

**Zeitschrift:** Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas  
**Herausgeber:** Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)  
**Band:** 15 (1989)  
  
**Artikel:** Aux abords du prologue  
**Autor:** Tripet, Arnaud  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-259012>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 02.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## AUX ABORDS DU PROLOGUE

Un ouvrage sans préface est un château sans avenue, un jardin sans allée, un appartement sans porte, une femme sans toilette.  
Restif de La Bretonne, *La Mimographe* (1770)

Nous croyons que l'auteur d'un bon ouvrage doit se garder de trois choses, du titre, de l'épître dédicatoire et de la préface. Les autres doivent se garder d'une quatrième, c'est d'écrire.  
Voltaire, «Auteurs», *Dictionnaire philosophique* (1764)

### 1. *Le mot*

Il y a bien des manières de se trouver devant le discours (*pro logos*). Cela dépend en grande partie du discours. Suivant le genre auquel il appartient: poème dramatique, épique, traité, dialogue, etc., le prologue aura telle ou telle physionomie, pourra prendre tel ou tel nom. Mais ce qui frappe dans cette nomenclature, c'est d'une part sa richesse, d'autre part le caractère souvent interchangeable de ses applications. Ainsi tel discours préambulaire sera appelé prologue par un auteur, avertissement, avis, ou *Au lecteur, A son livre, Au duc d'Argenson*, que sais-je encore?

De nos jours, le prologue n'est presque plus de mise. Le mot tout au moins, car la chose continue d'exister sous le couvert de termes traditionnels comme avant-propos, introduction, préface, ou de dénominations moins discrètes, telle avant-texte, ou dans l'ordre de la théorie cette fois et de manière plus englobante, paratexte, expression forgée par Gérard Genette<sup>1</sup>.

Allons plus loin, et admettons que tout commencement peut assumer une fonction de prologue pour peu que l'œuvre qui commence s'y trouve *annoncée* de manière légèrement ou fortement surplombante. Le cadre que bien souvent le romancier du XIX<sup>e</sup> siècle s'attache à établir au seuil de son récit, les

informations nécessaires qu'il propose en son nom au lecteur désigné, tout cela sans pouvoir être appelé prologue *stricto sensu* en assume, partiellement tout au moins, la fonction.

Alors que du Moyen Age à l'âge classique le mot tendait à se confondre avec de nombreux synonymes, son usage actuel, un peu archaïsant, semble au contraire émaner d'une intention particulière. Une légère préciosité s'en dégage, une volonté ludique, le goût de faire comme si <sup>2</sup>. Dans la plupart des cas, il est utilisé dans le cadre théâtral <sup>3</sup>.

Il retrouve ainsi son application première. Aristote écrit:

Le prologue est une partie complète de la tragédie qui précède l'arrivée du chœur (*Poétique*, 1452 b 12).

Dans la *Rhétorique*, le mot réapparaît. A-t-il ou n'a-t-il pas un sens également limité à l'art dramatique? Médéric Dufour, qui a assuré la traduction du traité dans la collection des Universités de France (Belles-Lettres), propose pour

*Τὸ μὲν οὖν προοίμιόν ἐστιν ἀρχὴ λόγου, ὅπερ ἐν ποιήσει πρόλογος καὶ ἐν αὐλήσει προαύλιον πάντα γὰρ ἀρχαὶ ταῦτ' εἰσὶ, καὶ οἷον ὁδοποιήσις τῷ ἐπιόντι. (Rhét. 1414 b)*

L'exorde est le commencement du discours, ce qu'est le prologue dans le poème dramatique ou le prélude dans le morceau de flûte.

*Ποιήσει* ne pourrait donc avoir ici qu'un sens, celui de la *poésie dramatique*, comme l'affirmait, mais explicitement, la *Poétique*. Cet alignement de la *Rhétorique* sur la *Poétique* chez le traducteur français se comprend, mais il n'est pas nécessaire. La traduction latine de la *Rhétorique* utilisée par Dante prend en tout cas le texte aristotélicien dans son sens le plus large (*poésie* et non pas *poésie dramatique*), et avec raison. La lettre de Dante à Cangrande Della Scala le révèle:

De parte prima sciendum est quod, quamvis comuni ratione dici posset exordium, proprie autem loquendo non debet nisi prologus; quod Philosophus in tertio Rhetoricorum videtur innuere, ubi dicit quod «proemium est principium in oratione rhetorica sicut *prologus in poetica* [nous soulignons] et preludium in fistulatione» (*Epistole*, XIII, 18).

