

La préface auctoriale meurt-elle, en France, au XX e siècle ?

Mireille Hilsum

▶ **To cite this version:**

Mireille Hilsum. La préface auctoriale meurt-elle, en France, au XX e siècle ?. Alistair Rolls et Marie-Laure Vuaille-Barcan. Le Paratexte revisité, 2012. hal-01791547

HAL Id: hal-01791547
https://univ-lyon3.hal.science/hal-01791547

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 préface auctoriale meurt-elle, en France, au XX^{e} siècle ?

Mireille Hilsum
Marge-CEDFL
Université Lyon 3-Jean Moulin

Le Paratexte revisité Alistair Rolls et Marie-Laure Vuaille-Barcan dir.
The University of Newcastle

Selon Gérard Genette, les préfaces remplissent des fonctions en partie différentes selon les moments de leur publication. Il distingue ainsi la préface originale, rédigée pour la première édition, l'ultérieure écrite à l'occasion d'une réédition et la préface tardive, nommée également pré-posthume, que l'auteur rédige à la fin de sa vie ou de son œuvre, à l'occasion par exemple de la publication d'une œuvre complète (Genette,1987, p.181-242). Que devient cette typologie dans la seconde moitié du XX^{e} siècle ? La mort de l'auteur signe-t-elle, en France, à partir des années soixante, celle de la préface auctoriale: tardive parce qu'elle est, selon Gérard Genette, volontiers dogmatique, ultérieure parce que la réponse aux critiques qui occupe le préfacier lors de la réédition de son livre a désormais lieu ailleurs, sur Internet par exemple, originale enfin parce que l'histoire de la genèse de l'œuvre appartient, depuis le Nouveau Roman au moins, au livre lui-même? La préface ne «revient» pas en effet au tournant des années quatre-vingt, pourtant marquées, comme l'ont montré Dominique Viart et Bruno Vercier, par le retour de l'auteur dans la littérature française (Viart, Vercier, 2005). Héritiers du soupçon, les écrivains de la fin du XX^{e} siècle interviennent peu en préface, mais, si l'on en reste aux marges du livre, plus volontiers en quatrième de couverture ou dans de courtes notes liminaires. Les formes actuelles du péritexte privilégient le bref, alors même que les indications de régie données au lecteur sont décisives. Comment lirait-on *W ou le souvenir d'enfance* sans la quatrième de couverture, signée G.P.? C'est bien un protocole de lecture que propose Perec: les deux textes, l'imaginaire et l'autobiographique, doivent être lus ensemble, « comme si de leur rencontre seule, de cette lumière lointaine qu'ils jettent l'un sur l'autre, pouvait se révéler ce qui n'est jamais tout à fait dit dans l'un, jamais tout à fait dit dans l'autre, mais seulement dans leur fragile intersection » (Perec, 1975). Plus récemment, alors que la quatrième de

couverture n'est pas signée, Yannick Haenel rédige à la première personne la note liminaire de son *Jan Karski* qui précise le statut générique de chacun des trois chapitres du livre: extrait de *Shoah*, résumé des mémoires de Karki, fiction enfin qui a déclenché une polémique virulente: Claude Lanzmann et Annette Wieviorka dénoncèrent l'anachronisme de l'indifférence prêtée à Roosevelt dans la scène où Yannick Haenel imagine sa rencontre avec Jan Karski, venu l'alerter et lui demander d'enrayer l'extermination des Juifs d'Europe. Pour entendre la réponse de l'auteur, nul besoin d'attendre l'éventuelle préface ultérieure du livre. Le net y pourvoit.

