



HAL
open science

Introduction, La relecture de l'œuvre par ses écrivains mêmes.

Mireille Hilsum

► **To cite this version:**

Mireille Hilsum. Introduction, La relecture de l'œuvre par ses écrivains mêmes. : Se relire contre l'oubli. La relecture de l'œuvre par ses écrivains mêmes. Se relire contre l'oubli? XXe siècle, 2 (3), Kimé, 2007, Les Cahiers de Marge. hal-01791315

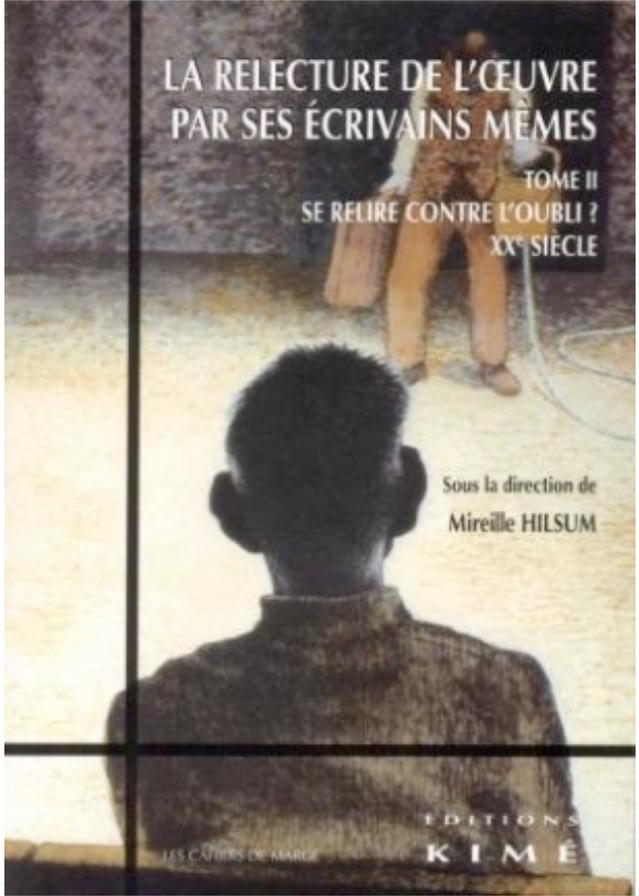
HAL Id: hal-01791315

<https://univ-lyon3.hal.science/hal-01791315>

Submitted on 14 May 2018

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 II
SE RELIRE CONTRE L'OUBLI ?
XX^e SIÈCLE

Sous la direction de
Mireille HILSUM

LES CÔTÉS DE MARGE

EDITIONS
KIMÉ

Présentation

La relecture de l'œuvre par ses écrivains mêmes.

Se relire contre l'oubli ? XX^e siècle, tome 2

Mireille Hilsum

Éditions Kimé, « Les Cahiers de Marge » n°3, 2007

Le premier volume, placé sous le double patronage de Valéry et Beckett, a défini en propre la relecture de l'œuvre du XVIII^e au XX^e siècles. Prise entre hier et demain, entre la tentation de refaire¹ et le risque de défaire², animée par la tension, voire le divorce (politique, religieux, et nécessairement esthétique) entre celui qu'on fut et celui qu'on est devenu, la relecture est une forme de retour sur l'œuvre publiée (le plus souvent mal lue/relue)³. Les modalités en sont nombreuses et diverses. Le premier volume a privilégié l'étude du relecture par les mots, l'écriture qu'elle soit ou non de l'ordre de la glose. Le second s'ouvre à l'édition.

Commencer par le XVIII^e, par le siècle de la naissance des œuvres complètes, marquait dans le tome précédant la volonté d'étudier –ce que fait ce volume— les liens qu'entretiennent relecture et édition, l'influence de l'une sur l'autre. Collections en expansion dans le dernier tiers du siècle, elles offrent aux auteurs de nouveaux espaces mais elles sont aussi le signe de la transformation du métier d'éditeur. L'exemple le plus connu appartient au siècle suivant : qui mieux que Hetzel peut illustrer ce rôle nouveau, qu'analysait pour le compte de Georges Sand, Françoise Genevray dans le volume I.

Ce sont eux, les éditeurs, qui réclament aux auteurs, qui s'en plaignent le plus souvent, leurs sempiternelles préfaces. Plus généralement ils sont les créateurs de nouveaux espaces où se relire par la plume, l'image ou le choix des œuvres reprises, ils inventent des collections, complètes ou non, dont relecture est la vocation. Le second volume, qui ne concerne plus que des écrivains du XX^e siècle, commence par l'étude des gestes, des visées, des projets que fait l'auteur relecteur lorsqu'il se transforme, à la demande souvent d'un éditeur, en co-éditeur de son œuvre.

La première partie, « Relecture et édition », regroupe cinq études que rapprochent le geste – l'édition dite de New York des œuvres complètes de Henry James (1908), et deux “recueils“ : *Pastiches et Mélanges* de Proust (1919) et *Henri Matisse, roman* d'Aragon (1972) – mais aussi le lieu d'édition : *Émergences/résurgences* d'Henri Michaux paraît, en 1971, dans la collection « Les sentiers de la création » chez Albert Skira et *Roland Barthes par*

Roland Barthes, en 1975, dans la collection « Les écrivains de toujours » du Seuil. À la suite de celle, inventée par Albert Skira en 1969, d'autres collections vouées à la relecture de soi par soi ou de soi par le biais d'un tiers (c'est déjà la façon d'*Henri Matisse, roman*) ont vu le jour : « L'Un et l'autre » par exemple, créé par J.-B. Pontalis, en janvier 1989, chez Gallimard, ou encore « Les singuliers », créé par Isabelle Le Flohic, en 2001. La demande de Denis Roche, devenu en 1975 le directeur des « Écrivains de toujours », adressée pour la première fois à un écrivain vivant, marquait, dans la maison qui publie *Tel quel*, le début de cette évolution.

