Gérard Genette

Seuils

collection Poétique
Seuil

Genette, Gérard

Seuils

Seuil

La première édition de cet ouvrage a été publiée
en 1987 dans la collection « Poétique »

ISBN 978-2-02-106949-5

© Éditions du Seuil, 1987

Avec le soutien du CNL Centre national du livre

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

www.seuil.com

Introduction

L'œuvre littéraire consiste, exhaustivement ou essentiellement, en un texte, c'est-à-dire (définition très minimale) en une suite plus ou moins longue d'énoncés verbaux plus ou moins pourvus de signification. Mais ce texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le *présenter*, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le *rendre présent*, pour assurer sa présence au monde, sa « réception » et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre. Cet accompagnement, d'ampleur et d'allure variables, constitue ce que j'ai baptisé ailleurs[1], conformément au sens parfois ambigu de ce préfixe en français[2] – voyez, disais-je, des adjectifs comme « parafiscal » ou « paramilitaire » –, le *paratexte* de l'œuvre. Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un *seuil*, ou – mot de Borges à propos d'une préface – d'un « vestibule » qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin. « Zone indécise[3] » entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte), lisière, ou, comme disait Philippe Lejeune, « frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture[4] ». Cette frange, en effet, toujours porteuse d'un commentaire auctorial, ou plus ou moins légitimé par l'auteur, constitue, entre texte et hors-texte, une zone non seulement de transition, mais de *transaction* : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente – plus pertinente, s'entend, aux yeux de l'auteur et de ses alliés. Cette action, c'est peu de dire que nous y reviendrons : dans tout ce qui suit, il ne sera question que d'elle, de ses moyens, de ses modes et de ses effets. Pour en indiquer ici l'enjeu à l'aide d'un seul exemple, une innocente question devrait suffire : réduits à son seul texte et sans le secours d'aucun mode d'emploi, comment lirions-nous l'*Ulysse* de Joyce s'il ne s'intitulait pas *Ulysse* ?

Le paratexte se compose donc empiriquement d'un ensemble hétéroclite de pratiques et de discours de toutes sortes et de tous âges que je fédère sous ce terme au nom d'une communauté d'intérêt, ou convergence d'effets, qui me paraît plus importante que leur diversité d'aspect. La table des matières de cette étude me dispense sans doute d'une énumération préalable, n'était l'obscurité provisoire d'un ou deux termes que je ne tarderai pas à définir. L'ordre de ce parcours sera, dans la mesure du possible, conforme à celui de la rencontre habituelle des messages qu'il explore : présentation extérieure d'un livre, nom de l'auteur, titre, et la suite telle qu'elle s'offre à un lecteur docile, ce qui n'est certes pas le cas de tous. Le rejet *in fine* de tout ce que je baptise « épitexte » est sans doute à cet égard particulièrement arbitraire, car bien des futurs lecteurs font la connaissance d'un livre à la faveur, par exemple, d'une interview de l'auteur – quand ce n'est pas d'un compte rendu journalistique ou d'une recommandation de bouche à oreille, qui, selon nos conventions, n'appartiennent généralement pas au paratexte, défini par une intention et une responsabilité de l'auteur ; mais les avantages de ce groupement apparaîtront, je l'espère, supérieurs à ses inconvénients. Au surplus, cette disposition d'ensemble n'est pas d'une rigueur bien contraignante, et ceux qui lisent ordinairement les livres en commençant par la fin ou par le milieu pourront appliquer à celui-ci la même méthode, si c'en est une.

D'ailleurs, la présence, autour d'un texte, des messages paratextuels dont je propose un premier inventaire sommaire et sans doute nullement exhaustif n'est pas uniformément constante et systématique : il existe des livres sans préface, des auteurs réfractaires aux interviews, et l'on a connu des époques où l'inscription d'un nom d'auteur, voire d'un titre, n'était pas obligatoire. Les voies et moyens du paratexte se modifient sans cesse selon les époques, les cultures, les genres, les auteurs, les œuvres, les éditions d'une même œuvre, avec des différences de pression parfois considérables : c'est une évidence reconnue que notre époque « médiatique » multiplie autour des textes un type de discours qu'ignorait le monde classique, et *a fortiori* l'Antiquité et le Moyen Âge, où les textes circulaient souvent à l'état presque brut, sous forme de manuscrits dépourvus de toute formule de présentation. Je dis *presque*, parce que le seul fait de la transcription – mais aussi bien de la transmission orale – apporte à l'idéalité du texte une part de matérialisation, graphique ou phonique, qui peut induire, nous le verrons, des effets paratextuels. En ce sens, on peut sans doute avancer qu'il n'existe pas, et qu'il n'a jamais existé, de texte[5] sans paratexte. Paradoxalement, il existe en revanche, fût-ce par accident, des paratextes sans texte, puisqu'il est bien des œuvres, disparues ou avortées, dont nous ne connaissons que le titre : ainsi de nombreuses épopées post-homériques ou tragédies grecques classiques, ou de cette *Morsure de l'épaule* que Chrétien de Troyes s'attribue en tête du *Cligès*, ou de cette *Bataille des Thermopyles* qui fut l'un des projets abandonnés de Flaubert, et dont nous ne savons rien d'autre, sinon que le mot *cnémide* n'y devait point figurer. Il y a bien dans ces seuls titres de quoi rêver, c'est-à-dire un peu plus que dans bien des œuvres partout disponibles, et lisibles de part en part. Enfin, ce caractère inégalement obligatoire du paratexte vaut aussi pour le public et le lecteur : nul n'est tenu de lire une préface, même si cette liberté n'est pas toujours bienvenue pour l'auteur, et nous verrons que bien des notes s'adressent seulement à *certains* lecteurs.

Quant à l'étude particulière de chacun de ces éléments, ou plutôt de ces types d'éléments, elle sera commandée par la considération d'un certain nombre de traits dont l'examen permet de définir le statut d'un message paratextuel, quel qu'il soit. Ces traits décrivent pour l'essentiel ses caractéristiques spatiales, temporelles, substantielles, pragmatiques et fonctionnelles. Pour le dire de façon plus concrète : définir un élément de paratexte consiste à déterminer son emplacement (question *où ?*), sa date d'apparition, et éventuellement de disparition (*quand ?*), son mode d'existence, verbal ou autre (*comment ?*), les caractéristiques de son instance de communication, destinateur et destinataire (*de qui ?, à qui ?*), et les fonctions qui animent son message : *pour quoi faire ?* Deux mots de justification s'imposent sans doute sur ce questionnaire un peu simplet, mais dont le bon usage définit presque entièrement la méthode de ce qui suit.