Pour Dante, Aristote ne réserve pas l'emploi du terme prologue à l'art dramatique seulement; il l'attribue au texte poétique, c'est-à-dire, outre la poésie dramatique, à l'épopée principalement, et c'est à ce titre que Dante s'intéresse à la terminologie en question, puisqu'il écrit à son seigneur à propos de la *Commedia*, qui malgré son titre est bien plus épique que théâtrale, on le sait. N'analyse-t-il pas dans les lignes qui suivent le phénomène de l'invocation et de la proposition (protase) qui se situent au début du poème épique?

*Prooimium* (prohème) ou exorde pour la prose, prologue pour la poésie, d'Aristote à Dante, telle semble être la situation lexicale.

Mais avant, comme après 1300, les auteurs prendront des libertés avec les délimitations de ces normes. On parlera de prohème épique par exemple. Quant au prologue, il apparaîtra sous cette dénomination aux abords des traités théologiques, ceux de saint Bonaventure par exemple. Par métonymie, on nommera parfois *protase* (proposition) le prologue tout entier, la chargeant d'englober l'invocation, pourtant distincte de la protase.

Ainsi, pour simplifier, l'histoire du mot *prologue* et son usage semblent se développer en trois temps. D'abord, la phase d'un aristotélisme restreint (le prologue tragique); ensuite, à partir d'un aristotélisme plus ouvert, une conception du prologue rattachée au poétique, mais, il convient de le souligner, sans préjudice d'une souplesse accordant à d'autres termes que *prologue* le droit de désigner l'avant-texte poétique et au prologue lui-même celui de désigner un avant-texte prosaïque; enfin, une phase moderne et contemporaine, où le mot *prologue*, rare dans son usage, s'affiche comme fait stylistique ou cesse d'apparaître en présence de la chose.

## 2. *Le triangle*

Le prologue et toute pièce liminaire que j'appellerai prologale possède une fonction triple, ou mieux tripartite.

Il s'applique d'abord à définir l'œuvre qu'il précède. Il la présente, il l'annonce, il la résume, et en cela, il s'apparente, mais avec des moyens plus discursifs au titre, au sommaire, à

l'argument, à la didascalie, à la table des matières. Ces différents paratextes peuvent en effet passer pour des prologues réduits à un seul aspect de leur fonction, à celle qui concerne l'œuvre. Réciproquement, le prologue peut passer pour un développement ou un enrichissement de ces paratextes; un *développement* parce que l'énoncé prologal relève d'une rhétorique plus élaborée; un *enrichissement*, parce que d'autres aspects, que nous allons voir, y sont envisagés.

En effet, le prologue ne se contente pas de proposer une définition de l'œuvre, définition qui, à la limite, nous dispenserait de la lire. En tant que l'objet en question est au contraire à *lire*, le texte liminaire s'emploie à définir un comportement de lecteur, l'image d'un bon lecteur. Et de même que la définition de l'œuvre ne doit pas la figer dans une suffisance qui rendrait son déploiement sans objet, mais enclencher tout au contraire sa mise en circulation, de même la représentation du lecteur idéal proposé à cet effet ne saurait se limiter à une identité de principe. En en produisant les traits, l'auteur entend les fabriquer chez le bon lecteur potentiel de l'œuvre qui est déjà le lecteur en acte du prologue. Si donc l'auteur ne se réduit pas à l'état de théoricien froid du livre, il n'est pas assimilable non plus au peintre ou au dessinateur d'un lecteur de principe; il est un Pygmalion qui façonne pour son bonheur — être lu, être aimé — les conditions d'une réaction vivante et bienveillante à partir d'un vis-à-vis, dont le pire qu'il aurait à en craindre est qu'il restât de marbre. A œuvre palpitante lecteur palpitant, et, pour ce faire, le maître du prologue s'entend à animer l'un pour vivifier l'autre. D'où, en faveur du livre, une rhétorique de l'énergie avec ses ressources évocatrices et valorisantes, et pour le lecteur interpellé une rhétorique du *destinataire* visant à créer maintenant une réception «conforme» afin de produire pour la lecture de l'œuvre les conditions d'une lecture non moins conforme. Cette conformité relie donc dans le prologue les deux premiers sommets de notre triangle: le livre est présenté *pour le lecteur* et le lecteur est assigné à la *lecture du livre*. En puissance, à tout le moins, ce que l'on déclare alléchant suppose chez quelqu'un la possibilité d'être tenté. Acte de séduction, le prologue suscite le désir, comme s'il avait choisi de s'installer — *venia sit dicto* — dans les zones érogènes du livre.