L'histoire de la préface auctoriale est tributaire de celle du livre. Elle doit son essor à celui des œuvres complètes, qui cessent, dans le dernier tiers du XVIII^{e} siècle, d'être un phénomène essentiellement commercial, réalisé par conséquent en fonction de la stratégie des éditeurs, pour basculer du côté de l'auteur (Sgard, 1999, p.1-10). Elles deviennent dès lors le lieu privilégié de la relecture de soi par soi. Ce qui était vrai du théâtre dès le XVII^{e} siècle (quitter la scène pour le livre, c'était nécessairement préfacer[1]) le devient du roman : l'auteur est désormais promu relecteur de ses œuvres propres. Il trie, compose, préface. Mais ces gestes, apparemment toujours les mêmes, sont d'emblée plus ambivalents qu'il n'y paraît. Toutes les œuvres complètes ne sont pas des sommes ou des monuments, érigés par l'auteur soucieux de recueillir et de transmettre son œuvre à la postérité. Certes la collection d'œuvres complètes est majoritairement hantée par un rêve de totalité, le plus souvent marquée à la fois par le désir de mémoire et la peur de la perte (Goulemot, 1990, p. 203-212). Mais ce n'est pas le cas de celle qu'imagine par exemple L-S. Mercier. Un même mouvement lui fait embrasser le publié et le non publié, l'amorce, l'ébauche voire le « simple désir d'œuvre » (Costa, 1999, p. 95-110). 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, selon V. Costa, c'est la nouveauté, non la chose écrite et publiée, à transmettre ou à léguer. 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.

Au XX^{e} siècle, la première posture est encore la plus fréquente, comme le montrent les œuvres complètes de Henry James d'une part, celles d'Elsa Triolet et Aragon de l'autre. Au début du siècle, James accepte la proposition des éditions

Scribner et conçoit son entreprise dans la grande tradition du genre: les œuvres sont sélectionnées — James souhaite en rester à vingt-trois volumes sur les trente-cinq qu'aurait dû comporter une édition complète — et ordonnées thématiquement sur le modèle de la *Comédie humaine*; elles sont réécrites, préfacées et illustrées, à la manière des grandes collections voulues par Hetzel au siècle précédent (Voisin, 2007, p.25-36). Le souci à la fois du présent et de la postérité, de l'actualisation de l'œuvre et de sa transmission, commande l'architecture de la collection et la conception des dix-huit préfaces qui furent publiées seules, en un volume annexe, en 1934, après la mort de James.

C'est sur les mêmes principes qu'Aragon et Elsa Triolet construisent leurs *Œuvres romanesques croisées*. « Quand côte à côte nous serons enfin des gisants, l'alliance de nos livres nous unira pour le meilleur et pour le pire dans cet avenir qui était notre rêve et notre souci majeur, à toi et à moi » écrit Elsa Triolet à l'incipit de la première préface de la collection (Triolet, 1964, p. 13). L'originalité de la collection tient d'abord à cette invention d'un tombeau double. L'alternance que les deux écrivains ont choisie vise à éclairer les œuvres de l'un ou de l'une par celles de l'autre, les préfaces complétant ce dispositif. Après la mort d'Elsa Triolet, Aragon poursuit seul la collection jusqu'au bout, intégrant des œuvres qui n'avaient pas été retenues dans le corpus que les deux écrivains s'étaient d'abord donné (Hilsum, 2000, p.265-286). Comme James, Elsa Triolet et Aragon trient, ordonnent, réécrivent parfois, illustrent toujours, préfacent ou postfacent leurs œuvres anciennes. L'héritage du XIX^{e} siècle est sans doute plus sensible chez Aragon que chez Triolet. Elle est attentive à resituer les œuvres dans leur contexte, à les rendre à leurs circonstances. Chez Aragon au contraire, comme chez Sand un siècle plus tôt, ou comme chez Hugo préfaçant, en 1833, *Han d'Island*, paru en 1823[2], l'enfance annonce la maturité, le passé l'avenir, le surréalisme le réalisme ultérieur. Voici par exemple comment Aragon évoque, en un paragraphe, son histoire d'écrivain, des *Enfants de Cléopâtre,* écrit vers l'âge de six ans, aux romans du cycle réaliste du « Monde réel » :

> J'ai toujours écrit. [...] La grande affaire de ma vie aura été le mariage de cette pensée pleine qui est de moi-même, et du monde extérieur. C'est le passage de l'enfance de l'esprit à cette force adulte, sans laquelle on n'a pas le droit au nom d'homme. Il arrive un jour où les mots font l'amour avec le monde. C'est là ce que pour moi, et je ne demande à personne de trouver cela raisonnable, j'appelle *réalisme*. Depuis *Les enfants de Cléopâtre* jusqu'aux

années trente, l'histoire de mes livres est celle de cette croissance et de ce débat. (Aragon, 1964, p.14)