Un élément de paratexte, si du moins il consiste en un message matérialisé, a nécessairement un *emplacement*, que l'on peut situer par rapport à celui du texte lui-même : autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes ; j'appellerai *péritexte*[6] cette première catégorie spatiale, certainement la plus typique, et dont traiteront nos onze premiers chapitres. Autour du texte encore, mais à distance plus respectueuse (ou plus prudente), tous les messages qui se situent, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre : généralement sur un support médiatique (interviews, entretiens), ou sous le couvert d'une communication privée (correspondances, journaux intimes, et autres). C'est cette deuxième catégorie que je baptise, faute de mieux, *épitexte*, et qui occupera les deux derniers chapitres. Comme il doit désormais aller de soi, péritexte et épitexte se partagent exhaustivement et sans reste le champ spatial du paratexte ; autrement dit, pour les amateurs de formules, *paratexte = péritexte + épitexte*[7].

La situation *temporelle* du paratexte peut elle aussi se définir par rapport à celle du texte. Si l'on adopte comme point de référence la date d'apparition du texte, c'est-à-dire celle de sa première édition, ou originale[8], certains éléments de paratexte sont de production (publique) antérieure : ainsi des prospectus, annonces « à paraître », ou encore des éléments liés à une prépublication en journal ou en revue, qui parfois disparaîtront au volume, comme les fameux titres homériques des chapitres d'*Ulysse*, dont l'existence officielle aura été, si j'ose dire,

entièrement prénatale : paratextes *antérieurs*, donc. D'autres, les plus fréquents, apparaissent en même temps que le texte : c'est le paratexte *original*, disons la préface de *la Peau de chagrin*, produite en 1831 avec le roman qu'elle présente. D'autres enfin apparaissent plus tard que le texte, par exemple à la faveur d'une deuxième édition, comme la préface de *Thérèse Raquin* (quatre mois d'intervalle), ou d'une réédition plus lointaine, comme celle de l'*Essai sur les révolutions* (vingt-neuf ans). Pour des raisons fonctionnelles sur lesquelles je reviendrai, il y a lieu ici de distinguer entre le paratexte simplement *ultérieur* (premier cas) et le paratexte *tardif* (deuxième cas). Si ces éléments apparaissent après la mort de l'auteur, je les qualifierai, comme tout le monde, de *posthumes* ; s'ils sont produits de son vivant, j'adopterai le néologisme proposé par mon bon maître Alphonse Allais : paratexte *anthume*[9]. Mais cette dernière opposition ne vaut pas seulement pour les éléments tardifs, car un paratexte peut être à la fois original et posthume, s'il accompagne un texte lui-même posthume, comme font le titre et l'indication générique (fallacieuse) de la *Vie de Henry Brulard, écrite par lui-même. Roman imité du Vicaire de Wakefield*.

Si un élément de paratexte peut donc apparaître à tout moment, il peut également disparaître, définitivement ou non, par décision de l'auteur ou sur intervention étrangère, ou en vertu de l'usure du temps. Bien des titres de l'époque classique ont ainsi été réduits par la postérité, jusque sur la page de titre des éditions modernes les plus sérieuses, et toutes les préfaces originales de Balzac ont été volontairement supprimées en 1842 lors du regroupement dit *Comédie humaine*. Ces suppressions, très fréquentes, déterminent la durée de vie des éléments de paratexte. Certaines sont fort brèves : le record est ici, à ma connaissance, détenu par la préface de *la Peau de chagrin* (un mois). Mais j'ai écrit plus haut « définitivement ou non » : c'est qu'un élément supprimé, par exemple lors d'une nouvelle édition, peut toujours resurgir lors d'une édition ultérieure ; certaines notes de *la Nouvelle Héloïse*, disparues à la deuxième édition, n'ont pas tardé à revenir ; et les préfaces « supprimées » par Balzac en 1842 se retrouvent aujourd'hui dans toutes les bonnes éditions. La durée du paratexte est souvent à éclipses, et cette intermittence, j'y reviendrai, est très étroitement liée à son caractère essentiellement fonctionnel.

La question du statut *substantiel* sera ici réglée, ou éludée, comme elle l'est souvent dans la pratique, par le fait que presque tous les paratextes considérés seront eux-mêmes d'ordre *textuel*, ou du moins verbal : titres, préfaces, interviews, autant d'énoncés, d'étendues fort diverses, mais qui tous partagent le statut linguistique du texte. Le plus souvent, donc, le paratexte est lui-même un texte : s'il n'est pas encore *le* texte, il est déjà *du* texte. Mais il faut au moins garder à l'esprit la valeur paratextuelle qui peut investir d'autres types de manifestations : iconiques (les illustrations), matérielles (tout ce qui procède, par exemple, des choix typographiques, parfois très signifiants, dans la composition d'un livre), ou purement factuelles. Je qualifie de *factuel* le paratexte qui consiste, non en un message explicite (verbal ou autre), mais en un fait dont la seule existence, si elle est connue du public, apporte quelque commentaire au texte et pèse sur sa réception. Ainsi de l'âge ou du sexe de l'auteur (combien d'œuvres ont dû, de Rimbaud à Sollers, une part de leur gloire ou de leur succès au prestige de la jeunesse ? Et lit-on jamais un « roman de femme » tout à fait comme un roman tout court, c'est-à-dire un roman d'homme ?), ou de la date de l'œuvre : « La vraie admiration, disait Renan, est historique » ; du moins est-il certain que la conscience historique de l'époque qui vit naître une œuvre est rarement indifférente à sa lecture. Je brasse là de grosses évidences caractéristiques du paratexte factuel, et il en est bien d'autres, plus futiles, telles que l'appartenance à une académie (ou autre corps glorieux), ou l'obtention d'un prix littéraire ; ou plus fondamentales, et que nous retrouverons, comme l'existence, autour d'une œuvre, d'un contexte implicite qui en précise ou en modifie peu ou prou la signification : contexte auctorial, constitué, par exemple, autour du *Père Goriot*, par l'ensemble de *la Comédie humaine* ; contexte générique, constitué, autour de cette œuvre et de cet ensemble, par l'existence du genre dit « roman » ; contexte historique, constitué par l'époque dite « XIX^e^ siècle », etc. Ces faits d'appartenance contextuelle, je n'entreprendrai pas ici d'en préciser la nature ou d'en mesurer le poids, mais il nous faut au moins retenir en principe que tout contexte fait paratexte. Leur existence, comme pour toute espèce de paratexte factuel, peut être ou non portée à la connaissance du public par une mention relevant elle-même du paratexte textuel : indication générique, mention de prix sur une bande, mention d'âge dans un prière d'insérer, révélation indirecte du sexe par le nom, etc., mais elle n'a pas toujours besoin d'être mentionnée pour être connue par un effet de « notoriété publique » ; ainsi, pour la plupart des lecteurs de la *Recherche*, ces deux faits biographiques que sont la demi-ascendance juive de Proust et son homosexualité, dont la connaissance fait inévitablement paratexte aux pages de son œuvre consacrées à ces deux sujets. Je ne dis pas qu'il faut le savoir : je dis seulement que ceux qui le savent ne lisent pas comme ceux qui l'ignorent, et que ceux qui nient cette différence-là se moquent de nous. De même, bien sûr, pour les faits de contexte : lire *l'Assommoir* comme une œuvre indépendante et le lire comme un épisode des *Rougon-Macquart* constituent deux lectures fort différentes.

