



HAL
open science

Introduction. La Relecture de l'œuvre par ses écrivains mêmes, tome 1

Mireille Hilsum

► **To cite this version:**

Mireille Hilsum. Introduction. La Relecture de l'œuvre par ses écrivains mêmes, tome 1 : Tombeaux et testaments XVIIIe-XXe siècles. La Relecture de l'œuvre par ses écrivains mêmes, tome 1, Kimé p. 7-22, p. 7-20, 2007. hal-00946589

HAL Id: hal-00946589

<https://univ-lyon3.hal.science/hal-00946589>

Submitted on 13 Feb 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



LA RELECTURE DE L'ŒUVRE
PAR SES ÉCRIVAINS MÊMES

TOME I
TOMBÉAUX ET TESTAMENTS

Sous la direction de
Mireille HILSUM



LES GUIDES DE MANZONI

EDITION
KIME

Introduction

La relecture de l'œuvre par ses écrivains mêmes.

Tombeaux et testaments, tome 1

Mireille Hilsum

Éditions Kimé, « Les Cahiers de Marge » n°2, 2007.

Les travaux ici rassemblés en deux volumes regroupent les articles issus d'une journée d'étude (février 2005), et d'un colloque international (printemps 2006), organisés l'un et l'autre à l'Université Jean Moulin - Lyon 3¹.

Une remarque de Paul Valéry, placée en exergue de la journée d'étude, définissait en propre la relecture tardive, qui fut dans un premier temps notre objet de recherche privilégié :

Relire, donc, relire après l'oubli – *se* relire, sans ombre de tendresse, sans paternité ; avec froideur et acuité critique, et dans une attente terriblement créatrice de ridicule et de mépris, l'air étranger, l'œil destructeur – , c'est refaire ou pressentir que l'on referait, bien différemment, son travail.²

Le colloque qui suivit l'année suivante s'est ouvert à l'étude de formes de relecture moins tardives mais aussi moins « autoritaires » que celles qui avaient d'abord retenu notre attention. Ce n'est plus sous le seul patronage de Valéry mais aussi sous celui de Beckett que j'ai alors choisi de placer la poursuite de nos travaux. Pour insister sur le fait que la relecture ne se réduit ni à la pratique péritextuelle ni à l'art discutable de l'autocommentaire. Il s'agissait ainsi de dire avec Valéry, que le désir de refaire l'œuvre ne revient pas nécessairement à usurper la place du lecteur, et avec Beckett qu'il ne se solde pas non plus, à tous les coups, par une entreprise de réécriture.

Grâce à la générosité de Tom Phillips, programme et affiches donnaient à voir – comme aujourd'hui la couverture du volume – une de ses lithographies représentant Beckett de dos³. Metteur en scène. Il fait face à Lucky dont le visage, tourné vers la scène, est cependant masqué par le chapeau melon ; l'auteur relecteur est à mes yeux un homme de dos dont les paroles sont *a contrario* lisibles au premier plan ; celles de Beckett se détachent en majuscules du fond sombre du siège sur lequel il est assis. Les placer (en même temps que l'image qui en constitue le support) en exergue du second volet de nos travaux, c'était marquer le pôle inverse de celui représenté par la note de Valéry. Au désir de « refaire en mieux » se

superpose l'injonction inverse, que Beckett adresse au comédien, mais qui caractérise du même coup sa mise en scène, sa propre relecture de *Godot* :

NO MATTER . TRY AGAIN

FAIL AGAIN. FAIL BETTER

« Échouer encore » rature ostensiblement le fantasme de maîtrise dont la relecture est bien souvent porteuse. La relecture du XVIII^e au XX^e siècles apparaît en effet prise entre des désirs, des pratiques et des résultats inverses : entre le legs et l'oubli, la tentation de refaire et celle de défaire.

L'homme de dos cache souvent *in fine* un visage de vieil homme, qui se relit de plus en plus et de plus en plus exhaustivement à l'approche de la mort⁴. Comme s'il fallait à l'échelle d'une vie aussi conjurer le risque de la perte et de l'oubli. L'espace de la relecture est souvent celui de l'érection par l'auteur de son propre monument funéraire. On ne pouvait manquer d'évoquer la figure de Chateaubriand, ou celle de Lamartine. Le premier qui vient d'achever *Les Mémoires d'outre-tombe*, construit à la demande de son confesseur le tombeau d'un autre et ce sera *La Vie de Rancé* dont Olivier Catel montre qu'elle est aussi mosaïque de soi, déposée dans la cathédrale de l'œuvre (t. I). De même dans le volume II, Andréas Pfersmann nous invite à revisiter *Henri Matisse, roman*, non moins funéraire que les *Œuvres croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, tombeau construit à deux pour deux, ou que *l'Œuvre poétique*, tombeau pour une génération disparue, érigé par un survivant⁵.

D'autres surprises sont réservées à qui se promènera dans nos livres, celui par exemple d'assister à cet «étrange enterrement anthume » par quoi s'achève le recueil de pantomimes de Champfleury choisi par Gilles Bonnet (t. I). Qui appelle comme en écho, la relecture « *post mortem* » à quoi se soumet ou bien plutôt nous soumet le Malraux de *Lazare* (t. II).

Par un curieux retournement de perspective, le XX^e siècle voit naître un genre nouveau : le portrait de l'auteur relecteur en jeune auteur (sinon en jeune homme). C'est déjà le cas de Gide sur qui nous reviendrons dans la préface du second volume. Mais la posture se généralise dans le dernier tiers du siècle. Certains écrivains de la génération des années quatre-vingts qu'étudie Dominique Viart commencent leur œuvre par la fin. Pierre Michon n'offre-t-il pas l'exemple même de celui qui se fit relecteur avant d'être auteur, un Sartre inverse qui commencerait son œuvre par *Les Mots*, sans pouvoir conclure par le célèbre « j'ai

changé » de son illustre prédécesseur ? Tout l'avenir de l'œuvre apparaît grevé par ce geste inaugural qu'analyse dans le second volume Laurent Demanze.