Une telle perspective téléologique est coutumière des préfaces tardives au XIX^e^ comme au XX^e^ siècle : l'œuvre d'avant (la conversion ou la révolution) tend vers l'œuvre d'après; Aragon est en ce sens également l'héritier d'un Huysmans préfaçant *A rebours* vingt ans après[3] ou de Barrès (Hilsum, 2004, p.31-48). Cependant ce qui est vrai des *Œuvres croisées* dans les années soixante ne l'est plus au-delà. Avec l'âge et le grand âge, Aragon ne cesse de revenir sur ses œuvres anciennes, en volume — *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les incipit* paraît en 1969 — mais aussi en préface dans une ultime grande collection, intitulée *L'Œuvre poétique* dont le premier volume est publié en 1974. De même que la distinction entre l'essai et le roman de la création s'efface dans *Les Incipit*, la distinction entre seuil (traditionnellement en italique) et texte se perd au fil des volumes de *L'Œuvre poétique*. Les préfaces, de plus en plus poreuses, se multiplient, comme les textes, de genres et d'auteurs de plus en plus nombreux. Aragon recueille et compose sa dernière grande œuvre, faite de ses mots et de ceux des autres (au premier rang desquels les surréalistes), dans un souci nouveau de croiser l'intime et le collectif, l'esthétique et le politique (Pintueles Lefaure, 2012). On est loin cette fois de l'héritage du XIX^e^ siècle: la perspective téléologique a disparu, le regard porté sur les premiers pas réalistes ou sur la cécité qui fut la sienne à l'égard du stalinisme est autrement sévère que dans la collection de la décennie précédente, il tient aux préfaces comme au choix de donner à lire des textes qui témoignent d'une époque révolue.

Mais au XX^e^ siècle les éditions d'œuvres complètes se raréfient. Si certains écrivains entrent de leur vivant dans la collection de la Pléiade[4], l'éditeur leur impose souvent un choix drastique. Antoine Gallimard propose ainsi à Claude Simon de composer « un volume Pléiade, comme une introduction et une incitation à la lecture de l'œuvre » (Savigneau, 2006, p.6). Ce n'est pas à l'auteur qu'il revient de préfacer son œuvre, même si le choix de publier le « Discours de Stockholm » en remplit l'une des fonctions cardinales: ce dernier constitue en effet une réponse au malentendu dont la réception de son œuvre fut à ses yeux victime. Pas de préfaces testamentaires non plus chez Michel Butor qui publie, en 2006, le premier volume de ses *Œuvres complètes*; elles en compteront douze: écho de *La Comédie humaine* ? Michel Butor le concède

volontiers à Alain Veinstein qui l'interroge sur ce point à l'occasion de la sortie du dernier volume (Veinstein, 2010). Balzac constituait déjà le modèle de James mais cette fois c'est l'architecture seule (comment la maintenir ouverte ?), la composition (générique mais pas seulement, chronologique mais pas complètement) qui intéresse Butor. Pas de préface donc, mais un essai dans le dernier volume sur la question même d'œuvres complètes qui ne le sont, ne peuvent jamais l'être. Il y eut pourtant relecture de l'œuvre — comme l'apprend le spectateur du DVD, *Paroles de A à Z*, dont la sortie accompagna celle des derniers volumes — à l'occasion de la relecture, par lui, des épreuves de tous ses livres. Butor le raconte comme une sorte de «voyage intérieur» pour retrouver celui qu'il fut quand il écrivit telle ou telle œuvre, afin de corriger des fautes qui ne pouvaient apparaître comme telles aux yeux des relecteurs professionnels. Modestie d'une intervention pourtant décisive à laquelle ne peut avoir accès que le lecteur qui se livrerait à la comparaison des éditions. L'œuvre complète n'est ainsi pas revue, réécrite ou commentée mais simplement corrigée. Le reste a lieu hors du livre et n'est accessible que sur écran. S'agit-il d'un nouveau modèle, plus démocratique? D'une autre relation au lecteur de la part d'un auteur qui a cessé de croire à son autorité? La posture de Butor n'est en tout cas plus celle d'Aragon, survivant d'une génération dont il veut écrire l'histoire pour les jeunes gens des années soixante-dix.