Le statut *pragmatique* d'un élément de paratexte est défini par les caractéristiques de son instance, ou situation, de communication : nature du destinateur, du destinataire, degré d'autorité et de responsabilité du premier, force illocutoire de son message, et sans doute quelques autres qui m'auront échappé. Le destinateur d'un message paratextuel (comme de tout autre message) n'est pas nécessairement son producteur de fait, dont l'identité nous importe peu, comme si l'avant-propos de *la Comédie humaine*, signé Balzac, avait été en fait rédigé par un de ses amis : le destinateur est défini par une attribution putative et par une responsabilité assumée. Il s'agit le plus souvent de l'auteur (paratexte *auctorial*), mais il peut s'agir également de l'éditeur : sauf signature de l'auteur, un prière d'insérer ressortit habituellement au paratexte *éditorial*. L'auteur et l'éditeur sont (entre autres, juridiquement) les deux personnes responsables du texte et du paratexte, qui peuvent déléguer une part de leur responsabilité à un tiers : une préface écrite par ce tiers et acceptée par l'auteur, comme celle d'Anatole France pour *les Plaisirs et les Jours*, appartient encore, me semble-t-il (du fait de cette acceptation), au paratexte – cette fois *allographe*. Il est encore des situations où la responsabilité du paratexte est en quelque sorte partagée : ainsi, dans une interview, entre l'auteur et celui qui l'interroge et qui généralement « recueille » et rapporte, fidèlement ou non, ses propos.

Le destinataire peut être grossièrement défini comme « le public », mais cette définition est beaucoup trop lâche, car le public d'un livre s'étend virtuellement à l'humanité tout entière, et il y a là matière à quelques spécifications. Certains éléments de paratexte s'adressent effectivement (ce qui ne signifie pas qu'ils l'atteignent) au public en général, c'est-à-dire à tout un chacun : c'est le cas (j'y reviendrai) du titre, ou d'une interview. D'autres s'adressent (même réserve) plus spécifiquement, et plus restrictivement, aux seuls lecteurs du texte : c'est typiquement le cas de la préface. D'autres, comme les formes anciennes du prière d'insérer, s'adressent uniquement aux critiques ; d'autres, aux libraires ; tout cela constituant (péritexte ou épitexte) ce que nous appellerons le paratexte *public*. D'autres s'adressent, oralement ou par écrit, à de simples particuliers, connus ou inconnus, qui ne sont pas censés en faire état : c'est le paratexte *privé*, dont la part la plus privée consiste en messages adressés par l'auteur à lui-même, dans son journal ou ailleurs : paratexte *intime*, par son fait d'autodestination, et quelle qu'en soit la teneur.

Il est nécessaire à la définition d'un paratexte de toujours porter une responsabilité, de la part de l'auteur ou de l'un de ses associés, mais cette nécessité comporte des degrés. J'emprunterai au vocabulaire politique une distinction courante, et plus facile à utiliser qu'à définir : celle de l'officiel et de l'officieux. Est *officiel* tout message paratextuel ouvertement assumé par l'auteur et/ou l'éditeur, et dont il ne peut esquiver la responsabilité. Officiel, ainsi, tout ce qui, de source auctoriale ou éditoriale, figure au péritexte anthume, comme le titre ou la préface originale ; ou encore les commentaires signés par l'auteur dans un ouvrage dont il est intégralement responsable, comme par exemple *le Vent Paraclet* de Michel Tournier. Est *officieuse* la plus grande part de l'épitexte auctorial, interviews, entretiens et confidences, dont il peut toujours dégager plus ou moins sa responsabilité par des dénégations du genre : « Ce n'est pas exactement ce que j'ai dit », ou : « C'étaient des propos improvisés », ou : « Ce n'était pas destiné à la publication », voire par une « déclaration solennelle » comme celle de Robbe-Grillet à Cerisy[10], déniant en bloc toute « importance » à ses « articles de journaux plus ou moins ramassés en volume sous le nom d'Essais », et « à plus forte raison » aux « déclarations orales que je puis faire ici, même si j'admets qu'on les publie ensuite » – celle-ci comprise, j'imagine, nouvelle version du paradoxe du Crétois. Officieux encore, et peut-être surtout, ce que l'auteur laisse ou fait dire par un tiers, préfacier allographe ou commentateur « autorisé » : voyez la part prise par un Larbaud ou un Stuart Gilbert dans la diffusion, organisée mais non assumée par Joyce, des clés homériques d'*Ulysse*. Il existe naturellement bien des situations intermédiaires ou indécidables dans ce qui n'est réellement qu'une différence de degré, mais l'avantage de ces nuances est indéniable : on a parfois intérêt à ce que certaines choses « se sachent », sans (être censé) les avoir dites soi-même.