De telles collections qui se développent et se multiplient dans le dernier tiers du XX^e siècle, prennent le relais des collections d'œuvres complètes, devenue désuètes. L'effet de consécration est le même : entrer vivant dans la collection des « Écrivains de toujours » équivaut plus ou moins à une « pléiadisation » anthume. Mais l'obsession de la totalité caractéristique des œuvres complètes à leur naissance⁴ a quitté les auteurs ainsi promu co-éditeurs d'eux-mêmes. « Barthes par lui-même » est précisément conçu pour échapper au vertige de totalité comme à la clôture de l'œuvre, c'est ce que montre l'analyse de Laurent Demanze. Il aurait fallu s'intéresser aussi à Malraux qui entre en Pléiade au moment où il renonce au roman et retravaille une fois encore les *Antimémoires*⁵. Ou à Claude Simon dont le cas caractérise plus encore l'évolution retracée : Antoine Gallimard lui propose, non pas de composer une œuvre complète mais « un volume Pléiade, comme une introduction et une incitation à la lecture de l'œuvre »⁶. On peut noter, dans le même esprit, que le titre de Skira est lu par les auteurs qui entrent dans sa collection comme une question, une invitation à réfléchir à ces sentiers, chemins, ou cheminements créateurs — telles sont les métaphores proposées par les uns ou les autres. Voici par exemple ce qu'écrit Michaux en prière d'insérer :

Après mainte hésitation, j'ai, dans le présent livre, où il s'agit de mes dessins et peintures, j'ai, laissant décidément de côté les toujours incertaines origines profondes, mais sans boudier le sujet des « sentiers », cherché surtout à retrouver *l'événement de leur apparition*. Dans mon territoire pendant de longues années à l'abandon, j'en avais été bien dépourvu, de sentiers. Les plus grandes surprises furent lorsque, plus de sentiers du tout, et le précipice devant et l'obscurité partout, je ne pouvais plus que perdre pied, culbuter, dévaler⁷.

La notion de « sentiers, sentiers nouveaux dans l'imagination » —précise ensuite Michaux — est étrangère à la représentation d'une œuvre close sur elle-même⁸.

James fait donc exception à l'aube du siècle. Son entreprise, conçue dans la grande tradition du genre — les œuvres sont préfacées, réécrites, et illustrées comme celles voulues au XIX^e siècle par Hetzel — vise à la fois le présent et la postérité. Il s'agit à la fois de séduire et de transmettre, le titre de Bérangère Voisin insiste sur l'un mais son article montre à quel point l'autre également importe : ordonner son œuvre thématiquement sur le modèle de la *Comédie humaine* le dit assez.

À la suite de l'OC de James deux « recueils » : celui de Proust et celui d'Aragon. Passons pour l'instant sur l'impropriété du terme dans le cas d'*Henri Matisse, roman*. L'introduction du tome I signalait qu'il n'y a pas d'opposition essentielle entre œuvres complètes et morceaux choisis. Un même auteur (Gide auquel nous nous référerons plusieurs fois, parce qu'il a expérimenté toutes les formes de relecture) peut pratiquer l'un et l'autre⁹. On ne peut repérer de différences véritables dans la manière de composer l'une et l'autre. Dans les deux cas, l'auteur relecteur se livre à une série d'opérations de chirurgie esthétique, pour reprendre l'image caustique choisie par Jean-Pierre Martin dans *Le Livre des hontes*¹⁰. Ce sont les mêmes gestes (la colle et les ciseaux), les mêmes opérations (trier, ordonner, couper, réécrire), la même alternative (viser la postérité ou l'actualité), qui président à chacune des deux entreprises. Le tout est de savoir ce qui l'emporte. Pour Françoise Leriche, OC et MC sont également pris, entre le désir de faire œuvre et l'inscription dans le présent politique et/ou esthétique. Entre le désir de sauver et la volonté d'actualiser.

Le recueil peut prioritairement viser l'un ou l'autre. On aurait pu tenter d'opposer Proust à E. de Goncourt : *Pastiches et Mélanges*, analysé dans le cadre d'une stratégie qui vise d'abord les contemporains, l'inscription et la reconnaissance dans le champ littéraire à *Préfaces et manifestes*, publié en 1888 par E. de Goncourt, et analysé par J-L. Cabanès, lors d'une Journée d'étude de la Société des études romantiques et dix-neuviémistes, comme sous-genre du tombeau¹¹. Les préfaces, qui cessent d'être des seuils, n'ouvrant plus sur aucun livre, entrent en résonance les unes avec les autres, moins pour esquisser une biographie intellectuelle — comme les recueils de Leiris par exemple — que pour prendre acte, s'inscrire dans l'histoire littéraire. La question est de nouveau, comme dans bien des cas étudiés dans le premier volume, celle de la survie littéraire. En liant actes de filiation (à l'égard de Balzac) et de dissidence à l'intérieur de l'école réaliste, E. de Goncourt se déclare, contre Zola, l'inventeur de la notion de document et lui oppose sa propre histoire littéraire. Mais une telle posture posthume qui parie sur l'avenir n'est pas absente de *Pastiches et Mélanges* : simplement seconde, montre Françoise Leriche.

Tout dépend donc de la priorité : le Panthéon ou l'Académie, selon la belle formule de F. Leriche¹². L'approche sociologique peut s'appliquer à des formes de relecture, moins strictement éditoriales : Régine Jomand-Baudry, dans le tome I, étudiait la manière dont Crébillon ménage son retour sur la scène littéraire, après dix ans d'absence, avec la publication en 1754 de *Ah quel conte* ; dans ce volume, David Vrydaghs analyse la « production d'une identité littéraire » par Michaux tout au long de sa carrière et jusqu'en sa quatrième période, étudiée ici à travers le livre pour Skira. Chez Proust comme Michaux, il s'agit de mettre en lumière, la visée pragmatique, l'inscription ici-maintenant dans une actualité littéraire, l'art et la manière de se rendre visible¹³. Mais l'opposition est frappante, entre la relecture politique, globalement « bleu horizon », qu'étudie Françoise Leriche et la voie inverse, choisie par Michaux pour se faire plus visiblement « insituable » qu'en 1946.

L'opposition véritable ne concerne donc pas le choix du type d'édition, mais la représentation de l'œuvre qui préside à la composition d'un livre ou de l'autre : qu'éditer une œuvre close et figée — que des préfaces tenteront de remettre en mouvement — ou une œuvre mouvante, inachevée, à écrire encore ? La généralisation tout au long du XX^e siècle des journaux et carnets – formes en expansion dans le dernier tiers du siècle, comme l'était l'OC au XVIII – rend peut-être plus patente encore cette transformation que Dominique Viart et Bruno Vercier ont analysé dans *La Littérature française au présent*¹⁴ ; les usages en sont radicalement nouveaux : les journaux — conçus pour une publication anthume, écrits de préférence par les autobiographes et les romanciers – appartiennent non plus aux marges mais au corps de l'œuvre qu'ils peuvent même précéder¹⁵ tandis que les carnets que préfèrent les poètes « sont destinés à ensemer l'œuvre à venir¹⁶ ».

