Tonneau» est trop traditionnelle pour que nous puissions la changer, mais le lecteur français comprendrait mieux l'intention de l'auteur si on se permettait de traduire par «Histoire en forme de tonneau» (c'est-à-dire sans queue ni tête)» Émile Pons, dans Jonathan Swift, *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p 1691, note 3 (N D T )

17 «Conte» renvoie au récit, par opposition aux préfaces et digressions, «Conte» au volume comme tout

commerciales des libraires<sup>18</sup>. (Le *Conte* est, entre autres, la contribution de Swift à la Querelle des Anciens et des Modernes, Swift se rangeant du côté des Anciens.)

Même ce résumé un peu plat laisse deviner quelques-unes des manières dont le *Conte* est un «mock-book». Les digressions sont habituellement considérées comme des fautes de construction, ou à tout le moins comme des déviations par rapport à un projet principal, mais ici elles sont introduites dans le texte sur le même pied que les chapitres du *Conte* et sont toujours regroupées sous la même rubrique. Notons que l'effet de juxtaposition du Conte et des Digressions dépend de la capacité de l'imprimerie à les conserver indépendants dans l'espace. Mais bien avant de rencontrer sa première digression, le lecteur doit déchiffrer une version fantasmatiquement élaborée de ce que Martine Léonard, parlant de Gide, appelle la «mise en scène textuelle»<sup>19</sup>. Vient d'abord une illustration d'une baleine, d'un bateau et d'un tonneau, dont l'analyse nous éloignerait de notre sujet, puis une page de titre fort chargée, comme on peut le constater (voir illustration p. ).

Notons d'abord *To which is added* : cette manière d'ajouter un texte à un autre pour fins de publication est relativement courante au XVIII<sup>e</sup> siècle, mais lorsque le lecteur termine la *Bataille des livres*, il n'a pas encore tourné la dernière page du volume. En fait, il est confronté à une troisième page de titre : «*A Discourse concerning the Mechanical Operation of the Spirit In a Letter to a Friend A Fragment*<sup>20</sup>». Ainsi le volume est composé de trois textes apparemment sans relations, dont le dernier n'est pas seulement d'un genre parmi les plus mal définis (la «lettre à un ami») mais aussi un fragment inachevé et manifestement un ajout non prévu. Il va sans dire qu'il ne s'agit pas là de la façon idéale de traduire dans un livre l'ordre de l'univers. Les deux textes qui sont annoncés semblent promettre un contraste entre un conte fictif et un récit factuel (la page de titre de la *Bataille* spécifie «livrée vendredi dernier» pour accentuer cette impression de rapport factuel), mais aucun indice ne nous est donné quant à savoir comment des livres peuvent livrer bataille;

18 Pour une perspective différente concernant le *Conte* en tant que «mock-book», voir Hugh Kenner, *Flaubert, Joyce and Beckett the Stouic Comedians*, Boston, Beacon Press, 1962, p. 37-45

19 *Études françaises*, 14, 1978, p. 47-64

20 Cette page de titre n'a pas été traduite dans l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade des *Œuvres* de Swift. C'est cette édition (1965), présentée, établie et annotée par Émile Pons, que nous utilisons ici (N D T) — L'édition anglaise est celle de A C Guthkelch et D Nichol Smith (Oxford, Clarendon Press, 1958, 2<sup>e</sup> édit.) Il existe également un fac-similé de l'édition de 1710 chez Scholar Press

aucune conscience apparente de la bizarrerie d'associer de la fiction et des faits dans le même volume ne transparait. En ce qui concerne le titre, *A Tale of a Tub* est une histoire à dormir debout («*a cock-and-bull story*»), une absurdité («*a piece of nonsense*»), une histoire sur rien, puisqu'un tonneau est creux et vide.

A  
T A L E  
OF A  
T U B.

Written for the Universal Im-  
provement of Mankind.