Une dernière caractéristique pragmatique du paratexte est ce que j'appelle, en empruntant très librement cet adjectif aux philosophes du langage, la *force illocutoire* de son message. Il s'agit encore ici d'une gradation d'états. Un élément de paratexte peut communiquer une pure *information*, par exemple le nom de l'auteur ou la date de publication ; il peut faire connaître une *intention*, ou une *interprétation* auctoriale et/ou éditoriale : c'est la fonction cardinale de la plupart des préfaces, c'est encore celle de l'indication générique portée sur certaines couvertures ou pages de titre : *roman* ne signifie pas « ce livre est un roman », assertion définitoire qui n'est guère au pouvoir de quiconque, mais plutôt : « Veuillez considérer ce livre comme un roman. » Il peut s'agir d'une véritable *décision* : *Stendhal*, ou *le Rouge et le Noir*, ne signifie pas « Je m'appelle Stendhal » (ce qui est faux devant l'état civil) ou « Ce livre s'appelle *le Rouge et le Noir* » (ce qui n'a aucun sens), mais « Je choisis pour pseudonyme *Stendhal* », et « Moi, auteur, je décide d'intituler ce livre *le Rouge et le Noir* ». Ou d'un *engagement* : certaines indications génériques (autobiographie, histoire, mémoires) ont, on le sait, une valeur de contrat plus contraignante (« Je m'engage à dire la vérité ») que d'autres (roman, essai), et une simple mention comme *Premier volume* ou *Tome I* a force de promesse – ou, comme dit Northrop Frye, de « menace ». Ou d'un *conseil*, voire d'une *injonction* : « Ce livre, dit Hugo dans la préface des *Contemplations*, doit être lu comme on lirait le livre d'un mort » ; « Tout ceci, écrit Barthes en tête de *Roland Barthes par Roland Barthes*, doit être considéré comme dit par un personnage de roman », et certaines permissions (« Vous pouvez lire ce livre dans tel ou tel ordre, vous pouvez sauter ceci ou cela ») indiquent aussi nettement, quoique en creux, la capacité jussive du paratexte. Certains éléments comportent même la puissance que les logiciens nomment *performative*, c'est-à-dire le pouvoir d'accomplir ce qu'ils décrivent (« J'ouvre la séance ») : c'est le cas des dédicaces. Dédier ou dédicacer un livre à Untel, ce n'est évidemment rien d'autre qu'imprimer, ou écrire sur l'une de ses pages une formule du genre : « À Untel. » Cas limite de l'efficace paratextuelle, puisqu'il y suffit de dire pour faire. Mais il y a bien déjà de cela dans l'imposition d'un titre ou le choix d'un pseudonyme, actions mimétiques de toute puissance créatrice.

Ces remarques sur la force illocutoire nous ont donc insensiblement conduits vers l'essentiel, qui est l'aspect *fonctionnel* du paratexte. Essentiel, parce que, de toute évidence, et sauf exceptions ponctuelles que nous rencontrerons çà et là, le paratexte, sous toutes ses formes, est un discours fondamentalement hétéronome, auxiliaire, voué au service d'autre chose qui constitue sa raison d'être, et qui est le texte. Quelque investissement esthétique ou idéologique (« beau titre », préface-manifeste), quelque coquetterie, quelque inversion paradoxale qu'y mette l'auteur, un élément de paratexte est toujours subordonné à « son » texte, et cette fonctionnalité détermine l'essentiel de son allure et de son existence. Mais, contrairement aux caractères de lieu, de temps, de substance ou de régime pragmatique, les fonctions du paratexte ne peuvent se décrire théoriquement, et en quelque sorte *a priori*, en termes de statut. La situation spatiale, temporelle, substantielle et pragmatique d'un élément paratextuel est déterminée par un choix, plus ou moins libre, opéré sur une grille générale et constante de possibles alternatifs, dont il ne peut adopter qu'un terme à l'exclusion des autres : une préface est nécessairement (par définition) péritextuelle, elle est originale, ultérieure *ou* tardive, auctoriale *ou* allographe, etc., et cette série d'options ou de nécessités définit de façon rigide un statut, et donc un type. Les choix fonctionnels ne sont pas de cet ordre alternatif et exclusif du *ou bien/ou bien* : un titre, une dédicace, une préface, une interview peuvent viser à la fois plusieurs fins, choisies sans exclusive dans le répertoire, plus ou moins ouvert, propre à chaque type d'élément : le titre a ses fonctions, la dédicace a les siennes, la préface en assure d'autres, ou parfois les mêmes, sans préjudice de spécifications plus étroites : un titre thématique comme *Guerre et Paix* ne décrit pas son texte de la même manière qu'un titre formel comme *Épîtres* ou *Sonnets*, les enjeux d'une dédicace d'exemplaire ne sont pas ceux d'une dédicace d'œuvre, une préface tardive ne vise pas les mêmes fins qu'une préface originale, ni une préface allographe qu'une préface auctoriale, etc. Les fonctions du paratexte constituent donc un objet très empirique et très diversifié, qu'il faut dégager d'une manière inductive, genre par genre et souvent espèce par espèce. Les seules régularités significatives qu'on puisse introduire dans cette apparente contingence consistent à établir ces relations de dépendance entre fonctions et statuts, et donc à repérer des sortes de *types fonctionnels*, et encore à réduire la diversité des pratiques et des messages à quelques thèmes fondamentaux et fortement récurrents, car l'expérience montre qu'il s'agit là d'un discours plus « contraint » que beaucoup d'autres, et où les auteurs innovent moins souvent qu'ils ne se l'imaginent.

Quant aux effets de convergence (ou de divergence) qui résultent de la composition, autour d'un texte, de l'ensemble de son paratexte, et dont Lejeune a montré, à propos de l'autobiographie, la complexité parfois fort délicate, ils ne peuvent relever que d'une analyse (et d'une synthèse) singulière, œuvre par œuvre, au seuil de laquelle s'arrête inévitablement une étude générique comme la nôtre. Pour en donner une illustration très élémentaire, puisque la structure en cause s'y réduit à deux termes, un ensemble titulaire comme *Henri Matisse, roman* contient de toute évidence, entre le titre au sens strict (*Henri Matisse*) et l'indication générique (*roman*), une discordance que le lecteur est invité à résoudre s'il le peut, ou du moins à intégrer comme une figure oxymorique du type « mentir vrai », dont seul peut-être le texte lui donnera la clé, par définition singulière, même si la formule est appelée à faire école[11], voire à se banaliser en genre.