Mais il est temps de définir le terme, d'en préciser les formes et les modalités. La notion même de relecture est un champ d'études relativement nouveau. Certains chercheurs en avaient amorcé l'exploration, à travers un auteur (Lamartine, James, Malraux, Michon) ou une marge de l'œuvre (la note par exemple dont la relecture emprunte volontiers le canal). Le paratexte en général, la préface en particulier, en constituent le versant le mieux connu depuis les travaux de Gérard Genette ; le corpus lui-même s'est enrichi grâce à la publication de préfaces autographes des trois siècles (XVIII^e, XIX^e et XX^e) auxquels s'est bornée notre propre investigation.

Car c'est avec Rousseau qu'on entre en relecture dans le premier volume. L'élire, plutôt que Montaigne, comme fondateur de la relecture de soi par soi, c'est souligner ses liens étroits, étudiés dans un travail précédent⁶ et que toutes les études de ce volume confirment⁷, avec l'écriture de soi mais également ceux, rarement mis en lumière, avec l'histoire de l'édition. Prendre le XVIII^e comme point de départ, c'est décider d'allier la figure d'un écrivain, exemplaire pour la diversité des manières de revenir sur soi et son œuvre, à un moment important de l'histoire de l'édition : la naissance et l'expansion à partir des années 1770 des collections d'œuvres complètes (souvent abrégées OC); elles ouvrent un espace propre et propice à la relecture de soi. Les questions qu'elles posent aux auteurs qui les conçoivent sont celles que les chercheurs retrouveront tout au long de ce volume, travaillant sur d'autres lieux ou d'autres vecteurs de relecture. Précisons donc de quoi il s'agit.

Hantée par le rêve de totalité, la collection d'œuvres complètes peut être perçue comme l'un des symptômes de l'inquiétude fin de siècle, qu'analyse Jean-Marie Goulemot dans « Angoisse des temps, obsession de la somme et politique des restes à la fin du XVIII^e siècle »⁸. Elle traduit, au même titre que les sommes, inédits ou encore les dictionnaires pareillement en pleine expansion, un rapport nouveau au temps, marqué à la fois par le désir de mémoire et la peur de la perte. Dans un livre qui analyse les différents projets d'œuvres complètes de François de Neufchâteau, Dominique Margairaz reprend et développe cette analyse :

L'angoisse de la fin de siècle, perçue comme la fin d'un monde, ou tout au moins d'une époque, conduit à réunir, à inventorier, à réifier l'élan créateur du siècle, comme pour lui assurer une durabilité, cette part d'éternité humaine. L'obsession de la totalité, qui porte à traquer les fragments inédits, va de pair avec

l'angoisse de la perte, la hantise des origines et la peur de l'avenir. Le thème du tout, qui accompagne la sacralisation de l'auteur [...] apparaît bien comme conjuratoire de la menace de dispersion, de dilution des productions culturelles de l'époque. Réponse à une inquiétude métaphysique, le rêve d'une totalité sans faille est à la fois défi au temps et legs à l'avenir. Le concept éditorial d'« œuvres complètes » est une manière de figer l'héritage, de le clore pour mieux le préserver de toute altération. Pour des générations nourries du legs vivants des grands modèles du classicisme, mais qui ont su s'émanciper de sa mémoire paralysante, la hantise de l'oubli est peut-être le prix à payer pour la liberté conquise.⁹

Une telle ambivalence est fondatrice des OC et plus généralement de bien des entreprises de relecture que récusent au XX^e siècle ceux qui revendiquent *a contrario*, tel Milan Kundera dans *Les Testaments trahis*, le droit pour l'écrivain de détruire, de ne pas tout léguer de son œuvre à la postérité. Trier, jeter, brûler, c'est aussi se relire.

Abordant dans une tout autre perspective la question des œuvres complètes, Jean Sgard¹⁰ date le moment, 1775, où l'OC cesse d'être un phénomène commercial, réalisé du point de vue des éditeurs, pour basculer du côté de l'auteur, devenir l'un des lieux de la relecture de soi par soi ou de soi par un tiers lorsqu'elles ne sont pas réalisées par l'auteur lui-même. Mais Rousseau et Diderot, dont les projets de rassemblement de l'œuvre sont étudiés dans le volume édité par Jean Sgard et Catherine Volpilhac, pratiquent également d'autres modes de relecture, tant ce siècle en est riche : des *Rêveries* aux *Additions* de *La lettre sur les aveugles* qu'étudie Michael O'Dea, ils ouvrent pour nous l'espace en perpétuelle redéfinition de la relecture des écrivains par eux-mêmes.

Même lorsqu'on en considère les formes précoces, la relecture est de l'ordre d'un après coup, elle n'appartient donc pas au temps de la genèse. Elle consiste (quelles qu'en soient les traces pour nous repérables) en un regard que l'auteur, ce « sujet éminemment mobile » que définit L. Mattiussi dans son étude sur Foucault (t. II), porte sur sa production, une fois le livre paru. Elle manifeste, quand ce retour sur l'œuvre devenue marchandise est possible, une tension, un écart, une révision qui en font la spécificité. Se relire, c'est parfois réécrire – une deuxième, une troisième voire une quatrième version du livre, comme le font Balzac ou Georges Sand – mais souligne Aurélie Loiseleur, au début de son étude consacrée aux Commentaires de Lamartine, la relecture s'instaure « dans un rapport distancié à un texte source » qui ne se confond pas avec la production d'un nouvel état du texte. Parce qu'elle est toujours retour sur une œuvre publiée, la relecture contraint l'auteur à ne plus s'immiscer que dans les marges. Le terme est à prendre métaphoriquement, lorsqu'il s'agit d'étudier avec Aude Déruelle les réécritures légitimistes des *Chouans* (t. I), mais également au sens propre,

comme le fait Andréas Pfersmann étudiant les marges latérales de *Henri Matisse, roman* où se loge la relecture tardive d'Aragon (t. II).