---

*Diu multumque desideratum.*

---

To which is added,  
An ACCOUNT of a  
B A T T L E  
BETWEEN THE  
Ancient and Modern BOOKS  
in St. James's Library.

---

Basima cacabasa canas irraurista, diarba da caecotaba  
fobor camelantlii. *Iren. Lib. 1. C. 13.*

---

————— *Jurisque novis decerpere flores,  
Insignemque meo capiti petere inde coronam,  
Unde prius nullis velarunt tempora Mæsa.* Lucret.

---

The Fifth EDITION: With the Au-  
thor's Apology and Explanatory Notes.  
By W. W--tt--n, B. D. and others.

---

L O N D O N : Printed for John Nutt, near  
Stationers-Hall. M DCC X.

Entre les deux titres, on trouve deux propositions qui semblent exprimer — quoique d'une façon un peu vantarde — la bonne volonté de l'auteur et son désir d'aider ses concitoyens de la république des lettres «*Written for the Universal Improvement of Mankind*» et «*Diu multumque desideratum*» En lisant le texte, cependant, on découvre assez vite que ces mots n'expriment que la vanité et l'égoïsme de leur auteur Plus bas, on rencontre deux épigraphes Traditionnellement, l'épigraphe sert d'indice quant au sens de ce qu'on va lire et permet à l'auteur actuel de reconnaître l'autorité d'un auteur antérieur, en soulignant le rapport entre le livre actuel et les livres antérieurs, elle montre que les nouveaux livres sont fabriqués à partir des anciens En général, elle exprime un sentiment de solidarité et de tradition partagée entre un auteur et un lecteur Rien de la sorte ici Pour le lecteur moderne qui ignore les langues mortes, la première épigraphe est encore plus dérangementue que pour les contemporains de Swift qui auraient compris immédiatement qu'il s'agit d'une absurdité, la plupart d'entre nous ne peuvent en être certains Cette épigraphe ne suggère rien que l'absurdité, et elle soulève de graves doutes quant au choix d'un maître par notre auteur Nous apprenons plus tard que cette phrase est une formule initiatique gnostique citée par Irénée dans sa *Réfutation de la fausse gnose (Adversus Haereses)* pour donner un exemple de l'absurdité prétentieuse de la secte des Hérétiques Il devient alors évident que le maître de Swift est Irénée et que ceux de l'auteur moderne sont les Gnostiques À première vue, la citation de Lucrèce, bon auteur classique (*De Rerum Natura*, I,928-930), semble moins problématique On est tenté de la sauter complètement Mais elle signifie, selon la traduction d'Alfred Ernout «j'aime cueillir des fleurs inconnues, afin de tresser pour ma tête une couronne merveilleuse, dont jamais encore les Muses n'aient ombragé le front d'un mortel» L'Auteur moderne cite donc un précédent — encore une fois assez peu modeste — pour l'originalité, procédé qui soulève déjà un paradoxe aigu Est-ce que l'Auteur moderne est conscient de ce paradoxe? Se veut-il original ou imitatif? On ne sait pas encore Plus tard, on verra que Swift s'en prend sévèrement à Lucrèce, qualifiant ses prétentions à l'originalité d'orgueil et employant son atomisme contrôlé par le hasard comme image du non-sens que renferment les têtes des modernes En somme, ces épigraphes, comme la page de titre entière, brisent tous les liens entre l'auteur, le lecteur, le présent et le passé, que l'épigraphe normale établit

Au verso de la page de titre se trouve une liste de onze «Traité écrits par le même auteur»<sup>21</sup> dans laquelle on retrouve des «mock-