Si la préface tardive a disparu, qu'en est-il des préface originale et ultérieure, rédigée l'une pour l'édition originale et l'autre pour les éditions suivantes? Bataille, Leiris (qui a recueilli ses préfaces en volumes) ou Michaux se sont préfacés après coup; Lorsque Bataille réédite et préface *Le Bleu du ciel*, il évalue l'œuvre au regard de l'Histoire: «[…] la guerre d'Espagne et la guerre mondiale avaient donné aux incidents historiques liés à la trame de ce roman un caractère d'insignifiance: devant la tragédie elle-même, quelle attention prêter à ces signes annonciateurs» (Bataille, 2004, p. 112)[5]. Michel Leiris fait la même chose, lorsqu'il préface *Aurora*, son unique roman, écrit avant la peste brune[6]. La prise de conscience de la réalité du colonialisme creuse également la distance entre l'auteur et le préfacier de *L'Afrique fantôme*. Leiris le réédite, une première fois en 1951, et la préface s'ouvre sur cette déclaration: «C'est un livre dépassé par la situation – et pour moi bien vieilli – que cette *Afrique fantôme* réimprimée aujourd'hui quelques années après sa mise au pilon, durant l'Occupation allemande, de presque tout le reliquat de la première édition.» (Leiris, 1988, p. 11)[7]

Leiris retrace ensuite les étapes de sa prise de conscience et analyse le «changement de perspective (d'aucuns diront reniement)» qui le conduit à rééditer quand même un livre qui ne doit donc plus être lu comme un ouvrage scientifique mais comme une «confession» à «valeur rétrospective de document» (Leiris, 1988, p. 14-15).

Les deux préfaces écrites par Michaux pour *Un barbare en Asie* vont dans le même sens. En 1945, « douze ans me séparent de ce voyage » (Michaux, 1986, p. 8); en 1967, «Le fossé s'est encore agrandi, un fossé de trente-cinq ans, à présent.» (Michaux, 1986, p. 10). Comme chez Leiris, le livre «date»:

> Ce livre qui ne me convient plus, qui me gêne et me heurte, me fait honte, ne me permet de corriger que des bagatelles le plus souvent.
>
> Il a sa résistance. Comme s'il était un personnage.
>
> Il a un ton.
>
> A cause de ce ton, tout ce que je voudrais en contrepoids y introduire de plus grave, de plus réfléchi, de plus approfondi, de plus expérimenté, de plus instruit, me revient, m'est renvoyé… comme ne lui convenant pas. (Michaux, 1986, p. 14)[8]

De telles préfaces disent l'impossibilité de donner purement et simplement congé au texte devenu livre, de le rééditer sans paratexte. Elles disent la distance entre le préfacier aujourd'hui et l'auteur hier mais elle la réduisent du même coup en proposant un nouveau seuil par lequel entrer dans un livre, mi-congédié (le livre date) mi-retrouvé.

Quant à la préface originale, elle est, au XX^{e} siècle, plus souvent allographe qu'auctoriale. Les grands auteurs contribuent à la reconnaissance des petits, les aînés parrainent les plus jeunes, qu'on songe à Breton[9] ou à Sartre. Mais la tradition (éditoriale et commerciale) ne s'est pas perdue au fil du siècle. Le cas de Modiano, qui ne s'est jamais préfacé lui-même, est exemplaire de la double ambition stratégique de la préface allographe: elle consacre à la fois l'auteur préfacé (ici le photographe préfacé: Pierre Le-Tan en 1988 ou Jean-Marie Périer en 1999) et le préfacier dont le prestige sur la scène littéraire est ainsi confirmé. Avant le succès de *Dora Bruder*, Modiano n'avait écrit que trois préfaces; à partir de 2001, Modiano préface huit livres qui furent écrits ou qui se situent sous l'Occupation: *Automne à Berlin* de Joseph Roth en 2001, *15 Quai Conti* de François Vernet en 2002, *La Malice des anges* de Claude Mahias en 2004, *Serons-nous vivantes le 2 janvier 1950?* de Françoise Verny en 2005, *Journal* d'Hélène