Étudier la relecture, c'est s'intéresser au « se » qui se relit, ce qui le relie ou l'oppose à celui qu'il fut, le divorce revendiqué ou masqué, la trahison ou la fidélité. La cassure ou sa négation. Quand la relecture se cache, le geste peut être abandon, interdit de réédition comme le rappelle David Vrydaghs à travers l'exemple de Michaux (t. II). Dans tous les cas, il s'agit d'examiner les manières ou les modalités de la distance entre l'auteur ancien et le relecteur, l'impact d'une évolution, idéologique, esthétique, de l'un sur le texte et en réalité sur l'œuvre de l'autre.

En théorie, nous l'avons dit, les temps de la genèse et de la relecture ne coïncident pas. Dans certains cas, la distinction est difficile à maintenir. Ne serait-ce que parce la publication n'est pas toujours une borne par quoi l'œuvre s'achève ; pour Balzac, elle n'est jamais « figement » (Aude Déruelle, t. I) On peut encore moins considérer la publication des premiers volumes de *La Recherche* ou de *L'Homme sans qualités*, comme un terme mis à la genèse d'œuvres habitées de l'intérieur par la nécessité, creusée par l'écart de la guerre ou de l'avènement du nazisme, de la relecture de soi (voir Florence Godeau, t. I).

Cependant le partage reste décisif. C'est de cette frontière entre l'œuvre, assimilée au moment de son écriture ou de sa création d'une part, et le livre, objet ou marchandise de l'autre, que s'énoncent les refus ou les impossibilités. Comme le montreront dans le second volume l'étude de Lionel Verdier consacré à André Frénaud, Philippe Jaccottet et Lorand Gaspar et la contribution de l'écrivain, Esther Teller mann, niant l'un et l'autre la possibilité d'une relecture du poème.

La relecture ne se réduit pas plus à la réécriture qu'elle ne confond avec le seul péri-texte. Nous l'avons signalé d'emblée, se relire ce n'est pas nécessairement se commenter, encore moins dans le seul cadre des préfaces tardives, à propos desquelles Gérard Genette citait en propre, dans *Seuils*, la note de Paul Valéry. Le cas de l'autotraduction spécialement poétique n'a pu être analysé comme nous l'aurions souhaité, il marque fortement qu'on ne saurait réduire la relecture à une pratique datée, très tôt récusée pour son académisme – dès 1830-32, comme l'a montré J-L Diaz¹¹ – ni l'étendre – au delà du raisonnable – à l'ensemble des manifestations médiatiques de l'auteur sur la scène contemporaine. Le paysage se fait plus souriant et surtout plus varié dès lors qu'on quitte les rivages étroits de la vieille préface, dénoncée comme un pensum imposé par l'éditeur (voir le cas Sand-Hetzel, rappelé par Françoise Genevray, t. I) sans aborder ceux de la « relecture » à chaud qui se règle davantage sur l'économie de marché qu'elle ne se fonde sur un quelconque rapport de soi à soi.

On ne se relit pas nécessairement la plume à la main, en remettant ses mots dans ses mots, selon l'heureuse formule de Philippe Lejeune¹² ; on peut se relire sans plume, non par le texte mais par l'image : par l'illustration lorsque le relecteur se maintient dans l'espace du livre (cf la collaboration avec le photographe Alvin Langdon Coburn choisi par James dans le cadre de « l'édition de New York » de ses OC, étudiées dans le t. II par Bérengère Voisin), par la photographie ou le cinéma hors de l'espace du livre ; les exemples sont divers et nombreux : citons, pour le XX^e siècle encore, Giono, Duras ou Perec. L'auteur relecteur y gagne ou y perd-il en autorité ? Devenir le collaborateur d'une œuvre seconde signée parfois d'un autre nom, est-ce encore *se relire*¹³ ?

Dernier cas de figure : on peut se relire par et pour la scène. Par la mise en scène, on l'a dit. Par l'adaptation d'une œuvre ancienne pour l'opéra (Zola, *L'Attaque du moulin* t. I) ou pour le théâtre (Bernard Noël, *Le Château de Cène*, t. II).

Si les formes et les modalités de la relecture sont nombreuses et variées, celui qui s'y livre se pose, consciemment ou non, en éditeur idéal de son œuvre. Ostensiblement et matériellement lorsqu'il compose ses œuvres complètes ou qu'il les débite, dans un exercice apparemment inverse¹⁴, en morceaux choisis. Secrètement et métaphoriquement lorsqu'il se commente ou se raconte écrivain. Car c'est bien souvent de l'œuvre entière qu'il s'agit. Précisons avec Gilles Bonnet, qui définit et analyse les fonctions textuelle, cotextuelle et contextuelle de la relecture : l'œuvre telle que la découpe, avec ses zones d'ombre et ses surfaces vivement éclairées, le regard plus ou moins sévère du relecteur. Quel que soit l'objet apparemment partiel d'une préface ou d'un recueil, on ne relit jamais une œuvre singulière, mais avec elle sa vie et l'ensemble des autres. Le cas le plus exemplaire parmi ceux présentés dans les deux volumes est peut-être celui de Michaux dont *Émergences-Résurgences* censé dresser le bilan d'une vie de peintre concerne également l'ensemble de l'œuvre de l'écrivain (voir t. II).

L'œuvre relue est d'une manière ou d'une autre soigneusement revue et corrigée, jaugée, jugée. Tant relire, c'est élire ; choisir, quand bien même l'auteur relecteur ne se transforme pas en éditeur de ses œuvres complètes. Quand bien même le geste ne se double d'aucun interdit. D'aucun anathème jeté singulièrement sur les œuvres de jeunesse. Les choix de Rousseau étudiés par Michel O'Dea le montrent d'emblée de manière surprenante (t. I). L'œuvre de prédilection n'est d'ailleurs pas toujours la plus relue (rééditée, réécrite), encore moins la plus longuement commentée.