Enfin, au troisième angle du triangle: le discours qui concerne l'auteur de l'œuvre présentée. Les intentions, les démarches, les conditions de la création ont un intérêt trop évident pour qu'il soit nécessaire d'expliquer longuement la présence du créateur dans le prologue. L'œuvre est l'œuvre d'un auteur, c'est ce que la tradition prologale professe, et l'image du livre comme produit enfanté par l'esprit, image très fréquemment utilisée à titre de métaphore auctoriale, ne laisse pas subsister de doute sur l'importance de cette paternité au long des siècles qui ont pratiqué le prologue avec une sorte de délectation. Les sonorités du latin — *liberi, libri* — renforcent ces jeux analogiques entre livres et enfants. Ajoutons que produire un effet avec une chose ne dispense pas, tout au contraire, de considérer cette chose comme l'effet d'une cause. Et la cause intéressante, efficiente, inévitable est l'esprit inspiré, doué ou simplement appliqué d'où a jailli, comme d'une source, l'abondance du *ποιεῖν*, du faire. Oui, le lecteur a le droit de connaître l'origine du produit achevé, de l'œuvre faite. On lui offrira, pour satisfaire cette curiosité légitime, des informations, *vita et mores*, qui le rassureront sur les compétences de l'auteur, sa formation, ses bonnes intentions. La confiance et le désir de connaître les enfants d'un tel père naîtront dans l'esprit du lecteur, et si ce terrain favorable ne suffit pas, une relation d'homme à homme ou d'auteur-lecteur, plutôt que d'auteur-œuvre, dynamisera l'attente en stimulant la sympathie. Cicéron le dit dans son *De Inventione*:

Il y a pour l'orateur quatre moyens de gagner la bienveillance: il peut parler de lui-même, de ses adversaires, des juges, de la cause même. En parlant de lui-même, il doit rappeler sans orgueil sa vie et ses services, réfuter les accusations, et dissiper les préventions fâcheuses dont il est l'objet; retracer les embarras où il s'est trouvé, les malheurs qui le menacent encore; employer la prière, et recourir aux supplications les plus humbles et les plus pressantes (*De Inv.* I, XVI).

L'essentiel de l'exorde oratoire consiste bien à susciter la *benevolentia* et celle-ci passe nécessairement par la qualité de l'image que l'orateur parvient à offrir dans sa prestation verbale. Les adversaires qui apparaissent ici comme des perturbateurs de notre système triangulaire (auteur-œuvre-auditeurs) ne



laissent pas de s'intégrer fort bien à la zone auctoriale. Ils permettent une opposition avec le locuteur dont celui-ci sort grandi. Ils renforcent l'impression que dans l'exorde le moi auctorial déploie une véritable stratégie d'autovalorisation.

Pour conclure cette rubrique concernant la présence de l'auteur dans le prologue, il apparaît possible de distinguer deux perspectives dans le traitement en question:

1) L'auteur dialogue avec son œuvre. Il évoque ses compétences, ses intentions, ses limites conscientes et crée chez le lecteur une attente pleine de confiance.