Berr en 2007 et *La Guerre des cancres* de Bertrand Matot en 2010. La préface d'*À l'ouest rien de nouveau* de Erich Maria Remarque, loin de faire exception, signe la transformation qui s'est opérée dans le champ littéraire et qui a consacré en Modiano un écrivain de «la» guerre des tout jeunes, enfants ou adolescents, victimes de la première ou de la seconde guerre mondiale. Ce sont presque toujours des textes vierges de commentaires, de toute réception critique que Modiano préface se souciant d'autant moins de répondre, de rectifier quelque méprise ou malentendu que ce soit, que ses préfaces relèvent rarement d'éditions ultérieures ou tardives. Les injustices à réparer, c'est toujours, chez lui, l'Histoire qui les commet. C'est contre l'Histoire qu'il faut écrire et préfacer. De ce point de vue, il n'y a pas, chez Modiano, de différence entre texte et paratexte. Ses préfaces (pour Hélène Berr ou pour François Vernet particulièrement) peuvent être lues comme des pages ajoutées à son œuvre propre[10].

Quand elle est auctoriale, la préface au XX^e^ siècle est tout aussi poreuse[11]. Ce sont les mêmes contraintes qui gèrent chez Perec le texte et le péritexte, que le premier soit ou non de lui. L'«Avant-propos» de *La Disparition* est lipogrammatique comme le roman lui-même, la préface du *Cerveau à sornettes* parodique comme l'est le livre de l'humoriste américain, Roger Price. Le principe d'homologie unit, selon Bernard Magné, texte et péritexte, il fragilise ou abolit la différence entre centre et périphérie[12]: Perec tire le préambule de *La Vie mode d'emploi* du chapitre 44 (Magné, 2010, 327-365); de même aujourd'hui bien des quatrièmes de couverture sont extraites des œuvres elles-mêmes. Celle, non signée mais rédigée à la première personne, du *Limonov* d'Emmanuel Carrère reprend en la récrivant partiellement la fin du «Prologue». La citation qui présente le personnage[13] est précédée d'une courte série de phrases d'avertissement: « Limonov n'est pas un personnage de fiction. Il existe. Je le connais.» Le paragraphe suivant fait basculer le texte de l'inachevé de l'écriture :

> […] ce que j'ai pensé […], c'est que sa vie romanesque et dangereuse racontait quelque chose. Pas seulement de lui, Limonov, pas seulement sur la Russie, mais sur notre histoire à tous depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale.
>
> Quelque chose, oui, mais quoi ? je commence ce livre pour l'apprendre. (Carrère, 2011, p. 35)

à la valorisation du sujet, telle que la pratiquait la préface originale:

> C'est une vie dangereuse, ambiguë : un vrai roman d'aventures. C'est aussi, je crois, une vie qui raconte quelque chose. Pas seulement sur lui, Limonov, pas seulement sur la Russie, mais sur notre histoire à tous depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. (Carrère, 2011, quatrième de couverture)

Les anciennes fonctions de la préface originale[14] sont aujourd'hui prises en charge par les textes eux-mêmes. Y compris par ceux qui se donnent l'Histoire pour objet. Aragon, à la fin des années cinquante, entreprit d'écrire, à la première personne, l'histoire de la «semaine sainte» qui précéda les Cent jours, ses successeurs les plus récents ne cessent à leur tour d'interroger leur démarche, leur méthode, leurs raisons profondes d'écrire. La genèse du livre se raconte par exemple dans *HHhH* de Laurent Binet qui retrace l'histoire de l'assassinat de Heydrich. Dans le livre d'Emmanuel Carrère, le recours à la première personne éclaire par différence le personnage de Limonov : l'histoire de l'auteur-narrateur, de la génération à laquelle il appartient, du milieu et du pays dont il est issu permet dans un premier temps de mesurer la distance entre l'auteur et son personnage[15] et dans un second temps, d'interroger la trop grande évidence de cette altérité[16]. Ce qui revient, dans le langage de Gérard Genette, à traiter la question ou « les thèmes du Comment » (Genette, 1987, p. 194).