On ne saurait ici confondre l'œuvre et le texte. Jamais l'auteur ne relit un texte vierge, ce qu'il a sous les yeux ou en mémoire, souvent douloureusement, c'est à tout le moins un

livre, déjà lu, mal lu. Et c'est parce qu'il y a mal donne, dès l'origine, que l'auteur se fait relecteur sinon de lui-même, des autres, des lectures d'autrui, revenant de préface en préface sur une réception qui n'est jamais la bonne. Lorsqu'elle s'écrit, en préface, à la première personne du singulier, l'histoire littéraire prend également sa source dans ce malentendu à quoi Bruno Clément et Marc Escola ont consacré un ouvrage¹⁵. Au départ de la relecture préfacielle, il y a presque toujours une méprise à rectifier. Ainsi Huysmans écrit-il dans la célèbre préface d'*A rebours*, écrite vingt ans après, son histoire véritable du naturalisme¹⁶. Ou Sand, dans la *Notice* (1854) de *Lélia*, l'histoire littéraire de sa génération.

Ce qui est vrai du roman, l'est autrement du théâtre. Comme le rappelle Christelle Bahier-Porte, le texte de théâtre est généralement fait pour être « relu », c'est-à-dire dans un premier temps mis en scène. Le passage de la scène au livre s'accompagne de la rédaction de préfaces qui en appellent au lecteur (vs au public) pour mieux plaider la cause de l'auteur. Beaumarchais n'échappe pas à la règle, inaugurée par les classiques. Le siècle suivant verra un Zola préfacier amplement son théâtre (vs ses romans dont la théorie s'expose et se défend dans la presse) pour répondre à ses contempteurs¹⁷.

La poésie ne fait pas exception dès lors que la relecture est de l'ordre de la glose, du récit en préface ou en notes des circonstances de l'écriture et non de la composition de l'œuvre par le recueil réinventé, à la façon d'André du Bouchet dont *L'AJOUR* est étudié dans le t. II par Anne Malaprade, ou à celle, mieux connue, de Ponge, remettant le recueil sans cesse sur le métier.

Dans cette relation médiatisée de l'auteur à soi-même, l'ambivalence est souvent de règle, comme le montre l'article de Laurent Mattiussi consacré à *Ecce Omo*. Fondé à la fois sur la conscience d'un malentendu originaire et sur la certitude de n'y rien pouvoir changer, le livre de Nietzsche rejoindrait *Les Promenades du promeneur solitaire*, l'étrange cas de Rousseau seul à relire, in extremis, pour soi seul. Encore que Michael O'Dea doute de cette conclusion vers laquelle semblait mener son analyse et nous invite à penser que s'il est aussi du point de vue de la relecture de soi par soi, une œuvre qui n'eut jamais d'exemple, n'ayant d'autre fin que domestique et privée, c'est finalement, non celle de Rousseau, mais bien de celle de Montaigne.

À ces livres du doute, il faut opposer ceux beaucoup plus rares, tendus vers un lecteur en qui placer sa confiance. Livres d'une relecture heureuse, confiante en l'avenir auquel s'adresse celui qui ne s'est retourné vers le passé de son œuvre que pour mieux l'offrir à nos regards futurs. Il en va finalement ainsi de Beaumarchais. Ou de ce Livre Mobile dont rêve Musil et qu'analyse Florence Godeau à la fin de son étude.

Si donc on se relit rarement seul et pour soi seul, on le fait avec et contre. En déployant ses alliés, en affrontant ses adversaires. La gamme est large qui comprend stratégies de séduction (Crébillon, t. I et H. James, t. II) et de réduction. De même la palette qui va de l'art de couper l'herbe sous le pied des lecteurs – c'est la manière inhabituelle et ironique de Champfleury – à l'usage massif du prescriptif, si familier des lecteurs de préfaces, et dont Jean-Louis Jeannelle montre le redéploiement dans les mémoires d'écrivains. Autant de manières de se réapproprier son œuvre ou de reprendre en main sa vie à quoi s'opposerait, dans les années soixante-dix du XX^e siècle, la visée exceptionnelle d'un livre comme *Roland Barthes par Roland Barthes*. Examiné par Laurent Demanze (t. II), le livre constitue tout à la fois un hapax (puisqu'il s'agit de relire *pour* se déprendre de soi) et un horizon daté, ancré dans l'histoire du structuralisme, dont il esquisse la fin, le moment du retour de la question du sujet.

Qu'il soit sérieux ou exceptionnellement ironique¹⁸, tendre ou sévère pour des lecteurs qui ont marqué son œuvre, envers et contre lui, l'auteur relecteur – qui ne pratique ni l'abandon ni le reniement de soi par soi – tente, à l'envers de l'exemple de Barthes, de renouer, de retisser des liens distendus. La conscience de l'altérité est parfois telle que l'entreprise paraît vouée à l'échec, sans que l'auteur en éprouve une quelconque nostalgie. Le cas est rare, il se nomme ici Diderot qui ne cherche pas à revivre le moment passé, défunt, de la création de la *Lettre à d'Alembert*.

L'inverse est plus fréquent, exemplairement illustré par un Lamartine qui tente de se relier (et avec lui ses lecteurs), à celui qu'il fut et n'est plus, sur la scène publique en particulier; ses Œuvres complètes sont publiées en 1849, un an après sa défaite à l'élection présidentielle de décembre 1848, il est alors dépeint dans la presse, écrit Aurélie Loiseleur, comme un homme fini. Entreprendre ses OC, c'est pour lui remonter le cours du temps, tenter d'atteindre ce qui a eu lieu : le premier recueil de poésie considéré « comme une vie antérieure vers laquelle l'auteur tente désespérément de revenir » (A. Loiseleur).