Une dernière précision, qu'on espère inutile : il s'agit ici d'une étude synchronique, et non diachronique : un essai de tableau général, et non d'histoire du paratexte. Ce propos n'est pas inspiré par un quelconque dédain pour la dimension historique, mais une fois de plus par le sentiment qu'il convient de définir les objets avant d'en étudier l'évolution. Pour l'essentiel, en effet, notre travail consiste à dissoudre les objets empiriques hérités de la tradition (par exemple, « la préface »), d'une part en les analysant en objets plus spécifiés (la préface auctoriale originale, la préface tardive, la préface allographe, etc.), d'autre part en les intégrant à des ensembles plus vastes (le péritexte, le paratexte en général) – et donc à dégager des catégories jusqu'ici négligées ou mal perçues, dont l'articulation définit le champ paratextuel, et dont l'établissement constitue un préalable à toute mise en perspective historique. Les considérations diachroniques ne seront pourtant pas absentes d'une étude qui porte, après tout, sur le versant le plus socialisé de la pratique littéraire (l'organisation de son rapport au public), et qui tournera parfois inévitablement à quelque chose comme un essai sur les mœurs et les institutions de la République des Lettres. Mais elles ne seront pas posées *a priori* comme uniformément décisives : chaque élément du paratexte a son histoire propre. Certains sont aussi anciens que la littérature, d'autres ont vu le jour, ou trouvé leur statut officiel après des siècles de « vie cachée » qui constituent leur préhistoire, avec l'invention du livre, d'autres avec la naissance du journalisme et des médias modernes, d'autres ont disparu entre-temps, et bien souvent les uns se substituent aux autres pour tenir, mieux ou plus mal, un rôle analogue. Certains enfin semblent avoir connu, et connaître encore, une évolution plus rapide ou plus significative que certains autres (mais la stabilité est un fait aussi historique que le changement) : ainsi, le titre a ses modes, très évidentes, qui font inévitablement « époque » à leur seul énoncé ; la préface auctoriale, au contraire, n'a guère changé, sinon dans sa présentation matérielle, depuis Thucydide. L'histoire générale du paratexte serait sans doute, rythmée par les étapes d'une évolution technologique qui lui offre ses moyens et ses occasions, celle de ces incessants phénomènes de glissement, de substitution, de compensation et d'innovation qui assurent au fil des siècles la permanence et, dans une certaine mesure, le progrès de son efficacité. Pour entreprendre de l'écrire, il faudrait disposer d'une enquête plus vaste et plus complète que celle-ci, qui ne sort pas des limites de la culture occidentale, et même trop rarement de la littérature française. Ce qui suit n'est donc bien qu'une exploration toute inchoative, au service très provisoire de ce qui, grâce à d'autres, le suivra peut-être. Mais trêve d'excuses et de précautions, thèmes ou poncifs obligés de toute préface : assez musardé au seuil du seuil[12].

Notes

1. *Palimpsestes*, Éd. du Seuil, 1981, p. 9.

2. Et sans doute dans quelques autres langues, si j'en crois cette remarque de J. Hillis-Miller, qui s'applique à l'anglais : « *Para* est un préfixe antithétique qui

désigne à la fois la proximité et la distance, la similarité et la différence, l'intériorité et l'extériorité [...], une chose qui se situe à la fois en deçà et au-delà d'une frontière, d'un seuil ou d'une marge, de statut égal et pourtant secondaire, subsidiaire, subordonné, comme un invité à son hôte, un esclave à son maître. Une chose en *para* n'est pas seulement à la fois des deux côtés de la frontière qui sépare l'intérieur et l'extérieur : elle est aussi la frontière elle-même, l'écran qui fait membrane perméable entre le dedans et le dehors. Elle opère leur confusion, laissant entrer l'extérieur et sortir l'intérieur, elle les divise et les unit » (« The Critic as Host », in *Deconstruction and Criticism*, The Seabury Press, New York, 1979, p. 219). C'est une assez belle description de l'activité du paratexte.

3. L'image semble s'imposer à quiconque a affaire au paratexte : « zone indécise [...] où se mêlent deux séries de codes : le code social, dans son aspect publicitaire, et les codes producteurs ou régulateurs du texte » (C. Duchet, « Pour une socio-critique », *Littérature*, I, févr. 1971, p. 6) ; « zone intermédiaire entre le hors-texte et le texte » (A. Compagnon, *la Seconde Main*, Éd. du Seuil, 1979, p. 328).

4. *Le Pacte autobiographique*, Éd. du Seuil, 1975, p. 45. La suite de cette phrase indique bien que l'auteur y visait en partie ce que j'appelle ici paratexte : « ... nom d'auteur, titre, sous-titre, nom de collection, nom d'éditeur, jusqu'au jeu ambigu des préfaces. »

5. Je dis maintenant *textes*, et non seulement *œuvres*, au sens « noble » de ce mot : car la nécessité d'un paratexte s'impose à toute espèce de livre, fût-il sans aucune visée esthétique, même si notre étude se borne ici au paratexte des œuvres littéraires.

6. Cette notion recoupe celle de « périgraphie », proposée par A. Compagnon, *op. cit.*, p. 328-356.

7. Encore faut-il préciser que le péritexte des éditions savantes (généralement posthumes) contient parfois des éléments qui ne relèvent pas du paratexte au sens où je le définis : ainsi des extraits de comptes rendus allographes (Sartre, Pléiade ; Michelet, Flammarion ; etc.).

8. Je négligerai ici les différences techniques (bibliographiques et bibliophiliques) parfois marquées entre première édition courante, édition originale, édition princeps, etc., pour appeler sommairement *originale* la première en date.

9. Ainsi Allais désigne-t-il celles de ses œuvres qui avaient paru en recueil de son vivant. Je dois aussi rappeler que *posthumus,* « postérieur à la mise en terre », est une très ancienne (et superbe) fausse étymologie : *postumus* est simplement le superlatif de *posterior*.

10. *Colloque Robbe-Grillet* (1975), 10/18, 1976, t. I, p. 316.