Dans les premières années du XIX^{e} siècle, la préface était considérée par les écrivains comme un pensum académique imposé par les éditeurs, à caractère marchand donc. Elle se réinvente, selon J.-L. Diaz, dans les années qui suivent le tourmente de (la préface de) *Cromwell*. «Sous la double influence de l'industrialisation de la littérature et de la mode sternienne et hoffmanienne qui bat son plein après 1830, une nouvelle préface a vu le jour : à la fois charlatanesque et capricante, commerciale et «excentrique», épicière et «impertinente», « industrielle» et désinvolte» (Diaz, 2000, p. 21). Un siècle plus tard, la préface est de nouveau reléguée parmi les «notions périmées» que dénonçait, au commencement du Nouveau Roman, Robbe-Grillet; elle ne peut plus être le lieu des certitudes, abolies en même temps qu'elle aujourd'hui. Peut-être est-ce du côté de l'OuLiPo que se réinvente, à la fin du siècle, une préface sinon toujours joueuse (l'« Avant-propos » d'*Espèce d'espaces* n'a rien de ludique), du moins dépouillée d'esprit de sérieux comme de tout dispositif didactique ou dogmatique. Mais c'est une préface poreuse, comme la littérature elle-même.

Bibliographie

Aragon L., *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, Paris: Robert Laffont, 1964-1974; « Avant-Lire », tome 2, 1964.

Aragon L., *L'Œuvre poétique*, Paris: Livre Club Diderot, 15 volumes, 1974-1981.

Bahier-Porte C., « Beaumarchais relecteur : du théâtre au "roman" », *La Relecture de l'œuvre par ses écrivains mêmes*, *Tombeaux et testaments*, tome 1, Mireille Hilsum (dir.), Paris: Kimé, 2007.

Bataille G., *Le Bleu du ciel*, (1957), *Romans et récits*, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2004.

Butor M., *Œuvres complètes*, 12 volumes, Paris: La Différence, 2006-2010.

Carrère E., *Limonov*, Paris: P.O.L., 2011.

Costa V., « 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, Oxford: Voltaire fondation, 1999.

Diaz J.-L., « Quand les préfaces parlent des préfaces (1827-1833)», *Le Texte préfaciel*, textes réunis par Kohn-Pireaux L., Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 2000.

Ernst G.,, « Les vraies fausses préfaces de Georges Bataille », *Le Texte préfaciel,* Kohn-Pireaux (dir.), Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 2000.

Frémond É., « André Breton préfacier. Du texte *fronton* au *virage* critique », *Les Textes liminaires*, P. Marot (dir.), Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, collection « Cribles », 2010.

Genette G., *Seuils*, Paris: Seuil, collection « Poétique »,1987.

Gervais-Zaninger M.-A , « La Figure de l'auteur dans le texte préfaciel : un jeu de masques », *Le Texte préfaciel*, Kohn-Pireaux (dir.), Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 2000.

Gervais-Zaninger M.-A , « Engagement/dégagement : préfaces et postfaces dans l'œuvre d'Henri Michaux », *Les Textes liminaires*, P. Marot (dir.), Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2010.

Gleize J. et Roussin Ph. (dir.) *La Bibliothèque de la Pléiade*. *Travail éditorial et valeur littéraire,* Paris: Vrin, 2009.

Goulemot J.-M., Lescuru J., Masseau D., « Angoisse des temps, obsession de la somme et politique des restes à la fin du XVIIIe siècle, *Fins de siècles*, Goulemot J.M., Lescuru J., Masseau D. dir., Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux, 1990.

Haenel Y., *Jan Karski*, Paris: Gallimard, 2009.

Hilsum M., « Les préfaces d'Elsa Triolet ou le choix de la circonstance », *Elsa Triolet un écrivain dans le siècle*, ouvrage coordonné par Marianne Gaudric-Delranc, Paris: L'harmattan, 2000.

Hilsum M., « L'auteur relecteur », *Aux marges du livre : préface et postface*, Paris7: *Cahier Textuel* n°46, établi par Lina Franco, décembre 2004.