21 Dans la Bibliothèque de la Pléiade, qui reprend l'édition de 404, cette

books» imaginaires tels un *Panégyrique du monde*, une *Histoire générale des oreilles*, une *Modeste défense du comportement de la canaille à travers les âges*. Notre Auteur moderne est un homme d'un génie universel, qui ne craint de s'attaquer à aucun sujet. Le lecteur de l'édition de 1710 se trouve ensuite face à une «*Apology for the &c*»<sup>22</sup>. Malgré le titre doublement vide (puisque «&c» remplace *Tale of a Tub*, qui est lui aussi vide de sens), c'est une défense relativement franche de l'orthodoxie et des bonnes intentions du livre que Swift a ajoutée à cause des réactions hostiles aux premières éditions. (Une rumeur persistante veut que Swift n'ait jamais été fait évêque à cause du dégoût qu'inspirait le *Conte* à la reine Anne.) Cette franchise, toutefois, contribue au désordre général du livre, puisque aucun indice fiable ne vient prouver que ce morceau est le seul à avoir du sens dans cette absurdité — et le fait d'ajouter une «postface» n'aide en rien à clarifier le statut de l'«Apologie». (Nous conseillons habituellement à nos étudiants de ne lire l'«Apologie» qu'après avoir lu le reste du texte.)

La dédicace du libraire à Lord Somers suit<sup>23</sup>. Une des caractéristiques du «mock-book» est d'insister sur le processus de fabrication du livre pour démasquer ce qui sous-tend des conventions devenues si familières qu'elles semblent naturelles et inévitables. Nous avons droit ici à un récit élaboré, et fort amusant, de la façon dont un libraire fait écrire ses dédicaces, incluant les honoraires qu'il paie aux auteurs, aussi bien qu'une parodie du contenu habituel de ces dédicaces. Contrairement aux autres parties du livre toutefois, cette dédicace a une portée positive : Swift arrive à louer Somers, qu'il admire grandement, par une démonstration baroque enchevêtrée où il montre que les flatteries rebattues que l'on trouve dans les dédicaces conventionnelles sont tout à fait indignes de Somers. Les deux pages suivantes sont intitulées «Du libraire au lecteur»<sup>24</sup>. (Notons que l'auteur ne s'est pas encore manifesté; ce qui implique déjà, et ce qui va devenir explicite plus tard, que l'auteur est dépendant du libraire et, plus généralement, des exigences économiques du marché du livre. D'une certaine façon, c'est moins une personne qu'un accessoire quasi mécanique de la presse à imprimer, une «machine à écrire» et, de là, une simple opération mécanique.) Le but principal de ces deux pages est de miner l'intégrité textuelle du

partie n'a pas été retenue (N D T )

22 Dans la Bibliothèque de la Pléiade, qui reprend l'édition de 1704, cette partie n'a pas été retenue (N D T )

23 *Ibid*

24 *Ibid*

*Conte* : le libraire a eu le manuscrit en sa possession pendant six ans, il ne sait ce qu'il est advenu de l'auteur, il ne peut dire si le livre est terminé, etc.

L'Auteur apparaît finalement avec l'«Épître dédicatoire à son Altesse royale le Prince Postérité». Comme l'ensemble du *Conte* — une pseudo-encyclopédie dont le sujet est un tonneau vide —, le Prince Postérité est à la fois tout et rien. Il représente les futurs lecteurs qui vont bénéficier du savoir conservé par le *Conte* longtemps après la mort de l'auteur et la disparition des préjugés insignifiants qui l'avaient empêché d'être pleinement apprécié de son vivant. C'est la dernière cour d'appel pour tous les grands auteurs. D'un autre côté, il n'existe pas encore; au sens strict, il n'est Rien, une vague projection de l'ego de l'Auteur moderne. Ainsi, tout au long de ces trois pièces introductives, le public a diminué en qualité, passant du distingué Lord Somers au Lecteur (probablement Moyen), puis à Personne. Toutefois, on peut aussi considérer que l'audience augmente en nombre, passant d'un seul individu à un lecteur qui représente tous les lecteurs contemporains, puis aux multitudes de la postérité.