Que la poésie emprunte au Carnet sa forme et son nom, alors même qu'elle n'en est pas, manifeste une réserve envers l'« œuvre » (c'est du reste un mot que les écrivains actuels récusent souvent, au profit, et c'est significatif, de « travail »). Après le « désœuvrement » (Blanchot) ou le « retrait de l'œuvre », dont il était question voici une trentaine d'années, en voici l'inachèvement. Si le Journal peut être le lieu où exprimer la difficulté de l'œuvre (Juliet), le Carnet en est la manifestation [...]¹⁷.

Journaux et carnets représentent bien le contraire des œuvres complètes, marqués comme ils le sont par l'antériorité et la « réserve », la réticence vis-à-vis de l'œuvre même.

Mais il s'agit là de nouveau d'un pôle extrême où la question de la relecture de l'œuvre se ramène à celle de la relecture de soi qu'aborde la seconde partie de ce volume. À l'intérieur du partage, revenons à l'opposition, qui caractérise peut-être les générations

antérieures, entre la volonté de transmettre et le désir inverse : d'élaborer une « œuvre » ouverte, inachevée, et parfois inachevable. C'est le sens des recueils pongiens, qui n'est pas sans équivalent chez les romanciers. Qu'on pense de nouveau à Gide, qui conçoit projets d'OC et de MC à la quasi naissance de l'œuvre avant de faire alterner œuvres et volumes du journal dans sa dernière collection complète¹⁸. Ou un demi-siècle plus tard, à Georges Perec, qui allie de même, dans sa « Lettre à Maurice Nadeau », démarches récapitulative et prospective. Chaque projet prend appui sur un moment de bilan. *Faire le point*, ainsi s'intitulait déjà un livre de Jean Prévost, encore tout jeune auteur, ouvre à une vision éditoriale de l'œuvre à venir. Lister, regrouper, c'est prendre appui sur l'œuvre passée pour imaginer la suite. Tout peut toujours être republié, relu autrement, dans un nouvel ensemble, une trilogie inédite¹⁹. Rien n'est figé, périmé, derrière soi dès lors qu'édité.

On n'est pas si loin de Balzac — même si Perec se réfère à Proust et Leiris. Voire de L-S. Mercier qui fait véritablement figure de précurseur. Véronique Costa²⁰, dans *La Notion d'œuvres complètes*, montre qu'un même mouvement lui fait embrasser le publié et le non publié (l'amorce, l'ébauche voire le « simple désir d'œuvre »). La publication en 1799 de la notice de ses œuvres complètes à la fin de la troisième édition de *L'An 2440* comprend ainsi quarante deux inédits sur cent dix huit ouvrages déclinés. Ce qui prime aux yeux de Mercier, écrit V. Costa, c'est la nouveauté, non la chose écrite et publiée, à transmettre ou à léguer; la notion d'œuvres complètes s'ordonne dès lors, écrit l'auteur de l'article, « autour de l'idée d'augmentation et non de finitude ». L'œuvre est une « leçon d'œuvre », et la collecte, « l'occasion d'une rêverie. » Le devoir de l'écrivain est, aux yeux de Mercier, de se détourner de l'œuvre éditée, qui n'a besoin de personne pour vivre sa vie, afin de se consacrer à l'œuvre à naître. Relecteur malgré lui, Mercier est plus soucieux d'ajouter que de ne rien oublier.

Dans ce volume, les livres d'Aragon et de Barthes sont les représentants, pour les années 70, du renversement de la figure de l'œuvre. *Henri Matisse, roman* et *Roland Barthes par Roland Barthes* sont des livres morcelés, qui porte l'un le deuil de la complétude et l'autre son rejet.

Le livre sur Matisse — qui interroge à travers celle du peintre l'esthétique du romancier — recueille les préfaces de toute une vie, écrites pour l'essentiel dans les années quarante et à la fin des années soixante, à quoi s'ajoute une troisième série, inédite ; le tout est composé en un « roman » délivré des lois de la perspective ou des règles de la convergence qui gouvernaient l'esthétique des romans réalistes du « Monde réel ». La disparate est au cœur d'un livre²¹ qui privilégie désormais une discontinuité et une fragmentation inconnues des romans de la période précédente²². Le morcellement étudié par Andréa Pfersmann prend tout

son sens si on le compare aux autres entreprises de relecture aragonienne, spécialement à la collection de la décennie précédente ; l'opposition avec les *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon* est radicale ; le « roman des préfaces croisées » met en œuvre un type de relecture où tout converge, où tout est relu à la lumière du croisement avec l'œuvre d'Elsa Triolet, de l'avènement d'Elsa dans l'œuvre et dans la vie d'Aragon. Roman préfaciel dont l'incipit se lit à la dernière ligne de la préface du volume surréaliste : « Enfin vinrent les temps de toi »²³. De la collection doublement complète à *Henri Matisse, roman*, la vision du monde et partant de l'œuvre s'est faillée, déchirée. La note sur l'optimisme historique que commente Andréas Pfersmann en est très certainement l'un des symptômes les plus visibles²⁴.

Au morcellement par la marge – les marges plutôt, écrites à des dates différentes, toujours données, les unes du peintre, les autres de l'auteur, certaines biffées et finalement relues sous la rature – qu'étudie Andréas Pfersmann semble répondre l'esthétique du fragment qu'étudie Laurent Demanze. Aux yeux de son auteur même, *Roland Barthes par Roland Barthes* invente une nouvelle manière de décomposer, moins l'œuvre que les œuvres, le pluriel et non la singularité, le défini plutôt que le possessif. L'essentiel de la démarche de Roland Barthes, selon l'analyse de Laurent Demanze, ne réside plus dans les opérations communes aux œuvres complètes et choisies mais au contraire dans la démultiplication des modalités de morcellement, puisque lire (*S/Z* l'avait montré), c'est déjà fragmenter, disperser.

Les deux livres s'achèvent, quand la plume cesse d'écrire ou que le pinceau lui succède, par un album (de photos ou de tableaux). À ces échos troublants s'ajoute leur commune référence au genre romanesque. Autant de gestes et de choix qui justifient leur rapprochement dans la première partie de ce volume et du même coup la dissociation de Barthes et Foucault dans la seconde.