On atteint avec Lamartine comme avec Chateaubriand, mais bien d'autres aussi dans ces pages, l'envers mélancolique de la relecture. Et sans doute manque-t-il, dans la galerie de ceux qui contemplent les ruines de leurs œuvres passées, quelques silhouettes d'écrivains voyageurs. Le voyage a eu lieu, le livre se périmé aux yeux de son auteur qui a changé et l'écrit, au fil des années, en des pages de préfaces ou de notes qui disent l'histoire de sa relecture malheureuse. L'histoire d'un divorce qui ne peut être consommé. D'un deuil inabouti. Qu'on pense à Leiris, à l'histoire éditoriale, complexe et surprenante, de son *Afrique fantôme*¹⁹. À Michaux qui ne cesse tout à la fois de récuser un *Barbare en Asie* et de le

rééditer, en accompagnant chaque réédition d'une nouvelle préface qui creuse l'écart ou le fossé entre hier et aujourd'hui. Ou à Nicolas Bouvier qui faillit (le dit et le montre) ne pas écrire *L'Usage du monde*²⁰.

Examinant les rapports de la relecture et de la mélancolie, plusieurs auteurs (Gilles Bonnet dans le tome I, Laurent Demanze dans le tome II) définissent du même coup des notions voisines : qu'est-ce qui distingue redite, répétition et ressassement ? Les éléments de réponse proposés peuvent être théoriques, ou passer par des distinctions typologiques. Pour le préfacer, on le sait, redire ce que le livre, l'œuvre, disaient si bien mais que les lecteurs, et *a fortiori* les critiques, ont mal entendu, ce n'est pas ressasser ; il s'agit au contraire d'imposer un sens, ultime, quitte à recommencer à l'occasion d'une nouvelle édition. La préface est labile et le mot de la fin changeant.

Mais l'affaire ne se règle pas si aisément pour tous les préfacer (qu'on pense à Leiris encore ou à Marguerite Duras²¹), encore moins pour tous les relecteurs. Deux voies s'opposent pour la ressaisie de soi. La voie Chateaubriand qu'étudie Olivier Catel ou celle qu'emprunte, dans l'allégresse, Henry James étudiée par Bérengère Voisin.

Revenons pour finir à l'alternative posée au début de cette introduction. À quoi s'expose le relecteur quand il regarde en arrière ? Va-t-il refaire (tenter de refaire) ou défaire (réellement défaire, défigurant son œuvre par ses retouches ou ses préfaces univoques, dénuées d'ambiguïtés, transparentes...) ?

Dans le véritablement tardif, la conscience de l'âge rend parfois prudent. C'est le cas de Diderot, décidément bien exceptionnel, qui cherche à se prémunir du risque de « barbouiller la toile », en inventant la « solution malicieuse et rusée » qu'étudie dans ce volume Michael O'Dea. Diderot qui semble ainsi suivre par anticipation le conseil de Valéry. On retrouvera la métaphore picturale sous la plume d'Henry James, pour un autoportrait en restaurateur plutôt qu'en barbouilleur de son œuvre propre.

À suivre une telle piste, nous aurions pu classer les performances, proposer un ouvrage en deux parties et regrouper dans le volume I les relectures appauvrissantes – celles qui défont l'œuvre à la manière de Zola travestissant une œuvre manifeste, emblématique de l'esthétique naturaliste (*L'Attaque du Moulin*, par quoi s'ouvrait *les Soirées de Médan*), en son quasi contraire, un livret d'opéra ; n'est-ce pas, comme l'écrit Jean-Marie Seillan (t. I), ce qui est le moins à même de se nier comme fiction et comme texte, de rendre invisibles et transparentes contraintes et conventions ? Il aurait fallu de même envisager l'anthologie comme un art du

digest. Lister les préfaces qui obéissent aux lois du genre, les entretiens réducteurs auxquels l'auteur vieillissant se prête²².

Nous aurions réservé pour le second volume – et pour le lecteur méritant – les relectures réussies, les réécritures jugées telles – par exemple celles (pré-bekettiennes ?) du *Dernier des Chouans*, qui n'en défont pas, dans l'analyse qu'en propose Aude Déruelle, le « défaut d'intelligibilité » – mais aussi bien les cas de « renoncements fructueux » selon l'expression d'Alain Schaffner, tel celui qui fit passer Giono d'*Angelo* au *Hussard sur le toit*.

Nous aurions réuni celles qui visent à l'élaboration d'une théorie littéraire (H. James) ou préludent à des essais critiques (Bernard Noël), celles qui enrichissent l'œuvre par l'invention de formes nouvelles (*L'Ajour*) ou encore la remettent en mouvement par recyclage (Chateaubriand, Malraux). Bref celles qui la refont, la recréent, la redynamisent, l'inachèvent ou encore la dialogisent (Cioran), selon les formules proposées au fil des analyses.

Une telle approche, outre qu'elle substitue un relecteur à l'autre, les lecteurs que nous sommes à l'auteur qui se relit, empêche de saisir les enjeux profonds des défaites les plus ostensibles. Il ne s'agit pas seulement, lorsque l'auteur est déclaré coupable de léser gravement son œuvre, de s'émouvoir – devant le portrait de Lamartine en « mendiant pathétique » – mais bien de comprendre : pourquoi les Commentaires ne pouvaient être un art poétique.

La relecture donne à lire, à l'échelle d'une vie, l'engagement réaffirmé parfois²³, les repentirs et les ratures ou encore les retouches au sens politique que le mot prend chez Gide. A notre tour, nous avons choisi d'en imiter la manière en commentant la table de ce premier volume et les repentirs qui l'accompagnent.

Plusieurs principes ont guidé la composition des deux volumes. Une présentation relativement chronologique nous a fait regrouper dans le tome I les études portant sur les XVIII^e et XIX^e siècles, réservant pour le second volume celles qui concernent le XX^e siècle. Une exception : l'étude de F. Godeau (Proust et Musil) termine le premier volume, tandis que nous avons réservé *Pastiches et Mélanges* pour le second où sont regroupées les formes de relecture par l'édition (OC, recueil etc).