Une longue «Préface» suit, puis nous arrivons enfin au *Conte du tonneau*. Pas tout à fait encore, toutefois, puisque la Section I du Conte est l'Introduction. Le Conte proprement dit ne commence qu'avec la Section II. Moins courageux que Swift, et moins confiant dans notre capacité de retenir l'attention du lecteur au travers de tous ces préliminaires, nous nous contenterons maintenant, au lieu de discuter de la «Préface» et de l'«Introduction», de relever quelques moyens par lesquels la *livrité* est subvertie dans le texte. Le plus évident est de simplement laisser un trou dans le texte, un vide causé en apparence par un manque dans le manuscrit. Par exemple, après avoir appris que l'auteur va bientôt distinguer les diverses opérations de la folie, une analyse qui «tend toutes [ses] facultés jusqu'à leur extrême limite» (p. 505), nous lisons :

\* T H E R E is in Mankind a certain \* \*

\* \* \* \* \*

\* \* \* \* \*

Hic multa \* \* \* \* \*

desiderantur. \* \* \* \* \*

\* \* \* \* \*

\* \* \* And this I take to be a clear  
Solution of the Matter.

Le traitement des notes est plus complexe. Le commentaire est un élément important de la forme du livre, et les œuvres majeures — celles d'Homère, Virgile, Dante et, bien sûr, la Bible — ont traditionnellement attiré des commentaires volumineux, en proportion de leur importance culturelle. Suivant Rabelais, l'Auteur moderne de Swift s'attend à ce que cela lui arrive :

Il serait même souhaitable — et je me permets de le proposer à titre expérimental — que chaque prince de la chrétienté choisît sept des plus profonds savants de son royaume, et qu'il les enfermât à clef pendant sept ans dans sept chambres différentes, avec l'ordre d'écrire sept copieux commentaires de cet encyclopédique traité [le *Conte*] (p. 516; voir aussi p. 467).

Dans l'attente de ces travaux, Swift s'assure que son livre ne manquera pas du statut conféré par le commentaire<sup>25</sup>. Les premières éditions contiennent déjà à l'occasion des gloses marginales, principalement pour indiquer les sources. Pour la cinquième édition, Swift ajoute plusieurs notes en bas de page qui se présentent comme le travail d'un commentateur indépendant. La plupart sont des explications assez justes de l'allégorie, même si l'auteur est réprimandé pour avoir distingué la poésie des chevaux de bois (p. 422), et si, parfois, le commentateur fait des commentaires du type «Je n'arrive pas à conjecturer ce que l'auteur a voulu dire ici» (p. 511). Plus intéressantes sont les notes signées W. Wotton. Elles sont tirées d'une attaque contre le *Conte* dans la troisième édition de *Reflections upon Ancient and Modern Learning* (1705) dudit Wotton. Dans la mesure où ces notes explicitent le sens du *Conte*, elles montrent Swift renversant les rôles en faisant contribuer Wotton, bien malgré lui, à donner une respectabilité livresque au *Conte*. Dans la mesure où elles sont hors de propos ou évidentes, et donc sans nécessité, elles fournissent le genre de Commentaire moderne auquel a droit un Auteur moderne. La situation des notes subvertit également la forme du livre. Au lieu d'être placés à la fin des phrases ou des propositions, les astérisques et autres appels de

25 Les critiques modernes n'ont pas manqué de gonfler ce commentaire. La question de la relation de Swift avec l'ouvrage et la nature de l'Auteur moderne est particulièrement controversée. L'Auteur est-il un quasi-personnage, une *persona* relativement stable, ou n'est-il qu'une série de rôles temporaires joués par «Swift lui-même»? La théorie de la «*persona*» est défendue par Robert C. Elliott («Swift's *Tale of a Tub* — An Essay in Problems of Structure», *PMLA*, 66, 1951, p. 441-455) et Ronald Paulson (*Theme and Structure in Swift's Tale of a Tub*, Yale University Press, 1960). Le point de vue opposé est habilement présenté par John Traugott dans son essai paru dans C. J. Rawson (dir.), *Focus — Swift* (London, Sphere Books, 1971, p. 76-120). Pour aborder le *Conte* en tant que «mock-book», la théorie de la *persona* nous semble la plus utile.