La seconde partie, Relecture et histoire littéraire, est construite autour d'une série d'alternatives.

Le premier chapitre, *Se souvenir ou non ?*, regroupe trois études, respectivement consacrées à Cioran, aux Mémoires d'écrivains et plus précisément à Elie Wiesel, Simone de Beauvoir, Régis Debray, André Malraux et pour finir au *Château de Cène* de Bernard Noël. La question posée est celle de la sortie ou non de la problématique portée par la phrase de Valéry qui envisage la relecture comme rapport de soi à soi²⁵, hors du champ de l'histoire. Quand Valéry écrit cette note pour son *Léonard de Vinci*, nous sommes en 1919. La littérature est passée au banc des accusés, ce que rappelle par clin d'œil l'allusion au titre du Duchamp, dans celui qui réunit pour nous ces deux volumes. Mais de Dada à la seconde moitié du XX^e

siècle, ce n'est plus l'art, la littérature seuls mais l'œuvre propre qui est « mise à nue » par ses écrivains mêmes. Récusée par ceux dont la conscience est la plus politique ou la relecture la plus historique : Bataille ou Leiris, qui n'ont pas été étudiés pour ce volume, mais dont il faut marquer la place²⁶. Révisée par les écrivains pour lesquels il existe un avant — le nazisme et l'extermination, le stalinisme ou la colonisation — et un après, non réconciliables dans une relecture téléologique de soi. L'opposition des figures de P-J. Jouve et de K-J. Huysmans est à cet égard emblématique, entre celui qui récuse son œuvre antérieure à la conversion et celui qui la relit à sa lumière. Ne se relit-on pas davantage au XX^e siècle à la faveur d'un « J'ai changé », qui peut épouser les formes silencieuses de l'oubli, de l'oblitération, ou encore de la censure et de l'interdit d'édition ?

Ouvrir ce chapitre par Cioran, c'est renouer ensemble les fils de la relecture et de l'oubli. La position de Cioran l'oppose à la fois à Sartre qui ne se sent « lié par rien » mais qui ne renie rien non plus²⁷ et à Blanchot qui récuse, indirectement, son œuvre d'avant la guerre²⁸. Mais il y a les trois fois « cassure », coupure de l'œuvre entre un avant et un après.

C'est quelque chose comme un « Cioran 37/84 » que propose Nicolas Cavaillès. L'œuvre relue, *Des Larmes et des Saints*, précède la seconde guerre mondiale ; c'est un texte d'avant la guerre, d'avant l'exil dont Cioran, relecteur plus que réticent, se ressaisit à la faveur de sa traduction, presque cinquante ans plus tard. Nicolas Cavaillès analyse le passage au français — entendu comme passage à l'œuvre française dans son altérité radicale avec l'œuvre roumaine — que Cioran impose à sa traductrice, confirmant que relire, c'est non seulement refaire, à la façon imaginée par Valéry, mais également relire l'ensemble de son œuvre et ici plus spécifiquement censurer œuvre roumaine.

La possibilité, *a fortiori* la nécessité de l'oubli s'efface pour les écrivains de l'extermination. Relire *La Nuit* dans *Tous les fleuves vont à la mer...* (1994), ... *et la mer n'est pas remplie* (1996), c'est pour Élie Wiesel, comme le montre Jean-Louis Jeannelle, revenir sur sa propre traduction du yiddish en français : elle s'est accompagnée pour lui aussi d'une réduction drastique du nombre de pages, due cette fois à l'éditeur, Jérôme Lindon et à ce premier « lecteur » que fut pour lui Mauriac, avant même le livre écrit²⁹. La spécificité de la posture d'Elie Wiesel, sa réinvention du genre et du pacte, tient au « redéploiement » à la fois des versions et des enjeux éthiques et esthétiques de l'œuvre relue, comme le montre Jean-Louis Jeannelle qui cite cet avertissement décisif :

Il s'agit de raconter l'histoire non de ma vie mais de mes histoires. À travers elles, vous comprendrez peut-être un peu mieux le reste. Certains voient dans leur œuvre un commentaire de leur vie ; pour

d'autres, c'est l'inverse. Je me range parmi les autres. Considérez donc ce récit comme une sorte de commentaire. Un témoignage modeste, au second degré.³⁰

La question de l'autocritique, toujours plus centrale dans les relectures examinées dans la suite du volume, concerne une œuvre (« mes histoires » et « non ma vie ») essentiellement adressée puisque ce n'est pas de soi-même mais de ses ancêtres, qu'il convient de se montrer digne, dans ces Mémoires qui soumettent, écrit J.-L. Jeannelle, l'œuvre, les œuvres — relues par lui / à relire par nous — à une « constante réévaluation ».

L'oubli est également exclu pour ces écrivains engagés dans leur temps : Malraux, Beauvoir, Debray, étudiés dans le même article et pour Bernard Noël, étudié dans le suivant. Mais l'alliance entre critique et autocritique est inégale. Simone de Beauvoir se montre-t-elle véritablement plus critique qu'autocritique ? On se souvient avec Jean-Louis Jeannelle encore du constat amer, ce « j'ai été flouée » sur lequel s'achève *La Force des choses*. Plus tard dans le siècle, l'auteur de l'article analyse les livres de Régis Debray à qui rien n'échappe, de ses propres illusions comme de celles de son temps.

Dans les Mémoires d'écrivains se réfugie le désir de transmettre, mis à mal en même temps dans les œuvres complètes et dans les préfaces dont c'était pourtant la vocation. Les Mémoires, dont J.-L. Jeannelle étudie le renouvellement, disent comment lire. On se plaint moins, parmi les écrivains engagés, d'un malentendu persistant qu'on ne cherche, comme Bernard Noël, à en expliquer les causes. La postface du *Château de Cène*, « L'outrage aux mots », devient tout à la fois le lieu et l'occasion d'esquisser la théorie de ce que Bernard Noël nomme la « sensure », et dont Anne Malaprade rappelle qu'elle remplace « la privation de parole par la privation de sens et ruine ainsi la communication à l'intérieur de la collectivité ». La postface est donc réponse à la fois à ceux qui le jugèrent pour outrage aux mœurs et indirectement à son propre avocat qui plaida l'innocence, l'innocuité du texte littéraire. Il s'agit dans tous les cas de réponses ciblées, socialement et politiquement, non d'une dénonciation de la mal-lecture. Pas de successeurs de Rousseau ni d'*Ecce Omo* dans ce volume.