Hilsum M., « Modiano préfacier », Paris: *Cahier de l'Herne*, *Modiano*, Maryline Heck et Raphaëlle Guidée dir., janvier 2012.

Leiris M., *L'Afrique fantôme*, (1934), Paris: Gallimard, Coll. « Tel », 1988.

Leiris M., *Aurora* (1946), Paris: Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1977.

Magné B., « Perec préfacier », *Les Textes liminaires*, Marot P. dir, Toulouse: Presses universitaires du Mirail, collection « Cribles », 2010.

Michaux, *Un Barbare en Asie*, (1933), Paris: Gallimard, Coll. « L'imaginaire », 1986.

Perec G., *W ou le souvenir d'enfance*, Paris: Denoël, 1975.

Pintueles Lefaure J., *L'Œuvre au défi : Aragon et la constitution de* L'Œuvre poétique, doctorat, Université Denis Diderot-Paris 7, mars 2012.

Rabenstein H., « La périphérie et centre — *Banlieue* de Paul Fournel », *Les Textes liminaires*, Marot P. dir, Toulouse: Presses universitaires du Mirail, « collection « Cribles », 2010.

Savigneau J., « Alastair Duncan : « la preuve que l'homme peut imposer un sens » », *Le Monde des livres*, 17 février 2006.

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

Triolet E., « Ouverture », *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, Paris: Laffont,1964.

Veinstein A., « Du jour au lendemain », France culture, 1er novembre 2010.

Viart D., Vercier B., *La Littérature au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris: Bordas, 2005.

Voisin B., « L'édition de New York des œuvres de Henry James : une ultime tentative de séduction », *La Relecture de l'œuvre par ses écrivains mêmes. Se relire contre l'oubli ? XX^e siècle*, Paris: Kimé, 2007, tome 2.

---

[1] Corneille, Racine, ou un siècle plus tard Beaumarchais, préfacent l'édition de leur théâtre, qui vise alors non plus les spectateurs mais le lecteur, contemporain ou à venir de l'œuvre. Voir par exemple Christelle Bahier-Porte, « Beaumarchais relecteur : du théâtre au "roman" », *La Relecture de l'œuvre par ses écrivains mêmes*, *Tombeaux et testaments*, tome 1, Mireille Hilsum (dir.), Paris : Kimé, 2007, p. 67-80.

[2] « *Han d'Islande* est un livre de jeune homme, et de très jeune homme.

On sent en le lisant que l'enfant de dix-huit ans qui écrivait *Han d'Islande* dans un accès de fièvre en 1821 n'avait encore aucune expérience des choses, aucune expérience des hommes, aucune expérience des idées, et qu'il cherchait à deviner tout cela. » Hugo, « Préface » (1833) pour *Han d'Islande* (1823).

[3] « Je souris, alors après tant d'années, je relis les pages où ces théories, si résolument fausses, sont affirmées.

Mais ce qui me frappe le plus, en cette lecture, c'est ceci : tous les romans que j'ai écrits depuis *A Rebours* sont contenus en germe dans ce livre. », Huysmans, *A Rebours*, « Préface écrite vingt ans après le roman », Gallimard, folio, p.62.

[4] Voir Joëlle Gleize et Philippe Roussin (dir.) *La Bibliothèque de la Pléiade. Travail éditorial et valeur littéraire*, Paris: Vrin, 2009.

[5] Il s'agit de la seule préface originale de Bataille mais le livre, écrit en 1934-1935, n'a été édité qu'en 1957. Voir Gilles Ernst, « Les vraies fausses préfaces de Georges Bataille », *Le Texte préfaciel,* Kohn-Pireaux (dir.), Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 2000, p. 163-167.

[6] La préface, parue en 1946 et reprise dans la collection *L'Imaginaire* chez Gallimard, comporte cependant deux paragraphes. Le premier renvoie le roman (publié en 1939) à un monde révolu mai il est suivi d'une sorte de rectification permettant à Leiris de préciser ce qui l'attache encore à *Aurora*.

[7] Pour une analyse exhaustive, voir J. Jamin, « Les métamorphoses de *L'Afrique fantôme* », *Critique*, mars 1982, p. 200-212.