Le premier chapitre du premier volume, « Vieillir, relire », propose une traversée des deux siècles qui associe Rousseau, Diderot à Nietzsche. Rousseau et Nietzsche : Laurent Mattiussi montre à la fois ce qui les unit et ce qui les distingue. On saisit à confronter les études ce qui les oppose fortement à Diderot, à ces petits moyens dont use l'auteur vieillissant

des *Additions* de *La lettre sur les aveugles* ou de la Préface-annexe de la *Religieuse* pour produire le profond remaniement que met en lumière Michael O'Dea.

Le chapitre 2, « La scène et le livre », propose un autre parcours, diachronique et lacunaire... Parmi les trois œuvres examinées, Beaumarchais est le seul de son siècle ; quant à la scène au XIX^e siècle, elle s'illustre pour nous des noms de Champfleury et de Zola... Mais nous avons voulu souligner l'importance des enjeux et des questions soulevées par deux passages de la scène au livre, à quoi s'oppose un passage inverse.

Passage de la scène au livre et du théâtre au « roman », à un « théâtre mémoires » décrit sur le modèle du roman mémoire, dans l'analyse de Christelle Bahier-Porte qui étudie les préfaces écrites par Beaumarchais pour sa trilogie en 1767, 75, 85 et 97. Gilles Bonnet présente les *Contes d'automne* de Champfleury, publiés en 1854 et réédités en 1859 sous le titre modifié de *Souvenirs des Funambules*. Le passage de la scène au livre entraîne cette fois une « dénaturation » d'autant plus forte que le recueil, fantaisiste, composite mêle livrets de pantomimes, contes et considérations esthétiques.

Zola représente le cas inverse : de la nouvelle (*L'Attaque du moulin* publiée en 1880 en tête des *Soirées de Médan*) à l'opéra (1893) ou du livre à la scène lyrique. Diamétralement opposé : les contraintes propres liées à l'opéra surdéterminent la propre relecture de Zola. Jean-Marie Seillan examine en outre les commentaires (trahison ou révélation de l'inaperçu ?) des anciens de Médan à l'issue de la représentation.

En allant au bout de ce regroupement, nous aurions pu ajouter l'article d'Anne Malaprade sur la réécriture pour le théâtre du premier roman de Bernard Noël. À rebours de Beaumarchais et du siècle de la naissance de l'opinion publique, Bernard Noël transporte le tribunal sur scène : *Le Château de Cène* qui dénonce la politique coloniale française pendant la guerre d'Algérie valut à l'auteur d'être accusé pour outrage aux mœurs. L'émancipation permise par le « transfert générique » est de même inverse dans les deux cas. Le passage d'un premier roman, d'une extrême violence, à la forme théâtre est chez B. Noël, don véritable. Le texte, offert au public et au metteur en scène dans un geste de renoncement, permet à l'auteur de se libérer d'une œuvre qui n'avait jusqu'alors cessé de le hanter.

La comparaison avec Zola est tout aussi passionnante. L'adaptation pour la scène théâtrale est tout sauf une déshistoricisation, une universalisation du type de celle qu'analyse Jean-Marie Seillan. Les enjeux politiques et esthétiques, loin d'être émoussés, sont à la fois clarifiés et actualisés, comme le montre Anne Malaprade dans le tome II.

Le chapitre 3, « Refaire / défaire », oppose à deux cas ambivalents (Crébillon, Goethe) les cas exemplaires du Chateaubriand de la *Vie de Rancé* (1844) et du Lamartine des Commentaires, écrits en 1849 pour les *Méditations*. Il s'agit bien avec ce dernier, comme le montre Aurélie Loiseleur, de défaire le poème par le biais d'une critique biographique qui à vouloir rendre le poème à ses circonstances le ferme au lecteur. La question du sujet lyrique, posée par la versification de *L'Attaque du Moulin*, est reprise à l'envers par la mise en prose des *Méditations*.

La relecture par Crébillon, d'une version demeurée confidentielle, d'*Ah quel conte !* occupe une position médiane, assez insolite : entre autoparodie, liquidation du genre et « réinvention quand même », comme le montre l'analyse de Régine Jomand-Baudry qui oppose le regard de l'auteur sur son œuvre à celui de la postérité. L'exemple de Goethe, proposé par Martin Raether, viendra illustrer le piètre relecteur de soi qu'est nécessairement le poète, position que soutiendront et analyseront Lionel Verdier et Esther Tellermann à la fin du second volume.

Appelé par leur commun détournement générique, un chapitre intitulé, « Chateaubriand et Michon : l'inversion moderne », aurait permis de regrouper l'étude de la *Vie de Rancé* et celle des *Vies minuscules*. Le rapprochement des articles fait surgir le retournement saisissant entre deux âges de la relecture dont nous avons déjà parlé, le passage de l'œuvre testamentaire, « mosaïque qui brille de mille feux » – dans l'analyse d'Olivier Catel – à l'œuvre inaugurale, taillée en « dalle funéraire », sur laquelle cependant – comme le montre, dans le tome II, Laurent Demanze – le nom fait défaut.

Le chapitre 4 pose une question : « Se relire ou non ? », dont la réponse, à lire cette introduction, semblait aller de soi en opposant globalement les romanciers aux poètes. Un tel partage est à la fois trop net et trompeur. Le chapitre oppose donc Balzac dont la constante relecture de l'œuvre est indissociable de sa genèse, avant même l'invention de *La Comédie Humaine*, aux cas de Sand et Flaubert, pour lequel, comme le rappelle Stéphanie Dord-Crouslé, le temps de l'œuvre est extrêmement court ; le regard que l'écrivain porte sur elle est bien le fait d'un étranger, qui s'en passerait volontiers.

Balzac devenu légitimiste relit deux fois *Le Dernier des Chouans* (1829) en 1834 et en 1844, sans qu'on puisse réduire à de transparentes opérations d'imposition d'un sur-sens idéologique les deux versions réécrites ; Aude Déruelle y voit un ancrage croissant dans le temps qui oppose le travail de Balzac sur son œuvre à celui de Zola sur *L'Attaque du moulin*.