Le chapitre 2, Relecture et création, regroupe deux études. Avec « Giono 46/58 », l'empan se resserre, même si le dossier de la relecture d'*Angelo* qu'examine Alain Schaffner comprend une postface inédite, trois versions de préfaces, et un chapitre abandonné. « Queneau 30/60 » : Jean-Pierre Longre parcourt l'ensemble de l'œuvre et des formes qu'y prend la relecture de soi par soi, y compris la plus silencieuse à Cerisy-la-Salle. Queneau ne pratique pas seulement l'entretien ou la préface, mais la relecture de l'essai par le roman.

Pour les deux écrivains, les temps de la relecture et de la genèse tendent de nouveau à se confondre. Se relire, c'est de nouveau refaire. D'un œil neuf, chez Giono, comme le montre la troisième préface d'*Angelo*, où s'amplifie la distance, l'éloignement esthétique avec celui qu'on fut³¹. *Gueule de Pierre* (1934) et *Temps mêlés* (1941) sont refondus dans un nouveau roman : *Saint Glinglin* (1948), le cas n'est pas sans rapport avec celui d'*Angelo* qui s'efface finalement devant *Le Hussard sur le toit*. Mais la différence de l'un à l'autre porte de nouveau sur la question de la mémoire. Pas d'oubli ni de maturation lente chez Queneau qui retravaille des romans dont il interdit du même coup la réédition. Là comme ailleurs, dans l'article de Jean-Pierre Longre, on voit s'effectuer le passage de l'autocommentaire à la relecture comme mode de création oulipien. La relecture oulipienne est aux antipodes de l'oubli. Ce qui prime, on le sait bien, c'est au contraire l'intention, la volonté de maîtrise.

Giono se rattache peut-être encore à la tradition, par le lieu de sa réponse aux critiques. C'est en préface, écrit Alain Schaffner, et plus précisément dans la seconde préface de 1958, que l'auteur se défend, avec virulence contre ceux (les critiques américains) et surtout celles (les femmes écrivains), qui déplorent le manque d'érotisme dont font tristement preuve *Angelo* et *Pauline*. Modernité contre tradition ? Le même Foucault qui supprime l'ancienne préface de *l'Histoire de la folie* donne en annexe, sa riposte indirecte aux objections de Derrida.

Nous en sommes au troisième chapitre, L'âge des anonymes. Michel Foucault y précède Pierre Michon et Annie Ernaux, pour marquer l'importance de *La Vie des Hommes infâmes* pour cette littérature minuscule et en minuscule dont les deux écrivains des années 80 sont à des titres différents des représentants. Leurs œuvres sont étudiées dans la durée par Laurent Demanze et Jerzy Lis, parce que la relecture critique se confond avec la création même de l'œuvre ; avec le retour, dans le cas de Pierre Michon, sur le premier livre, sans cesse relu, commenté, récrit ; Laurent Demanze analyse la diversité des formes et des enjeux de cette reprise perpétuelle des *Vies minuscules*. Jerzy Lis analyse, quant à lui, le retour par Annie Ernaux sur chacun de ses livres, avant de s'attacher plus particulièrement aux couples que forment *Les Armoires vides* (1974) et *L'Événement* (2000), *Une femme* (1987) et « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » (1996), enfin *Passion simple* (1991) et *Se perdre* (2001)¹⁴. Il retrace la démarche de réinterprétation permanente, de soi, de sa vie comme de sa production, qui oblige Annie Ernaux à revenir sans cesse sur ses pas, et à recueillir, comme chez le vieil Aragon, toujours plus de traces de ce ou de ceux qui ont disparu.

Michon et Ernaux appartiennent à une génération de relecteurs plus radicalement critiques que celle de leurs aînés³². L'autocritique s'aggrave, même si le terme est devenu impropre, compris dans ce qui est mis en doute.

Loin de rompre le lien qui nous rattache au mensonge, affecter de n'être dupe de rien, jouer la carte truquée de la lucidité est une double imposture en ce qu'on la fait passer et la prend soi-même pour une opération démystifiante. C'est perdre le bénéfice de l'illusion sans obtenir de gain en compensation³³.

Signée Louis-René des Forêts, la dénonciation de la « carte truquée de la lucidité » aurait pu être placée en exergue des articles de J.Lis et L. Demanze.

Il appartient aux années 70 de renouveler la relation au lecteur. La nécessité de la réponse aux critiques ou aux lecteurs s'affaiblit. Le phénomène est lié au rejet de l'autorité de l'auteur, prôné jadis et naguère par Valéry et Sartre ; le geste est récurrent tout au long du siècle, comme le rappelle Laurent Mattiussi. Il ne peut qu'accélérer le déclin déjà signalé de la préface auctoriale. Dans les années 70-80, ce qui s'affiche, c'est une confiance nouvelle faite au lecteur; c'était déjà le cas de *Pastiches et Mélanges* dont le titre est analysé par Françoise Leriche comme l'indice du refus d'orienter la lecture. L'avènement de la liberté se proclame par le silence, le retrait de l'auteur, lecteur parmi d'autres.

Mais n'a-t-on pas affaire dans cette représentation de l'histoire de la relecture à une nouvelle doxa ? « Qu'est-ce qu'un auteur sans autorité ? » interroge Laurent Mattiussi, à travers le refus de Foucault de reprendre, en 1972, l'ancienne préface (1961) de *l'Histoire de la folie* comme d'en écrire une nouvelle. Laurent Mattiussi analyse les implications et l'ambivalence de cette démocratie nouvelle³⁴. Une chose est sûre : les utopies lectoriales des années 70 interdisent aux écrivains-relecteurs de se couler simplement dans le moule des siècles précédents.

Dans une troisième et dernière partie, nous avons isolé une question : la relecture du poème est-elle possible ? Parce qu'ici se marque le moment où, au cours de nos travaux, de la journée d'étude de 2005 comme du colloque qui la suivit en 2006, l'ensemble des questions, abordées dans ce volume et le précédent, a été ressaisi, à travers le prisme de la poésie.