notes sont habituellement placés entre<sup>26</sup> des mots intimement reliés grammaticalement verbe et complément, article ou adjectif et nom, préposition et complément

La fonction culturelle du livre est constamment minée par des références aux conditions matérielles de sa production Dans son «Épître dédicatoire», l'auteur ne peut s'empêcher de se plaindre de la fragilité du papier et des nombreux dangers qui guettent le livre dans le monde compétitif de l'édition commerciale, où les livres sont remplacés sur les tablettes des librairies par de nouveaux ouvrages presque toutes les heures et utilisés pour allumer des feux ou servir de papier hygiénique Il en est réduit à plaider que la non-existence d'un livre n'est pas une preuve que ce livre n'existait pas trente minutes plus tôt Il en va de même de la préservation du savoir on ne peut même pas conserver les livres modernes

Comme va la forme, va le contenu Parfois l'auteur imite Bacon, prenant comme territoire toute la connaissance Il se plaint que «personne parmi nos fameux Modernes n'ait encore essayé de réduire à un petit volume de poche une Somme universelle» (p 474), mais plus loin il semble avoir endossé cette tâche «mes intentions sont bien de ne pas employer ailleurs que dans les limites de cet ouvrage, l'amas de matériaux que j'ai réunis en tant d'années de travail» (p 515) Plus audacieux, il se nomme Secrétaire de l'univers entier (p 473) En chemin, toutefois, la vérité sort du sac «*the Learned, in our Illustrious Age deal entirely with Invention, and strike all things out of themselves*» Selon Swift, cela équivalait à laisser l'ego indiscipliné de l'auteur s'imposer à la fois sur le langage et sur le monde extérieur Dans la *Bataille des livres*, les Modernes sont comparés à l'araignée, qui tisse son horrible toile à partir de ses propres entrailles, et opposés à l'abeille qui recueille le nectar du monde extérieur pour le convertir en miel et en cire, sources de douceur et de lumière (p 544-547) Le passage que nous venons de citer continue «*out less of themselves, or at least, by collision, from each other*», choses entre elles (p 481-482) Swift fait allusion à la doctrine de l'atomisme épicurien selon laquelle le monde serait né de collisions, dues au hasard, entre atomes, système qu'il satirise tout au long de son livre pour son refus de l'ordre rationnel du monde (voir aussi p 505) Son usage implique que le livre moderne est un modèle non pas du cosmos mais bel et bien du chaos Deux têtes vides, ou une douzaine, ne valent rien de plus qu'une seule À la fin du livre, toutes les grandioses ambitions de l'auteur ont disparu

<sup>26</sup> Comme ceci Nous empruntons ce procédé à Hugh Kenner et au *MLA Style Sheet* Tentez maintenant de retrouver votre position dans le texte



Je suis en ce moment en train d'expérimenter un procédé très fréquent parmi nos auteurs modernes et qui consiste à écrire sur *Rien*. Quand le sujet est complètement épuisé, on laisse courir sa plume, cette plume que certains appelle [*sic*] le fantôme de l'Inspiration, car elle aime à se promener une fois que le corps est mort (p. 531).

Par opposition à l'âme que Milton considérait préservée par les œuvres d'un auteur, nous ne rencontrons ici qu'un fantôme agité et un corps vide. Le *Rien* sur lequel l'auteur écrit, en dernière instance, c'est lui, ce qui correspond adroitement avec la *Personne* pour laquelle il écrit, le Prince Postérité<sup>27</sup>.