2) L'auteur dialogue avec le lecteur. Il essaie de se rendre sympathique comme homme, en adoptant un comportement modeste, souriant, sensible, serein, ouvert à autrui. L'œuvre ici est apparemment un prétexte. En fait, elle constitue la finalité de l'entreprise, car c'est sur elle que rejaillira la sympathie que l'homme-auteur aura engendrée dans un dialogue avec le lecteur.

Dans les deux cas, l'idée de l'œuvre comme reflet est utilisée par le discours prologal d'abord selon l'axe qui veut que nous soyons curieux des produits de quelqu'un qui semble rassembler toutes les caractéristiques d'un créateur, puis dans l'autre, que ce que nous offre un être bienvenu est à son tour bienvenu.

Deux observations encore.

1) Ce que le triangle prologal reproduit, ce sont, au fond, les éléments traditionnels de la communication:

émetteur (auteur) — message (œuvre) — récepteur (lecteur)

ou, pour reprendre les termes de Jakobson:

destinateur — message — destinataire <sup>4</sup>.

Notre tripartition ne représente donc aucune particularité apparente par rapport à n'importe quel discours destiné à être lu ou entendu. Il faut cependant remarquer que chacun des trois éléments connaît dans le prologue des conditions énonciatrices spéciales. Le *message* est double: immanent au prologue, il est également en devenir, dans ce qu'on pourrait appeler le message-référent ou le message-contexte (Jakobson). Briève-

ment dit, le message du prologue est un message sur un message. L'émetteur et le récepteur, quant à eux, ont cette particularité d'être mis en lumière. Alors que dans un texte quelconque, ils peuvent être absents ou cachés ou faiblement présents, dans le prologue, le moi-émetteur et le toi-récepteur sont toujours présents en acte ou en puissance.

2) Il faut reconnaître que la tripartition n'est pas toujours intégralement respectée. Parfois, le lecteur n'est pas signalé, encore que dans l'allusion à l'œuvre et au locuteur il soit visé indirectement. Dans la tradition épique, le début propose en principe l'argument et s'oblige à invoquer une divinité inspiratrice: Muse, Apollon, la Vierge, le Christ...<sup>5</sup> La proposition de l'argument correspond évidemment à l'angle occupé par l'œuvre, l'invocation, à l'angle occupé par l'auteur, puisqu'elle s'adresse à un savoir supérieur qui chante pour lui, qui chante en lui: «Muse, chante-moi la colère d'Achille...» (*Iliade*).

Reste donc inoccupé, l'angle du lecteur. Ce silence est-il dû au cadre foncièrement oral de l'épopée et à sa transmission dans des récitations publiques? Pourquoi, en effet, solliciter la présence de gens qui sont déjà là? Mais l'exorde oratoire affronte la même situation et ne néglige pas l'auditeur pour autant. Pour rester dans l'ordre du récit épique ou romanesque, on se rappellera la désignation explicite des «barons» et des «dames» dans maints prologues médiévaux. En fait, il me semble que, dans l'invocation aux Muses, le prologue homérique implique l'auditeur, non moins que le poète lui-même. Car, cette invocation est le signe, *pour l'auditeur*, que le poète, en contact direct avec les filles de Mémoire, va lui fournir la bonne version d'une histoire connue; c'est dire que l'auditeur homérique, bien que non désigné, occupe implicitement la zone prologale. On ne parlerait pas de version *meilleure* sans viser une conscience modifiable. La Muse occupe donc, simultanément, l'angle du poète et celui de l'auditeur. Ainsi par un dédoublement de l'invocation, le lecteur est toujours en instance de retour dans un système qui semble pouvoir l'oublier. Chez Homère, l'invocation le suppose, et plus tard, chez Lucain, l'Arioste, le Tasse, l'invocation aux grands, ajoutée à celle des Muses, introduira un lecteur désigné, récipiendaire que le poète veut honorer par le don de son œuvre.



Dans son *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, de 1548, G.B. Giraldi Cinzio écrit:

Or, quanto all'invocazione, dico che poiché gl'imperatori occuparono la libertà romana si cominciò ad invocare insieme colle Muse et con gli iddii i nomi degl'imperatori.