Les deux études et le texte final reviennent sur la définition de la notion pour en affirmer l'impossibilité. Lionel Verdier et Esther Tellermand creusent et repensent l'altérité entre le poète et le re-lecteur, le même et l'autre. Comme entre le moment de la création et celui de la marchandisation. Si l'on observe la même distinction radicale chez P. Michon

entre la « production » et le produit, le désir est à l'inverse de toujours remonter de l'un vers l'autre, en amont du livre publié vers le moment de la création.

Retour sur la notion encore chez Anne Malaprade pour montrer une manière nouvelle de s'insérer dans les marges de l'œuvre publiée, selon la définition de la relecture proposée dans le tome 1 par Aurélie Loiseleur ; non plus à la manière des Commentaires de Lamartine, ni même à celle d'*Henri Matisse, roman* ; si le poème se définit par ses marges, par les blancs qui l'encadrent depuis Scève ou Ronsard, aujourd'hui « la marge passe au centre ».

Le refus de la clôture de l'œuvre, central dans ce volume XX^e, est de même au cœur des études de Lionel Verdier et Anne Malaprade pour qui André du Bouchet, se relit sans se recueillir. *L'AJour* est, selon elle, un recueil d'un type nouveau, qui ne saurait se ramener à la manière de composer une somme ou de concevoir un digest. Le contraire de « se recueillir » n'est-ce pas précisément mettre « à jour », par le travail sculptural de la page, poèmes et recueils anciens qui cessent d'être ces unités à partir desquelles on compose habituellement une anthologie ? Les prélèvements s'opèrent page par page, afin de bâtir un nouveau livre. Si se relire, c'est « ajourer », Anne Malaprade déplie les sens et les gestes que le verbe implique.

Lionel Verdier analyse une autre manière de déjouer la clôture, celle de Ponge, de « la rage de l'expression », dans le sillage de laquelle il place, comme d'autres avant lui, André Frénaud et Lorand Gaspar. Se relire infiniment, ce n'est plus seulement livrer le texte et ses variantes, mais en finir avec l'idée même d'état définitif. Quel romancier reprendrait en guise de copyright d'une édition revue et corrigée, cette note de Lorand Gaspar ?

Le quatrième état de la matière a été si profondément remanié qu'il s'agit en fait d'une nouvelle version. dans mon esprit, cette nouvelle version ne remplace pas la première, elle constitue, quinze ans après, un développement différent, au niveau de la langue, de la même expérience.³⁵

La variante si tardive soit-elle ne propose que l'état « à ce jour » du texte³⁶.

Roman vs poème ? C'est la leçon qu'on peut tirer du texte d'Esther Tellermann, qui venait de publier son premier texte de prose *Une odeur humaine*, quand elle a accepté de participer à nos travaux. Son analyse de la relecture lui fait repenser la différence moins des genres que des écritures, à la lumière du rapport à l'œuvre ancienne, de la possibilité de revenir ou non sur la lettre du texte.

La relecture n'est plus dans ce volume qu'exceptionnellement préfacielle. Se relire appartient aux œuvres mêmes³⁷. Parce que le XX^e siècle (une fois balayée la vulgate sur le

Nouveau Roman, l'éphémère et illusoire désengagement de l'écrivain dans son temps) ne pouvait qu'être le siècle des révisions déchirantes ? À lire le volume dans la chronologie, on est frappé de la primauté, souvent mise en avant par les auteurs des articles, de l'éthique sur l'esthétique (Lionel Verdier). Par la mise en relief des enjeux existentiels de l'art (Queneau, Michaux). Relire, corriger, réviser, relève aux yeux de Jaccottet d'un « geste de faussaire »³⁸. Et Esther Tellermand s'interroge finalement sur l'obscénité à dire « je », à laisser le relecteur se saisir du geste d'un autre (le créateur). Il n'y a dès lors, pas d'autre manière de se relire que d'écrire un autre livre, toujours le même, écrit-elle pour son propre compte. À moins de se relire pour se renier encore, *to fail again*.

Notes

¹ Portée par le nom de Valéry : « 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. », (Valéry, « Note et digressions 1919 », *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Gallimard, « Folio/essais », p.73).

² Portée *a contrario* par le nom de Beckett : « *No matter. Try again. Fail again. Fail better.* », voir la lithographie de Tom Phillips — *Samuel Beckett, 1906-89*, 1984. Coloured lithograph, 708 x 428 mm, Londres, National Portrait Gallery. www.npg.org.uk. — reproduite sur la couverture.

³ Crébillon figurait dans le volume I une exception. La relecture de *A quel conte !* étudiée par Régine Jomand-Baudry concerne une version clandestine et manuscrite de l'œuvre.

⁴ Voir les analyses, rappelées dans l'introduction du tome I, de Jean-Marie Goulemot dans « Angoisse des temps, obsession de la somme et politique des restes à la fin du XVIII^e siècle » cf 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. . Et de Dominique Margairaz, *François de Neufchâteau, biographie intellectuelle*, Publications de la Sorbonne, 2005, p.10-11.

⁵ La transformation des *Antimémoires* de 1967 en *Miroir des limbes* se fait en plusieurs épisodes, le premier a lieu à l'occasion de leur sortie en poche en 1972.

⁶ « Alastair Duncan : “la preuve que l'homme peut imposer un sens“ », Propos recueillis par Josyane Savigneau, *Le Monde des livres*, 17 février 2006, p. 6. Le choix des huit volumes appartient à l'auteur qui collabore par le biais d'entretiens non publiés à l'édition scientifique, signée d'un tiers, Alastair Duncan. Outre les œuvres de jeunesse, *L'acacia* par exemple n'est pas repris, alors que l'auteur reprend *a contrario* un « morceau » de relecture : le « Discours de Stockholm » qui est notamment une réponse au malentendu, dont la réception de l'œuvre de Claude Simon, Nobel compris, est un cas exemplaire.

⁷ Henri Michaux, *Emergences-Résurgences*, Prière d'insérer, Éditions d'art Albert Skira, « Les Sentiers de la création », 1972.

⁸ Aragon qui écrit également un livre pour Skira ne lit ostensiblement que leurs *incipit*, par le chemin des images, voir Hélène Védrine, « Sage comme une image : ce que regardent les images dans Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit d'Aragon », *Aragon Le souci de soi*, textes réunis par Carine Trevisan, *Textuel*, n°35, Revue de

l'UFR « Sciences des Textes et documents », Université Denis Diderot-Paris VII, 1999, p. 99-112, et :

« L'illustration de *Je n'ai jamais appris à écrire* d'Aragon, ou *les incipit*, visuels », *Lire Aragon*, dir. Mireille Hilsum, Carine Trevisan, Maryse Vassevière, Champion, 2000, p. 389-402.