11. Philippe Roger, *Roland Barthes, roman*, Grasset, 1986.

12. Comme on peut s'en douter, cette étude doit beaucoup aux suggestions des divers auditoires avec la participation desquels elle fut élaborée. À tous et toutes, ma gratitude profonde et mes remerciements performatifs.

Le péritexte éditorial

J'appelle *péritexte éditorial* toute cette zone du péritexte qui se trouve sous la responsabilité directe et principale (mais non exclusive) de l'éditeur, ou peut-être, plus abstraitement mais plus exactement, de l'*édition*, c'est-à-dire du fait qu'un livre est édité, et éventuellement réédité, et proposé au public sous une ou plusieurs présentations plus ou moins diverses. Le mot *zone* indique que le trait caractéristique de cet aspect du paratexte est essentiellement spatial et matériel ; il s'agit du péritexte le plus extérieur : la couverture, la page de titre et leurs annexes ; et de la réalisation matérielle du livre, dont l'exécution relève de l'imprimeur, mais la décision, de l'éditeur, en concertation éventuelle avec l'auteur : choix du format, du papier, de la composition typographique, etc. Toutes ces données techniques relèvent en elles-mêmes de la discipline nommée *bibliologie*, sur laquelle je ne souhaite nullement empiéter ici, n'ayant affaire qu'à leur aspect et à leur effet, c'est-à-dire à leur valeur proprement paratextuelle. D'autre part, le caractère éditorial de ce paratexte lui assigne pour l'essentiel une période historique relativement récente, dont le *terminus a quo* coïncide avec les débuts de l'imprimerie, soit l'époque que les historiens appellent ordinairement moderne et contemporaine. Ce n'est pas à dire que l'ère (beaucoup plus longue) prégutenberguienne n'ait rien connu, sur ses copies manuscrites qui étaient bien déjà une forme de publication, de nos éléments péritextuels – et nous aurons, par la suite, à nous interroger sur le sort fait dans l'Antiquité et le Moyen Âge à des éléments comme le titre ou le nom de l'auteur, dont le siège principal est aujourd'hui le péritexte éditorial. Mais ce qu'elle n'a pas connu, du fait précisément de la circulation manuscrite (et orale) de ses textes, c'est la mise en œuvre éditoriale de ce péritexte, qui est d'ordre essentiellement typographique et bibliologique[1].

Formats

L'aspect le plus global de la réalisation d'un livre – et donc de la matérialisation d'un texte à l'usage du public – est sans doute le choix de son *format*. Le mot a changé une ou deux fois de sens au cours de l'histoire. À l'origine, il désigne à la fois la manière dont une feuille de papier est ou n'est pas pliée pour aboutir aux « feuillets » d'un livre[2] (ou, pour parler comme tout le monde, à ses *pages*, un feuillet recto-verso faisant naturellement deux pages, même si l'une des deux reste blanche) et la dimension de la feuille initiale elle-même, désignée conventionnellement par un type de filigrane (*coquille, jésus, raisin*, etc.). Le format-pliage n'indiquait donc pas à lui seul les dimensions planes d'un livre ; mais l'usage s'est vite établi d'estimer les unes par référence à l'autre : un volume in-folio (plié une fois, d'où deux feuillets ou quatre pages par feuille) ou in-quarto (plié deux fois, d'où huit pages par feuille) était un grand livre, un in-8 était un livre moyen, un in-12, un in-16 ou un in-18 était un petit livre. À l'âge classique, les « grands formats » in-quarto étaient réservés aux œuvres sérieuses (c'est-à-dire plutôt religieuses ou philosophiques que littéraires), ou aux éditions de prestige et de consécration des œuvres littéraires : ainsi, les *Lettres persanes* paraissent en deux volumes in-8, mais *l'Esprit des lois* en deux volumes in-quarto ; les *Lettres persanes* n'auront les honneurs du quarto que dans la grande édition collective des *Œuvres* de Montesquieu (1758) en trois volumes. *La Nouvelle Héloïse* et l'*Émile* paraissent in-12, puis la grande édition des œuvres « complètes » de 1765 en six volumes in-quarto. *Paul et Virginie* passe de même en quarto pour l'édition « recherchée » et illustrée de 1806[3]. Cette répartition ne va certes pas sans exceptions (la première édition des *Fables* de La Fontaine, en 1668, est in-quarto), mais elle est à coup sûr dominante.

Au début du XIX^e^ siècle, où les grands volumes étaient devenus plus rares, la différence de dignité passait entre les in-8 pour la littérature sérieuse et les in-12 et plus petit pour les éditions bon marché réservées à la littérature populaire : on sait que Stendhal parlait avec mépris des « petits romans in-12 pour femmes de chambre[4] ». Mais des œuvres sérieuses pouvaient déjà faire l'objet d'une réédition en « petit format », eu égard à leur succès, pour une lecture plus familière et plus ambulatoire. La première édition séparée de *Paul et Virginie* (1789) était en in-18, « en faveur, dit Bernardin, des dames qui désirent mettre mes ouvrages dans leur poche » ; même justification pour la quatrième édition du *Génie du christianisme*, « un de ces livres, dit l'Avertissement, qu'on aime lire à la campagne, et qu'on porte volontiers à la promenade ».

Ces exemples suffisent sans doute à indiquer la valeur paratextuelle de ces distinctions de format, qui avaient déjà la force et l'ambiguïté de notre opposition entre « édition courante » et « édition de poche », la seconde pouvant aussi bien connoter le caractère « populaire » d'une œuvre ou son accès au panthéon des classiques.

En dehors de cette opposition, sur laquelle je reviendrai, le sens moderne, purement quantitatif, du mot « format » est certainement moins chargé de valeur paratextuelle. La dimension de nos éditions courantes s'est normalisée ou banalisée autour des formats moyens du XIX^e^ siècle, avec des variances selon les éditeurs ou les collections qui n'ont plus guère de pertinence en elles-mêmes, si ce n'est l'habitude prise, depuis deux ou trois décennies, d'éditer en format relativement élevé (vers 16 × 24 cm) les présumés best-sellers, ces fameux « pavés sur la plage » dont on a dit mille fois qu'ils devaient être assez larges pour que leur couverture fît en vitrine l'effet d'une affiche, et assez lourds pour maintenir au sol une serviette de bain : autant que n'emporte le vent. Ce serait là une inversion notable, mais limitée, de l'opposition classique. Limitée parce que saisonnière, et contredite, au moins, par la persistance, ou résurgence, de grands formats prestigieux comme les 19 × 24 réservés par Gallimard à des œuvres graphiquement ambitieuses comme *le Fou d'Elsa*, ou à certains textes très spatialisés de Michel Butor, comme *Mobile, Description de San Marco, 6 810 000 litres d'eau par seconde, Boomerang*[5], etc.