Ce dédicataire invoqué apparaît à la fois comme le redoublement d'une puissance tutélaire et comme le lecteur *privilegié* (dans le sens de l'exceptionnel et de l'exemplaire).

Ainsi, la tripartition prologale tend bien à se reconstituer quand l'auteur semble s'en libérer. Elle tient trop à la nature de la chose pour ne pas faire valoir ses droits et ses contraintes. Corset flottant, certes, mais inéluctable.

### 3. *Le pont*

A plus d'un égard, l'image du pont s'applique au prologue. Il serait, en effet, trop restrictif pour celui-ci de le comparer simplement, comme on le fait parfois, à une porte, un seuil ou toute autre expression de l'accès, sans prendre en considération le lieu à partir duquel s'amorce le mouvement qui conduit au monument proposé. Si l'accès ne va pas de soi, c'est qu'il y a un ailleurs et qu'il faut non seulement le quitter mais l'affronter à cette nouveauté de l'œuvre, qui n'est pas lui.

Nous sommes plongés dans l'existence, et non dans l'art, même si nos mémoires et nos projets trahissent la présence de ses produits. Entre le discours utilitaire et celui qui relève de la catégorie esthétique une distance qualitative demande à être franchie, sinon comblée, au moins par un signe de convention, comme les trois coups ou la mise en action d'une démarche purement phatique. La simple juxtaposition des deux régimes risquerait de se faire au détriment de l'un et de l'autre et c'est ce que le prologue ou tous les signes interposés qui sont ses équivalents s'emploient à éviter. Il n'est pas nécessaire de dissenter ici sur ces deux régimes, car même si l'on était tenté, au nom de telle tendance — le réalisme par exemple, ou, dans un sens opposé, la rêverie généralisée — à estomper leur spécificité, le fait prologal, avec sa liminarité explicite, vien-

drait nous rappeler que si les deux royaumes communiquent, si l'existence et la fiction connaissent une certaine continuité, ce n'est pas sans voie de communication, et qu'il n'y a continuité effective qu'à la condition de la recréer à chaque fois; pont visible ou transparent, peu importe. L'éveil du prologue retentit donc au sein de l'existence «non artistique» pour ouvrir l'esprit à une réalité artistique. De part et d'autre de la frontière l'appel désigne la frontière et la rend franchissable en la franchissant lui-même.

«Ecoutez, cessez de parler», dit l'auteur avant l'arrivée de ses personnages pour que la salle, plongée dans l'existence, avec ses ragots et ses drames quotidiens abandonne cette multiplicité désordonnée et occasionnelle, pour accorder son attention, d'un seul mouvement, à une autre multiplicité, celle cohérente et universelle de l'invention comique ou tragique. Séparation et passage, ce moment intermédiaire occupé par le prologue est bien un pont, à cheval sur deux réalités de nature différente, comme l'est le cadre séparant l'espace naturel et l'espace pictural, ou le prélude joué à la flûte (pour reprendre l'exemple d'Aristote), qui tient encore du bruit, mais qui prépare déjà la musique.

Cependant la métaphore du pont nous rappelle une autre particularité du prologue. Il ne relie pas seulement un ordre psychologique à l'autre (l'existence à l'art), comme il reliait le non-être à l'être. Il trouve, il cherche dans la zone de l'existence des éléments qui préparent à mieux percevoir la zone d'art. Il ranime souvent des données antérieures que le lecteur parfois connaît déjà et que parfois on lui révèle. Dans les deux cas, il s'agit d'un *contexte* au sein duquel la *fabula* proposée prendra sens. Car celle-ci n'occupe jamais qu'un recoin particulier dans la généralité des *memoranda* divins ou humains, et cette généralité délimitée à la mesure du *dicendum* devient son cadre noétique. Cette «culture», ces informations que le prologue fournit révèlent que l'en-deçà de l'œuvre n'est pas sans richesse et que l'œuvre y est reliée puisqu'elle en tire le principe de son accessibilité. L'œuvre ne peut pas tomber du ciel, même dans son identité proprement artistique, et le prologue est là pour le rappeler et servir de relais entre le connu antérieur et l'inconnu qui s'annonce. Ainsi, le lecteur du prologue n'est pas appelé seulement à faire table rase du quotidien pour que puissent