9 Cela faillit être le cas d'Henry James qui eut l'idée, écrit Bérandère Voisin, de la publication — finalement posthume — du recueil des préfaces écrites à l'occasion de ses œuvres complètes.

¹⁰ « Il est vrai qu'à l'égard de ce corps défectueux, plus tard, vous pourrez pratiquer la chirurgie esthétique : caviarder, retoucher, autocensurer ; vous reconstruire un corps-œuvre ; reformer vous-mêmes votre anthologie exclusive, ainsi que Jouve ou Michaux ; retourner à l'atelier comme Ponge dans « Honte et repentir des "Mûres" [...] » et feindre, à partir de votre humble relecture, de faire amende honorable ; ou encore sélectionner , trier, jeter, renier, republier vos « Œuvres complètes » à la façon de Joseph Delteil, après élimination des textes indésirables. Devenu auteur-éditeur de vos œuvres, écrivain androgyne, champion littéraire de la parthénogenèse, vous pourrez ainsi vous imaginer avoir atteint un idéal. Qui n'a pas rêvé de ne retenir de sa vie que les actes qui comptent ? », Jean-Pierre Martin, *Le Livre des hontes*, Seuil, « Fiction & C^{ie} », 2006, p.262-263.

¹¹ Nous résumons la communication de Jean-Louis Cabanès, « Réflexivité et logique de la distinction dans les préfaces des Goncourt » *L'acte préfaciel*, Journée d'étude de la Société des études romantiques et dix-neuviémistes, 21 janvier 2005.

¹² David Vrydaghs ne hiérarchise pas, comme l'indique sa définition de la production d'une identité littéraire « soit un processus de catégorisation et de distinction du personnage public de l'écrivain, destine *in fine* à l'inscrire dans la littérature de son temps et de tous les temps. ». De telles stratégies, qui ne signalent aucun désintérêt vis-à-vis des générations futures ne s'opposent guère qu'à la destruction complète de l'œuvre par l'écrivain même. Pas d'autre forme de refus de la postérité. Mais le geste est rarement radical : Jean-Pierre Martin n'en cite qu'un cas, celui de Gogol, auxquels s'opposent les gestes différés et partiels de Proust et de Kafka Voir Jean-Pierre Martin, *op. cit.*, p.263-271.

¹³ Le même souci de se rendre visible dans les années 50 et 60 occupe le Michaux de *L'Espace du dedans* et le Ponge du *Malherbe*, voir Jean-Marie Gleize, *Francis Ponge*, Seuil, « Les contemporains », p. 177-178 et 204-205.

¹⁴ Voir Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Bordas, 2005, chapitre 2 « Journaux, Carnets », p. 62-75. Les carnets ne sont-ils pas l'inverse exact de la somme, ou des OC, également en expansion en une autre fin de siècle ?

¹⁵ Cf l'exemple caractéristique de Charles Juliet « dont l'œuvre *commence* avec la publication de son Journal. » (*ibid.* p.63) et qui vient ainsi compléter le portrait de l'auteur relecteur en jeune auteur, esquissé dans l'introduction du premier volume.

¹⁶ *Ibid.* p.72.

¹⁷ *Ibid.* p.73.

¹⁸ Chez Gide, la notion d'œuvres complètes s'impose très tôt, dès ses débuts en 1889, quand il la découvre chez Flaubert. Voir Daniel Moutote, *Gide : esthétique de la création*, « Les Œuvres complètes », deuxième partie, chapitre X, p. 149-158, Champion, 1993. Et Éric Marty, *L'Écriture du jour : le "Journal" d'André Gide*, Seuil, 1985.

¹⁹ Perec expose à son éditeur l'état des trois projets, suspendus en décembre 1967 ; la présentation du troisième, *L'Âge* s'achève par l'esquisse d'une trilogie comprenant *Les Choses*, *Un homme qui dort* et *La Disparition* « Ce plan d'ensemble et ces trois mises au point subsistent, même si je n'y ajoute plus cette remise à jour qu'aurait peut-être été *L'Âge* ; en fait, il faut surtout y voir le désir de savoir un peu mieux où j'en suis et de développer mes projets selon un axe d'ensemble où la quasi-totalité de mes productions passées n'est qu'une suite d'échelons permettant d'aborder, enfin, quelque chose d'un peu ambitieux : Le Livre, qu'il soit *Recherche du temps perdu*, ou *Règle du jeu* [...] », Georges Perec, « Lettre à Maurice Nadeau », *Je suis né*, « La Librairie du XX^{ème} siècle », Seuil, 1990, p. 57.

²⁰ Voir son passionnant article que nous résumons à grands traits : Véronique Costa, « L-S. Mercier ou le livre de sable : la bibliographie de l'an VII – de l'œuvre complète à l'œuvre virtuelle », *La notion d'œuvres complètes*, textes présentés par Jean Sgard et Catherine Volpilhac-Auger, Voltaire fondation, Oxford, 1999, p. 95-110.

²² [...] pour ma part, je nomme roman une machinerie, une machination, un machin, quoi! un peu plus compliqué, complet, complexe (je dirais bien complectif... si nous faisons de la botanique, où se dit selon Littré, par exemple, que la préfoliation est complotive, quand les feuilles se recouvrent par leurs côtés et leurs sommets...), enfin un truc comploté, mijoté, composite pour parler architecture à moins qu'étant de secte fouriériste vous n'entendiez ce mot comme le nom de la *passion qui engendre les entraînements*... un compost, où toutes sortes de merdes se mêlent à la terre, une complicité de vous à moi [...] » (*Henri Matisse, roman*, Gallimard, « NRF », 1971, tome 2, "L'homme fait parenthèse", p.149). Sur l'esthétique même du livre, voir Dominique Vaugeois, *L'épreuve du livre*. Henri Matisse, roman d'Aragon, Villeneuve d'Asque, Presses Universitaires du Septentrion, 2002.

²² Pour l'abandon de l'esthétique réaliste et le passage à la disparate qui gouverne les derniers romans, Nathalie Piégay-Gros, *L'esthétique d'Aragon*, SEDES, 1997.

²³ *Oeuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, Robert Laffont, 1964-1974., t. II, « Avant-Lire », 1964, p. 40.