Pour disséquer cette transmission du savoir, Swift présente son auteur davantage comme un consommateur de livre que comme un producteur. En tant que consommateur, et malgré ses prétentions à l'érudition universelle, il cherche constamment des raccourcis :

Le cours des choses ayant été radicalement changé entre l'époque des Anciens et la nôtre, et les Modernes étant profondément conscients de ce changement, nos contemporains ont découvert une méthode plus courte et plus prudente pour devenir des savants et des beaux esprits sans prendre la peine de lire ou de penser. Il y a de nos jours deux méthodes très appréciées d'en user avec les livres; la première consiste à les traiter comme des *lords* : on apprend leur titre exactement, puis on se vante d'être leur ami intime. La seconde, la plus raffinée, la plus recherchée et la plus profonde, consiste à parcourir l' [Index], qui commande et gouverne tout le livre, comme la queue fait manoeuvrer le poisson (p. 488).

Encore une fois, l'auteur montre que sa préoccupation pour les formes du livre va jusqu'à l'exclusion du sens, et qu'il préfère les extrêmes à tout moyen terme. Le raccourci le plus ingénieux et le plus imaginaire qu'il développe est un schème pour faire bouillir les livres et en inhaler la vapeur, à la suite de quoi

[cet élixir] vous montera par émanation au cerveau, si vous en possédez un, en quatorze minutes, et vous vous sentirez

27 On pensera ici à la célèbre lettre de Flaubert à Louise Colet (16 janvier 1852), où il écrit «Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière » (*Œuvres complètes*, correspondance, nouvelle édition augmentée, 2<sup>e</sup> série [Paris, 1926], p. 345) La différence évidente est que notre Auteur moderne n'a même pas de style

immédiatement la tête pleine d'un nombre infini d'abrégés, sommaires, extraits, collections, résumés, morceaux choisis, florilèges, etc. Le tout disposé en excellent ordre et prêt à être couché sur le papier (p. 475).

De tout le *Conte*, c'est le moyen de réduction d'un processus intellectuel à un processus mécanique le plus consciencieusement décrit. Les cerveaux et les livres des Modernes sont des reproductions parfaites les uns des autres, tous également dépourvus d'esprit : on peut les transformer les uns en les autres sans perte, mais bien sûr sans gain non plus. Le système est complètement clos. Dévorer un livre (littéralement), c'est en produire un.