s'inscrire sur la cire de sa conscience les caractères de la fiction artistique. Il est aussi invité à mobiliser pour ce même accueil des éléments épars de la culture où viendra s'inscrire la parole de l'œuvre dans un processus comparable à celui qui transforme un code en message. Le lecteur, il va sans dire, est déjà en possession d'une préparation latente. C'est ainsi qu'il n'est pas nécessaire de dire à chaque fois ou de manière répétée (Oronte redit trop souvent «c'est un sonnet» pour ne pas faire rire) ce qu'est ce régime nouveau de l'art au profit duquel l'auteur pourra demander d'abord de faire silence et à la fin d'applaudir (*plaudite cives*). Le spectateur sait déjà ce qu'est le phénomène artistique. Se serait-il rendu au théâtre s'il l'ignorait? Lecteur, aurait-il pris, et surtout choisi, tel livre dans sa bibliothèque? Il sait même ce qu'est un genre, cadre plus étroit, plus précis de telle création particulière; il le sait ou peut le savoir, puisque le genre, comme l'histoire ou le mythe font partie de la tradition, autrement dit de ce qui se transmet à travers le temps et parmi les hommes. A tout cela, il ne faut pas tourner le dos, il faut au contraire y recourir. Le prologue s'y emploie, créant l'attente d'une parole dans le rappel d'une convention.

Le lieu du prologue est donc à la charnière de l'ancien et du nouveau. Ce que Gide dit de l'artiste, «en tout lieu de conflit», dans la tension qui règne entre les deux pôles de la tradition et de l'originalité, du réalisme et de l'invention, nous pouvons le dire du prologue <sup>6</sup>. N'apparaît-il pas comme la marque emblématique de ce fait bien connu en histoire et qui vaut certainement en esthétique, à savoir que tout état est la combinaison d'une continuité et d'une rupture, d'une adhésion et d'un refus? Le prologue rappelle bien l'existence conjointe de ces versants de l'œuvre. Aussi, s'il ente la parole nouvelle sur une légitimité qui a fait ses preuves et sur un langage commun, ne néglige-t-il pas de rappeler la nouveauté de cette parole, le «chant nouveau» qui fait de toute œuvre un *événement* inédit, quels qu'en soient les précédents.

Deux exemples, l'un solennel, l'autre comique peuvent illustrer cette revendication de nouveauté. Le plus récent est emprunté à la dédicace de 1552 du *Solitaire premier* de Pontus de Tyard. On y voit l'auteur, dans le langage précieux d'une prose maniériste où se perçoit précisément le souci de se

*distinguer* et de montrer son savoir-faire, s'offrir au regard des «espritz françois» sous l'image d'un nouveau Thésée ayant affronté l'épreuve du labyrinthe, c'est-à-dire de la culture, et, parvenu avec ses «marchandises estranges» (venues d'ailleurs, mais aussi nouvelles) sous le ciel d'aujourd'hui, tel un autre Dédale, ou un second Icare:

Voici toutefois que, comme un autre Dedale trop heureux, sinon un second Icare, j'entrepren avec des aeles nouvelles, sortant d'un labirint Grec et Latin, voler par cest air, et chargé de marchandises estranges, vous apporter choses jamais vues (que je sache) en votre region Françoisse.

L'on ne peut pas rêver meilleur exemple de rencontre de l'ancien et du nouveau que ce texte saturé de mythes et en même temps instaurateur. Certes, un lecteur moderne reconnaîtra là le fonctionnement de la connaissance humaniste, où le nouveau n'est que de l'ancien restitué après un oubli déplorable. La leçon du *Solitaire* est une leçon antique, le souvenir d'une idée d'autrefois, la vieille théorie de la fureur poétique. Mais ces remarques, en ce qui concerne le problème du texte liminaire, ne font que signaler que l'idéologie humaniste se prête excellemment à un traitement prologal, dans la mesure où elle propose également, et à sa manière, la forme d'une complémentarité dialectique entre le déjà fait et le non-vu.