La dernière acception du mot « format » n'a évidemment plus aucun lien avec le mode de pliage, dont la généralisation du massicotage a aujourd'hui presque entièrement effacé la conscience – et à vrai dire plus grand rapport, malgré les apparences, avec la notion de dimension : c'est celle qui s'attache à l'expression, sans doute transitoire, « format de poche ». L'opposition entre « édition courante » et « édition de poche » se fonde comme on sait sur des traits techniques et commerciaux dont la dimension (aptitude à tenir dans une poche) n'est certainement pas la plus importante, même si elle a constitué pendant quelques années[6] un argument publicitaire incontestable. Cette opposition a en fait beaucoup plus à voir avec la distinction ancienne entre livres reliés et brochés, pérennisée dans les pays de langue anglaise en distinction entre *hardcover* et *paperback*, et avec la très longue histoire des collections populaires, qui remonte au moins aux petits Elzevier in-12 du XVII^e^ siècle, *via* les in-12 ou in-32 de la Bibliothèque bleue troyenne du XVIII^e^, et les collections ferroviaires du XIX^e^. Ce n'est évidemment pas ici le lieu de reprendre un récit qui a été fait plus d'une fois[7], celui de l'histoire et de la préhistoire du livre en « format de poche », ni de revenir sur la controverse qui salua, en particulier dans l'intelligentsia française, l'émergence de ce phénomène[8]. Tout comme celles qui avaient accompagné la naissance de l'écriture, puis celle de l'imprimerie, cette controverse se situait sur un terrain typiquement axiologique, pour ne pas dire idéologique : il s'agissait de savoir, ou plutôt de dire, si la « culture de poche » était un bien ou un mal. De tels jugements de valeur ne relèvent évidemment pas de notre actuel propos : bonne ou mauvaise, source de richesse ou de pénurie culturelle, la « culture de poche » est aujourd'hui un fait universel, et l'expression forgée par Hubert Damisch s'est révélée, toute évaluation mise à part, d'une parfaite justesse, car l'« édition de poche » – c'est-à-dire simplement la réédition à bas prix d'ouvrages anciens ou récents ayant d'abord subi l'épreuve commerciale de l'édition courante – est bien devenue un instrument de « culture », autrement dit de constitution, et naturellement de diffusion, d'un fonds relativement permanent d'œuvres *ipso facto* consacrées comme « classiques ». Un coup d'œil sur l'histoire de l'édition montre d'ailleurs que tel était bien, dès les origines, le propos de précurseurs comme

Tauchnitz (début XIX^e : classiques grecs et latins), ou, un siècle plus tard, des fondateurs d'Albatross (1932, premier titre : Joyce, *Dubliners*) : rééditer à bas prix des classiques anciens ou modernes, à l'usage d'un public fondamentalement « universitaire », c'est-à-dire étudiant. C'était encore, avant la Seconde Guerre mondiale, celui de Penguin et de Pelican ; l'orientation proprement « populaire », entreprise vers 1938 aux États-Unis et favorisée par la guerre, fut incontestablement seconde, et l'actuelle course au « poche » sérieux, voire savant (en France, Folio classique, Points, GF, etc.), tout ce que les professionnels allemands appellent des livres « à la Suhrkamp », n'est guère qu'un retour aux sources inspiré par l'évidente rentabilité (actuelle) du marché universitaire. Le développement très marqué de l'appareil critique et documentaire est d'ailleurs parallèle à celui qu'offrent des collections semi-critiques courantes, comme les Classiques Garnier, ou relativement luxueuses, comme la Pléiade, et qui se retrouve aussi bien dans l'édition des pochettes de disques ou des livres d'art : l'érudition au service de la culture – on dira peut-être, d'un ton plus caustique : l'érudition comme signe de culture – et la culture, comme signe de quoi ?

Le « format de poche » n'est donc plus aujourd'hui essentiellement un format, mais un vaste ensemble ou une nébuleuse de collections – car qui dit « poche » dit toujours « collection » –, des plus populaires aux plus « distinguées », voire aux plus snobs, dont le label, beaucoup plus que la dimension, véhicule deux significations essentielles. L'une est purement économique, c'est l'assurance (variable, et parfois illusoire) d'un prix plus avantageux ; l'autre est bien « culturelle », et, pour ce qui nous concerne, paratextuelle : c'est l'assurance d'une sélection fondée sur la *reprise*, c'est-à-dire la réédition. Les spéculations erratiques sur la possibilité d'une inversion des flux (éditer d'abord en format de poche, puis reprendre en édition plus coûteuse des titres qui auraient victorieusement subi la première épreuve) semblent contraires à toutes les données techniques, médiatiques et commerciales, même si certains livres ont exceptionnellement accompli ce trajet paradoxal, et si certaines collections de poche accueillent à titre expérimental quelques inédits ainsi consacrés d'emblée. Car l'édition de poche sera sans doute longtemps synonyme de consécration. Par cela seul, elle est en elle-même un formidable (quoique ambigu, voire parce qu'ambigu) message paratextuel.

Collections

Ce bref détour par l'immense continent de l'édition de poche nous a donc paradoxalement conduits de la notion ancienne de format à la notion plus moderne de collection, qui n'est sans doute elle-même qu'une spécification plus intense, et parfois plus spectaculaire, de la notion de label éditorial. Le développement récent de cette pratique, dont je ne tenterai ici ni l'histoire ni la géographie, répond certainement au besoin, pour les grands éditeurs, de manifester et de maîtriser la diversification de leurs activités. Il est aujourd'hui si puissant que l'absence de collection est ressentie par le public et articulée par les médias comme une sorte de collection implicite ou *a contrario* : on parle ainsi, par un abus presque légitime, de la « collection blanche » de Gallimard pour désigner tout ce qui, dans la production de cet éditeur, ne porte pas de label spécifié. On sait la puissance symbolique de ce degré zéro, dont la dénomination officieuse trouve ici une ambiguïté fort efficace, le « blanc » faisant office de signe par absence de signifiant.