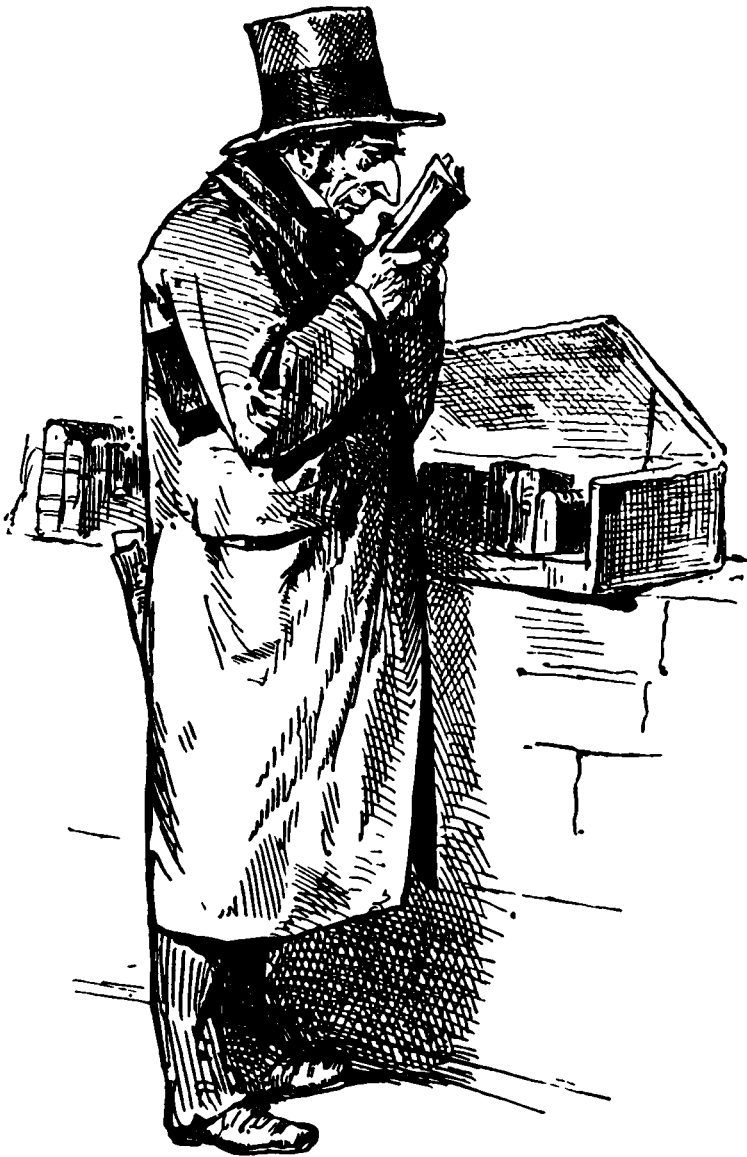
L'auteur et les autres personnages du *Conte* fournissent des lectures à la fois des Écritures et de la Nature, toutes deux soumises à la bonne volonté de celui qui les lit, au moment où il les lit. Dans la section II, les trois frères interprètent incorrectement le testament paternel (qui symbolise la Bible) par des méthodes d'exégèse de plus en plus bizarres, de façon à pouvoir suivre les modes vestimentaires. À toutes fins utiles, ils ont transformé la Bible en un «mock-book», genre que l'Auteur moderne et ses amis pratiquent continuellement. Dans la section III, l'Auteur lit la Nature, créant une allégorie qui va au-delà de la plus débridée des fantaisies médiévales, et prouve, avec force arguments, que les ânes et les serpents auxquels font référence les textes anciens représentent les critiques. Tout le monde dans le livre a une «imagination transformatrice» qui peut tout transformer, monde ou mot, selon la volonté de son propriétaire.

Les implications culturelles du *Conte* sont encore plus larges : plusieurs des livres dits réels produits par les contemporains de Swift sont de fait des «mock-books», écrits non pour divertir ou instruire, mais pour faire un profit rapide ou pour asseoir la vanité et la suffisance de leur auteur. Ces livres reproduisent le chaos, pas le cosmos, et éloignent leurs lecteurs de la sagesse en invoquant les vices et les folies que ces lecteurs partagent avec les auteurs. Les exigences commerciales de l'édition ont écrasé les exigences intellectuelles, et les livres sont devenus d'inertes corps de papier et de cuir sans âme.

Mentionnons rapidement quelques autres «mock-books». Il existe plusieurs «mock-dictionaries», tels le *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert, le *Devil's Dictionary* d'Ambrose Bierce, et *Bouvard et Pécuchet* qui est, entre autres, une «mock-encyclopedia». Dans le *Feu pâle* de Nabokov, qui est composé d'un poème de 999 vers et de son

commentaire, le commentateur est, ou s'imagine être, le monarque exilé d'un royaume quasi slave, et, fidèle à l'esprit du *Tonneau*, fait de son commentaire une autobiographie. Transcription de rubans enregistrés, *Giles Goat-Boy or, The Revised New Syllabus* de John Barth est un «mock-scripture» de 700 pages qui présente l'univers sous la forme allégorique d'une Université. Chacun de ses exemples, et plusieurs autres que nous pourrions citer, vise ses propres cibles satiriques, mais tous dépendent du même complexe culturel que nous avons appelé *livrité*.

(Traduit par Benoît Melançon)



*He has never found the time to marry Anonyme, 1885. Dessin tiré de The Mary Evans Picture Library.*



*Bibliomaniac.* Dessin de H.N. Cady, tiré de *Lucille* (1886).