L'étude de Françoise Genevray vise, dans un premier temps, à déterminer dans quels cas George Sand se relit. Revient-elle sur ses romans comme elle le fait sur son œuvre

autobiographique ? L'article envisage ensuite le rôle tout à fait singulier et tout à fait essentiel de l'oubli sans quoi il n'y aurait pas, chez Sand, de création romanesque. Flaubert est plus éloigné encore, moins suspect que Sand, de goûter aux plaisirs de la relecture. La question est néanmoins posée à *L'Éducation sentimentale* (1869/ 1879), sous un angle nouveau, celui de l'éditeur scientifique qui doit faire la part entre ce qui relève de la « relecture créatrice de l'écrivain » et ce qui n'est que le résultat d'une série d'erreurs et de coquilles non corrigées. Flaubert apparaît comme un piètre relecteur de soi, sans qu'il faille par là le comparer à Lamartine. Mais bien au contraire : la chose, même copiée, passée par d'autres mains, n'est plus sienne ; Flaubert ne la relit qu'en poète, peu sensible au contresens ou au non-sens que sèment les coquilles dès lors que la musique de la phrase est intacte²⁴. Et pourtant au-delà de l'inattention au sens, l'analyse de Stéphanie Dord-Crouslé distingue dans ce que l'on serait tenté d'appeler une troisième *Éducation sentimentale* l'esquisse de cette œuvre refaite, autre, « bouvardisante », que Valéry imaginait dans les notes pour son *Léonard de Vinci*.

Pas de repentir ici : nous avons opté pour l'anachronisme que représente l'ajout dans ce volume de l'étude de Florence Godeau sur Proust et Musil. Leurs œuvres confondent les temps de la genèse et de la relecture encore plus étroitement que celle de Balzac. L'une, celle de Proust, en creusant son sillon toujours dans le même sens, l'autre, celle de Musil, en se relisant de l'intérieur jusqu'à risquer l'autodestruction. Balzac, Proust, Musil marquent trois jalons dans une histoire du roman tel qu'il se réinvente en Europe au XX^e siècle, en se réappropriant la voix de l'essai, la relecture de la fiction par l'essai, jusqu'à risquer sinon l'implosion, du moins l'impossible achèvement.

Notes

¹ Nous publions donc les deux articles des chercheurs qui ont participé à la journée d'étude préparatoire et au colloque qui suivit, à deux exceptions près. Lionel Verdier reprend en un seul et long article la matière de ses deux communications, consacrées à la relecture du poème au XX^e siècle. La communication de Jean-Marie Seillan dont nous avons eu la primeur, lors de la journée d'étude, était destinée à la revue *Europe* où elle a été publiée depuis. Voir Jean-Marie Seillan, « Huysmans lecteur d'*À rebours* », *Europe*, n° 916-917, août-sept. 2005, p. 46-59.

² Valéry, « Note et digressions 1919 », *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Gallimard, « Folio/essais », p.73.

³ Tom Philipps, *Samuel Beckett, 1906-89*, 1984. Coloured lithograph, 708 x 428 mm, Londres, National Portrait Gallery. www.npg.org.uk. Voir aussi Georges Banu (*L'Homme de dos, Peinture, théâtre*, Adam Biro, 2000, p. 105) à qui nous empruntons la notion.

⁴ La relecture de soi par soi tend à se généraliser au fil d'une vie. L'autotraduction, la mise en scène, la rédaction de préfaces ou la composition de recueils ne sont pas des entreprises isolées, à quoi l'auteur consent ou ne cède qu'une fois. Les exceptions sont rares, parmi lesquelles figure Marcel Proust. Les recueils ne fleurissent certes pas dans les marges de son œuvre, ni ne se multiplient sur la fin. *La Recherche* a tout absorbé, sauf *Pastiches et mélanges*. Selon Françoise Leriche (t. II), le Proust de la maturité prend ses distances avec ses positions esthétiques et théoriques d'antan, tant dans *La Recherche* que dans *Pastiches et mélanges*. Selon des modalités et des enjeux différents qu'étudient séparément dans nos volumes, Florence Godeau par comparaison avec l'œuvre de Musil (t. I) et dans le tome II, Françoise Leriche attentive à la stratégie littéraire de l'auteur du recueil.

⁵ Voir Mireille Hilsum, « Censure et autocensure à travers stratégies d'écriture et d'édition : l'exemple d'Aragon (1960-1970) », *La Censure en France à l'âge démocratique (1848-...)*, sous la direction de Pascal Ory, Éditions complexe, « Histoire culturelle », 1997, p. 167-175.

⁶ Mireille Hilsum, « L'auteur relecteur », *Aux marges du texte. Préface et postface*, textes réunis et présentés par Lina Franco, *Textuel* n°46, Revue de l'UFR « Science des Textes et documents » de l'Université Paris 7-Denis Diderot, 2004, p. 31-49.

⁷ Au premier rang des études qui analysent l'intrication, sinon entre les deux projets, du moins entre les deux types d'écriture, il faut peut-être citer Giono, dont Alain Schaffner montre le passage au fil du temps et des relectures, de la réécriture stendhalienne à l'écriture de soi (tome II). Sur le rapport entre relecture et autoportrait, voir les deux études de Laurent Demanze (tome II).

⁸ J.-M. Goulemot, J. Lescuru, D. Masseur, « Angoisse des temps, obsession de la somme et politique des restes à la fin du XVIII^e siècle, *Fins de siècles*, J.M. Goulemot, J. Lescuru, D. Masseur dir., Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1990, p. 203-212.

⁹ Dominique Margairaz, *François de Neufchâteau, biographie intellectuelle*, Publications de la Sorbonne, 2005, p.11.

¹⁰ Jean Sgard, « Des collections aux **œuvres complètes**, 1756-1798 », *La notion d'œuvres complètes*, textes présentés par Jean Sgard et Catherine Volpilhac-Augier, Voltaire Oxford Fondation, 1999, p. 1-10.