[8] Voir Marie-Annick Gervais-Zaninger, « La Figure de l'auteur dans le texte préfaciel : un jeu de masques », *Le Texte préfaciel*, Kohn-Pireaux (dir.), Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 2000, p. 29.

[9] Voir Émilie Frémond, « André Breton préfacier. Du texte *fronton* au *virage* critique », *Les Textes liminaires*, P. Marot (dir.), Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2010, p.249-267.

[10] Voir Mireille Hilsum, « Modiano préfacier », *Cahier de l'Herne*, *Modiano*, Maryline Heck et Raphaëlle Guidée(dir.), janvier 2012, p. 227-231.

[11] Ce constat revient sous la plume de tous les auteurs qui ont travaillé sur les préfaces de Leiris (voir à propos de *Biffures* spécialement, Michel Peifer, « Leiris sous toutes ses faces et dans tous ses états », *Le Texte préfaciel,* Kohn-Pireaux (dir.), Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 2000, p.197-199), de Michaux (Marie-Annick Gervais-Zaninger, « Engagement/dégagement : préfaces et postfaces dans l'œuvre d'Henri Michaux », *Les Textes liminaires*, P. Marot (dir.), Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2010, p. 283-307) ou encore de Duras (Dominique Denes, « Les préfaces de Marguerite Duras ou « Comment passer le texte à l'autre, celui qui vous suivra, le lecteur » », *Le Texte préfaciel,* Kohn-Pireaux (dir.), Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 2000, p. 173-180.

[12] Le cas de *Banlieue* d'un autre écrivain oulipien, Paul Fournel, est exemplaire de cette remise en cause : le centre (le roman) manque, reste sa banlieue (la préface) ; voir Rabenstein H., « La périphérie et centre — *Banlieue* de Paul Fournel », *Les Textes liminaires*, Marot P. dir, Toulouse: Presses universitaires du Mirail, collection « Cribles », 2010, p. 377-388.

[13] « [Il a] été voyou en Ukraine ; idole de l'*underground* soviétique ; clochard, puis valet de chambre d'un milliardaire à Manhattan ; écrivain à la mode à Paris ; soldat perdu dans les Balkans ; et maintenant, dans l'immense bordel de l'après-communisme,vieux chef charismatique d'un parti de jeunes

desperados. Lui-même se voit comme un héros, on peut le considérer comme un salaud : je suspends sue ce point [« pour ma part », selon la quatrième de couverture] mon jugement. », E. Carrère, *Limonov*, Paris: P.O.L., 2011, p.35 et quatrième de couverture.

[14] Gérard Genette notait, dans *Seuils*, que la valorisation du texte comme celle du traitement sont en perte de vitesse dès le XIX^{e} siècle, le XX^{e} siècle privilégie les fonctions d'information et de guidage de la lecture qu'il s'agisse des récits de genèse, du commentaire du titre ou des intentions de l'auteur, ou encore des indications génériques, voir *Seuils*, Paris: Seuil, collection « Poétique »,1987, p. 184-218.

[15] Voir par exemple : « A nous qui allons, venons et prenons des avions à notre guise, il est difficile de comprendre que le mot « émigrer », pour un citoyen soviétique, désignait un voyage sans retour. », E. Carrère, *Limonov*, Paris: P.O.L., 2011, p.134, voir aussi p.139 ou p.211.

[16] Après avoir cité les lignes écrites par Limonov sur l'exécution du couple Ceausescu : « Je n'aurais pas formulé les choses avec tant de lyrisme et ne pensais pas ce couple de tyrans ubuesques coupable seulement d'erreurs inévitables quand on exerce le pouvoir. Cependant, je me rappelle avoir, moi aussi, éprouvé un violent malaise devant cette parodie de justice, cette exécution sommaire, jusqu'à la mise en scène qui se voulait exemplaire et manquait totalement son but car, en effet, si criminels qu'ils aient pu être, la dignité se trouvait du côté des accusés -j'ai ressenti la même chose, plus tard, quand on a débusqué puis pendu Saddam Hussein. » E. Carrère, *Limonov*, Paris: P.O.L., 2011, p.293.Voir aussi p.310-311.