Le deuxième exemple — le Prologue de *Pantagruel* — nous confirme dans l'idée que le prologue met en présence l'antécédance et l'innovation, la première servant à fixer un cadre et un code, la seconde à définir la nature d'une initiative créatrice, celle-ci ayant fondamentalement besoin de sa relation à l'antécédance pour dégager visiblement en quoi elle ne s'y réduit pas.

L'antécédance dans le cas de Rabelais permet en effet une mise en relief du produit nouveau et de sa valeur. Le produit ancien dans la ligne duquel *Pantagruel* s'inscrit, au dire du prologue, mérite déjà les plus vifs éloges. Les lecteurs-auditeurs, «chevaleureux champions, gentilz hommes et aultres», le savent bien pour l'avoir pratiqué, mais on le leur — on nous le — rappelle. En effet, les *Grandes et inestimables Chronicques de l'énorme Géant Gargantua* possédaient les pouvoirs attachés aux ouvrages consolants; les plus grandes contrariétés s'en trouvaient allégées, telles celles dévastatrices que peuvent

éprouver des chasseurs bredouilles. Rien là d'exceptionnel encore, les récits agréables ayant pour mission le plus souvent avouée (voir entre autres le *Décaméron*) de distraire les gens affligés ou ennuyés. Mais Rabelais axe son éloge des *Chroniques* sur leur crédibilité plus encore que sur la distraction bénéfique qu'elles apportent. Matière de foi que leur contenu, quel plus bel éloge imaginer — éloge bouffon, on s'en doute <sup>7</sup> — pour ces géants folkloriques? Or, qui dit matière de foi dit aussi possibilité miraculeuse. Pour ce qui est des miracles, le livre vaut toutes les reliques, tous les remèdes, dans sa matérialité d'abord, dans son verbe ensuite. Il guérit des maux de dents par application locale; sa lecture soulage la vérole et assure des accouchements joyeux. Tel est le pouvoir, telles sont les vertus des anciennes *Chroniques*. Qui dit mieux?

Trouvez moy livre, en quelque langue, en quelque faculté et science que ce soit, qui ayt telles vertus, propriétés et prérogatives, et je poieray chopine de trippes.

Le défi est peu risqué et la tranquille assurance qu'il suppose place une fois encore ce livre vanté dans le royaume du superlatif. Superlatif absolu? On s'y attendrait. Mais non, il y a encore mieux:

Voulant doncques, je, vostre humble esclave, accroistre vos passe-temps davantaige, vous offre de présent un aultre livre de mesme billon, sinon qu'il est un peu plus équitable et digne de foy que n'estoit l'aultre.

L'éloge des *Chroniques* n'était donc qu'une manière de préambule au prologue. Situé sur le versant de l'ancien, il permettait d'introduire le lecteur à un genre qui est aussi un ton. Mais si cette insertion du *Pantagruel* dans un cadre connu pouvait contribuer à le rendre recommandable à l'attention, elle permettait surtout de l'exalter dans le mouvement d'une surenchère surprenante, bel exemple de ce que W. H. Race étudie sous le nom de priamèle <sup>8</sup>. Oui, ce «mieux encore que ce qu'on a fait de mieux» éclate comme un coup de tonnerre dans un ciel déjà bien chargé de monstres rassurants et de prodiges bouffons. Le nouveau ne peut s'exprimer que dans le style de la surprise, et c'est bien là ce qui a déterminé l'économie du



prologue de Rabelais où le nouveau ne s'exprime pas seulement par rapport à l'ancien comme sa descendance, mais comme son dépassement. D'où une double valeur de l'un et de l'autre. Le passé à la fois supérieur et inférieur, le présent à la fois dépendant et autonome. Le labyrinthe de Tyard, lieu d'apprentissage, mais dont il *faut* sortir, comportait déjà cette ambiguïté de la représentation prologale de l'ancien; le nouveau lui aussi présentait une ambiguïté spécifique: celle d'être lesté de ce qui l'a engendré et de naître à la vie sous un ciel nouveau, renouvelé, hors des sombres complications du labyrinthe et de son épreuve.