¹¹ J-M Diaz, « À quoi bon une préface ? », communication dans le cadre de la journée d'étude de la Société des Études romantiques et dix-neuviémistes, *L'Acte préfaciel*, 21 janvier 2005. Et « Quand les préfaces parlent des préfaces », *Le Texte préfaciel*, textes réunis par Laurence Kohn-Pireaux, Presses Universitaires de Nancy, 2000, p. 7-21.

¹² Philippe Lejeune, « Relire son journal », *Pour l'autobiographie, chroniques*, Seuil, 1998, p. 227

¹³ On retrouvera la question dans le cas des entretiens dans le tome 2. Quant à la relecture par l'image, elle sera abordée plus spécifiquement lors d'un prochain colloque.

¹⁴ Voir dans le t. II l'introduction et l'article de F. Leriche.

¹⁵ *Le Malentendu, Généalogie du geste herméneutique*, sous la direction de Bruno Clément et Marc Escola, Presses universitaires de Vincennes, « La Philosophie hors de soi », 2003.

¹⁶ Voir Jean-Marie Seillan, article cité.

¹⁷ Voir Chantal Pierre, « Allumer une lanterne en plein jour » : les préfaces de Zola », communication dans le cadre de la journée d'étude citée.

¹⁸ La relecture ironique est aussi rare avant le dernier tiers du XIX^e siècle que l'œuvre hapax, foncièrement singulière, à quoi se réfère Gilles Bonnet (t.I p). Elle ne se confond pas avec l'autodérision qui marque classiquement le regard du vieil homme sur la naïveté des idéaux notamment du jeune homme qu'il fut. La relecture autoparodique de Crébillon étudiée par R. Jomand-Baudry en est peut-être une des premières manifestations. Sur cette question, voir dans le t. I, Champfleury ; dans le t. II, *Roland Barthes par Roland Barthes* d'une part, la relecture de *Vies minuscules* de l'autre. À quoi ajouter le cas célèbre et amplement étudié des *Mots*, voir Geneviève Idt : « L'autoparodie dans *Les Mots* de Sartre », *La Parodie, Cahiers du XX^e siècle*, publiés par la Société d'Étude du 20^e siècle, 1976, p. 53-86. Voir plus globalement *Pourquoi et comment Sartre a écrit Les Mots*, dir. Michel Contat, P.U.F., « Perspectives critiques », 1997.

¹⁹ Voir J. Jamin, « Les métamorphoses de *L'Afrique fantôme* », *Critique*, mars 1982, p.200-212.

²⁰ Nicolas Bouvier, *L'Usage du monde*, Droz, 1963. Voir le récit de la perte du manuscrit et « Pour retrouver le fil. Écrit six ans plus tard » Éd. La découverte, respectivement p.303-309 et p.362-365.

²¹ Voir respectivement Marie-Laure Bardèche, « Leiris : se relire », *Écritures du ressassement*, textes réunis et présentés par Éric Benoit, Michel Braud, Jean-Pierre Moussaron, Isabelle Poulin et Dominique Rabaté, *Modernités 15*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001, p. 145-156. Et Dominique Denes, « Les préfaces de Marguerite Duras ou 'Comment passer le texte à l'autre, celui qui vous suivra, le lecteur ' », *Le Texte préfaciel*, *op. cit.* p. 173-180.

²² Faut-il opposer ici Ponge et Sartre ? Voir Jean-Marie Gleize (*Francis Ponge*, Seuil, « Les contemporains », 1998, p.186) qui remarque que les cas d'autocaricature, d'extrémisation ou de raidissement, qui caractérisent certains des entretiens donnés par Ponge à la presse dans les années quatre-vingts n'ont pas accédé « à la dignité des formulations "textualisées" » et n'ont à ce titre qu'un rapport marginal à l'œuvre. Et *a contrario* la perplexité ou les réticences de Philippe Lejeune (*Je est un autre, L'autobiographie de la littérature aux médias*, Seuil, « Poétique », 1980, p.180-182), devant l'évolution des *Situations* de Sartre, finissant par accueillir l'ensemble des entretiens accordés.

²³ Voir à propos de Sartre encore, Françoise Leriche (t. II).

²⁴ Autre croisement insolite : James qui, au contraire de Flaubert, se relit soigneusement, se préface, tente tout pour séduire encore, James pour qui la durée de l'œuvre ne s'achève pas avec le passage aux mains du copiste, et qui pourtant laisse échapper une « coquille » de taille : l'inversion de deux chapitres des *Ambassadeurs...* (voir B. Voisin, t. II).

La relecture de l'œuvre par ses écrivains mêmes
tome 1 : tombeaux et testaments (XVIII-XX)

Table des matières

Mireille Hilsum

Introduction générale

1 Vieillir, relire

Michael O'Dea

« Un moins vieux ami » : Rousseau se relit, Rousseau se relit

Michael O'Dea

Le goût et la force : Diderot relecteur de son œuvre

Laurent Mattiussi

Nietzsche ou la relecture de soi comme destin

2 La scène et le livre

Christelle Bahier-Porte

Beaumarchais relecteur : du théâtre au « roman »

Gilles Bonnet

Silences : Champfleury, pour une poétique de la relecture

Jean-Marie Seillan

Relecture, reclassement générique et réception : Zola et *L'Attaque du moulin*

3 Refaire / défaire

Régine Jomand-Baudry

Crébillon relecteur d'*Ah quel conte !* : réinvention ou épuisement du genre ?

Martin Ræther

« Le pêcheur » : Goethe relecteur refoulant

Olivier Catel

Relecture et réécriture dans la *Vie de Rancé* : une esthétique de la mosaïque

Auréli Loiseleur

Une mise en regard des *Méditations* : les Commentaires de Lamartine

4 Se relire ou non ?

Aude Déruelle

Relecture et illisibilité : *Les Chouans* de Balzac

Françoise Genevray

Lorsque George Sand se relit

Stéphanie Dord-Crouslé

Flaubert relecteur de lui-même : le cas épineux de *L'Éducation sentimentale*

Florence Godeau

Relecture et inachèvement : Marcel Proust, Robert Musil

Index

Les auteurs