²⁴ Voir Mireille Hilsum, *Aragon. "Les Voyageurs de l'impériale"*, SEDES, 2001, « Un roman de l'après 36 », p. 57-84.

²⁵ Rapport nécessairement médiatisé, le premier volume l'a montré : voir pour une récapitulation de la question, Gilles Bonnet, « Silences : Champfleury, pour une poétique de la relecture » (tome I, p)

²⁶ Voir Mireille Hilsum, « l'auteur relecteur », *Aux marges du texte. Préface et postface*. Textes réunis et présentés par Lina Franco, *Textuel* n°46, Université Paris 7-Denis Diderot, 2004, p.36.

²⁷ Cette position est celle de Sartre dès *Les Carnets de la drôle de guerre* (Gallimard, « NRF », 1983, 19 décembre, 1939, p. 351-352) : « J'ai horreur des carnets intimes et je pensais qu'un homme n'est pas fait pour se voir, qu'il doit toujours fixer son regard devant lui. Je n'ai pas changé. Simplement il me semble qu'on peut, à l'occasion de quelque grande circonstance, et quand on est en train de changer de vie, comme le serpent qui mue, regarder cette peau morte, cette image cassante de serpent qu'on laisse derrière soi, et faire le point. »

«²⁸ Jean-Pierre Martin (*op. cit* ; p. 191-193) oppose l'oubli de son passé roumain antisémite et nationaliste au reniement de soi par Blanchot.

²⁹ Voir François Mauriac, « Préface », *La Nuit*, Éditions de Minuit, 1958, p. 5-10.

³⁰ Élie Wiesel, *Tous les fleuves vont à la mer...*, *Mémoires I*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1994, p. 30., cité par Jean-Louis Jeannelle, p.

³¹ Même sévérité chez Queneau, « dubitatif et scrupuleux » : ses « errata », analysé par Jean-Pierre Longre, pourraient résumer l'esprit dans lequel il se relit, se rectifie quand les faits (sur l'évolution du français par exemple) lui ont donné tort. Voir aussi l'analyse de *Leçons* de Jaccottet par Lionel Verdier qui condense dans ce volume deux communications, celle consacrée en propre à *Leçons*, lors de la journée d'étude de 2 février 2005 et celle, plus globale, qu'il fit au colloque des 30-1^{er} avril 2006.

³² Une opposition s'esquisse, pour les années soixante, entre Aragon et Sartre : entre le revirement dénié d'Aragon sur la question si décisive de l'optimisme historique, à quoi renvoie la note d'*Henri Matisse, roman*, que commente Andréas Pfersmann, et la réaffirmation inverse de ses positions politiques que Françoise Leriche, à la suite de B. Denis, lit dans les *Situations* (V à VII) de Sartre. On peut la résumer d'une formule : Pas de désespoir historique chez Sartre.

³³ Louis-René des Forêts, *Ostinato*, Mercure de France, 1997, p. 211.

³⁴ Laurent Demanze fait lui aussi apercevoir, dans le livre de Barthes publié en 1975, l'envers du décor, la présence discrète du lecteur encombrant, cachée derrière son double bien connu, le lecteur désiré, auquel ne pas mâcher le travail, puisque c'est à lui, en définitive, que le sens est censé appartenir.

³⁵ Lorand Gaspar, *Sol absolu et autres textes*, Paris, NRF Poésie / Gallimard, (Flammarion 1966, Gallimard 1972), 2001, p. 21, cité par Lionel Verdier p.

³⁶ Voir l'analyse par Anne Malaprade de l'oxymore qui présente *L'AJour* en ces termes : « état définitif de quelques pages extraites de ... » p. .L'essentiel pour les poètes étudiés dans ce volume n'est pas d'atteindre le Livre parfait dont parle Jean-Pierre Martin, *op. cit.* p. 263, mais de fonder son œuvre ou sa démarche sur l'évidence de son impossibilité.

³⁷ Mais également à ces hybrides (entretiens ou livres d'entretiens) dont Laurent Demanze analyse dans le cas de Pierre Michon le rapport à l'œuvre propre. Voir aussi l'analyse de « la délégation critique » proposée par Jean-Louis Jeannelle.p.

³⁸ On trouve ce même souci d'honnêteté chez A. du Bouchet.

La relecture de l'œuvre par ses écrivains mêmes,
tome II, Se relire contre l'oubli ?

XX^e siècle

Table des matières

Mireille Hilsum

Présentation

1^{ère} partie : Relecture et édition

Bérengère Voisin

L'édition de New York des œuvres de Henry James : une ultime tentative de séduction

Françoise Leriche

Pastiches et Mélanges de Proust : le paratexte du recueil comme relecture-réécriture et positionnement tactique

Andréas Pfersmann

Dans les marges de *Henri Matisse, roman* ou la relecture tardive selon Aragon

David Vrydaghs

La relecture : une pratique centrale dans la production d'une identité littéraire. Le cas d'*Émergences-Résurgences* (Henri Michaux, 1972)

Laurent Demanze

Roland Barthes : le goût de la division

2^{ème} partie : relecture et histoire littéraire

chapitre 1 : Se souvenir ou non ?

Nicolas Cavallès

Relecture et dialogisme : *Des Larmes et des Saints* de Cioran

Jean-Louis Jeannelle

Les mémoires d'écrivains ou les « récits de relecture »

Anne Malaprade

D'un siècle l'autre, une traversée des genres : *Le Château de Cène* du roman (1958) au théâtre

Chapitre 2 : Relecture et création

Alain Schaffner

D'*Angelo* au *Hussard sur le toit*. Les stratégies de la relecture tardive chez Jean Giono

Jean-Pierre Longre

Raymond Queneau dubitatif et scrupuleux

Chapitre 3 : L'âge des anonymes

Laurent Mattiussi

Michel Foucault et le déni de préface

Laurent Demanze

Les Écrits minuscules de Pierre Michon : l'œuvre comme glose

Jerzy Lis

La relecture selon Annie Ernaux ou comment rendre compte d'une vie

3eme partie : Relire la poésie ?

Anne Malaprade

André du Bouchet, *L'AJour*, une relecture pour « rejoindre ce qui reste à dire »

Lionel Verdier

« Noli me re-legere » ou l'impossible relecture du poème (Note sur André Frénaud, Philippe Jaccottet et Lorand Gaspar)

Esther Tellermann

Une union à la lettre

Index

Les auteurs