Ainsi, le prologue préside à un accouchement et l'exemple de *Pantagruel* et de «ses femmes en mal d'enfans» montre qu'il mime l'enfantement de l'œuvre qui va nous parler. L'ancien et le nouveau ne constituent donc pas une forme inerte, ils sont les relais d'une traversée emblématique et d'une mise au monde.

Arnaud Tripet  
Université de Lausanne

#### NOTES

<sup>1</sup> G. Genette, *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987. La bibliographie critique sur le sujet est vaste et dispersée. Chaque spécialité (littératures anciennes, modernes), chaque tendance (historique, analytique), chaque genre (théâtre, traités, récits) a la sienne. Signalons, surtout pour leurs références bibliographiques utiles, quelques publications:

A. Porqueras Mayo, *El Prólogo como género literario*, Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas, 1957;

J.L. Laurenti et A. Porqueras Mayo, *Ensayo bibliográfico del prólogo en la literatura*, *ibid.*, 1971;

W. Hirdt, *Studien zum epischen Prolog*, Humanistische Bibliothek, Munich, Fink, 1975;

M. Ruch, *Le Prooimium philosophique chez Cicéron*, Strasbourg, Publications de la Faculté des lettres de Strasbourg, 136, 1958;

T. Janson, *Latin Prose Prefaces in Literary Convention*, Stockholm, Almqvist Wikell, 1964;

B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance* (2 vol.), Chicago, The University of Chicago Press, 1961;



B. Weinberg, *Critical Prefaces of the French Renaissance*, Evanston, Northwestern University Press, 1950;

F. Rigolot, «Prolégomènes à une étude du statut de l'appareil liminaire des textes littéraires», *L'Esprit créateur*, XXVII, 3, automne 1987;

*Avant-texte, Texte, Après-texte*, publié par L. Hay et P. Nagy, Paris, Editions du CNRS, et Budapest, Akademiai Kiado, 1982.

<sup>2</sup> L'on pourrait penser ici à Verlaine, dont la mise en œuvre des instruments traditionnels de la littérature a si souvent une saveur parodique, voire burlesque. Il n'est pas exclu que l'usage du mot *prologue* en tête de plusieurs de ses recueils et de leurs divisions (*Poèmes saturniens*; *Jadis et naguère*, 2 fois; *Epigrammes*) puisse être enregistré comme un exemple de cette ironie littéraire. Il semble qu'elle est possible en raison d'une distance effective qui s'est creusée entre le mot et l'usage. Par un mouvement symétrique, tel autre poète contemporain de Verlaine évitera le mot tout en proposant la chose. Ainsi le liminaire mallarméen *Salut* qui a tout d'un prologue:

*Rien, cette écume, vierge vers...*

<sup>3</sup> L'article *prologue*, dans le récent *Dictionnaire des littératures françaises et étrangères* (Paris, Larousse, 1987), limite la pertinence du terme au seul genre dramatique.

<sup>4</sup> R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963. Voir aussi C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Turin, Einaudi, 1985.

<sup>5</sup> E.R. Curtius, *La Littérature européenne et le moyen âge latin* (trad. française, Paris, P.U.F., 1956, surtout le chapitre XIII). Voir en outre P. Boyancé, *Le Culte des Muses chez les philosophes grecs*, Paris, De Boccard, 1972.

<sup>6</sup> A. Gide, «Les Limites de l'art», dans *Prétextes*, Paris, Mercure de France, 1947.

<sup>7</sup> Le problème de l'interprétation des prologues de Rabelais ne saurait être abordé ici. D'ailleurs G. Demerson y consacre une étude dans le présent recueil. Qu'il me soit permis de rappeler seulement que j'ai exposé mon point de vue sur ce sujet dans «Le Prologue de *Gargantua*, problème d'interprétation», Lausanne, *Etudes de Lettres*, 1984.

<sup>8</sup> W.H. Race, *The Classical Priamel from Homer to Boethius*, Leiden, Brill, 1982.