Le label de collection, même sous cette forme muette, est donc un redoublement du label éditorial, qui indique immédiatement au lecteur potentiel à quel type, sinon à quel genre d'ouvrage il a affaire : littérature française ou étrangère, avant-garde ou tradition, fiction ou essai, histoire ou philosophie, etc. On sait que les collections de poche ont depuis longtemps introduit dans leur nomenclature une spécification générique que symbolise un choix de couleurs (dès les Albatross, puis Penguin des années trente : orange = fiction, gris = politique, rouge = théâtre, pourpre = essais, jaune = divers), de formes géométriques (chez Penguin après la guerre : carré = fiction, cercle = poésie, triangle = mystère, diamant = divers ; chez Idées-Gallimard : un livre ouvert = littérature, un sablier = philosophie, un cristal = science, un trio de cellules = sciences humaines – il y aurait toute une étude, bien amusante, à faire sur ces symbolisations rustiques), ou encore, en Points, par le sort fait, en couleur, à tel terme sur une liste fixe. Par ces incursions parfois très appuyées dans le champ des choix génériques ou intellectuels, le paratexte le plus typiquement éditorial empiète manifestement sur les prérogatives de l'auteur, qui se croyait essayiste et se retrouve sociologue, linguiste ou poéticien. L'édition (la société, donc) est parfois structurée comme un langage, celui du Conseil supérieur des universités ou du Comité national de la recherche scientifique : par disciplines (il y a à cela quelques raisons fort directes). Pour entrer en poche, le plus important n'est donc pas toujours d'avoir un certain format, mais plutôt un certain « profil », et d'y faire face.

Couverture et annexes

Passer du format au label, c'est passer d'un trait global et implicite (sauf dans les bibliographies techniques, et naturellement dans la collection « 10/18 », qui a fait de son module un label, le pliage et les dimensions d'un livre ne sont généralement pas déclarés, le lecteur doit les percevoir lui-même) à un trait explicite et localisé. Ce lieu du label, c'est le péritexte éditorial : la couverture, la page de titre et leurs annexes, qui présentent au public, puis au lecteur, bien d'autres indications, éditoriales et auctoriales, dont je vais dresser ici un inventaire brut, et probablement lacunaire, avant de revenir, dans les deux ou trois chapitres suivants, sur les plus importantes d'entre elles.

La couverture imprimée, donc sur papier ou carton, est un fait assez récent, qui semble remonter au début du XIX^e siècle. À l'âge classique, les livres se présentaient sous reliure de cuir muette, à part l'indication sommaire du titre et parfois du nom d'auteur, qui figurait au dos[9]. On cite par exemple comme l'une des premières couvertures imprimées celle des *Œuvres complètes* de Voltaire chez Baudoin, en 1825. La page de titre était alors l'emplacement essentiel du paratexte éditorial. Une fois découvertes les ressources de la couverture, il semble que l'on en ait très vite entrepris l'exploitation. Voici donc, sauf omission de ma part, un simple relevé de ce qui peut figurer, sans ordre strict, sur une couverture, toutes époques et tous genres confondus – étant entendu que toutes ces possibilités n'ont jamais été exploitées à la fois, et que les seules mentions aujourd'hui pratiquement (sinon légalement) obligatoires sont le nom de l'auteur, le titre de l'ouvrage et le label de l'éditeur[10].

Page 1 de couverture :

- Nom ou pseudonyme de l'auteur (ou des auteurs)
- Titre (s) de l'auteur (id.)
- Titre (s) de l'ouvrage
- Indication générique
- Nom du ou des traducteurs, du ou des préfaciers, du ou des responsables de l'établissement du texte et de l'apparat critique
- Dédicace
- Épigraphe
- Portrait de l'auteur, ou, pour certaines études biographiques ou critiques, de la personne objet de cette étude
- Fac-similé de la signature de l'auteur
- Illustration spécifique

– Titre et/ou emblème de la collection

– Nom du ou des responsables de cette collection

– En cas de reprise, mention d'une collection d'origine

– Nom ou raison sociale et/ou sigle et/ou emblème de l'éditeur (ou des éditeurs, en cas de coédition)

– Adresse de l'éditeur

– Numéro de tirage, ou « édition », ou « mille »

– Date

– Prix de vente.

À ces indications verbales, numériques ou iconographiques localisées s'ajoutent habituellement des indications plus globales tenant au style ou au design de la couverture, caractéristique de l'éditeur, de la collection, ou d'un groupe de collections. Un simple choix de couleur pour le papier de couverture peut à lui seul indiquer, et très puissamment, un type de livres. Au début de ce siècle, les couvertures jaunes étaient synonymes de livres français licencieux : « Je me souviens de l'air scandalisé avec lequel un clergyman interpellait, dans un chemin de fer britannique, une de mes amies : "Madame, vous ne savez donc pas que Dieu vous voit tandis que vous lisez ce livre jaune !" Cette signification maudite, indécente, est bien la raison pour laquelle Aubrey Beardsley avait appelé sa revue *The Yellow Book*[11]. » Plus subtilement, et plus spécifiquement, la traduction française de Thomas Mann, *Docteur Faustus* (Albin Michel, 1962), portait naguère en couverture un papier très légèrement marqué d'une partition de musique.

Les *pages 2 et 3* (intérieures) *de couverture* sont généralement muettes, mais cette règle souffre exception : les revues y mettent souvent quelques indications rédactionnelles, et les petits Microcosme du Seuil y comportent toujours une illustration qui peut, ou plutôt qui *ne peut pas ne pas* faire paratexte. Le *Roland Barthes par Roland Barthes* y plaçait deux indications manuscrites, dont j'ai déjà cité la première, véritable (quoique fictionnel) contrat générique.

La *page 4 de couverture* est un autre haut lieu stratégique, qui peut comporter au moins :

– Un rappel, à l'usage des amnésiques profonds, du nom de l'auteur et du titre de l'ouvrage

– Une notice biographique et/ou bibliographique

– Un prière d'insérer

– Des extraits de presse, ou autres appréciations élogieuses, sur des œuvres antérieures du même auteur, voire sur celle-ci même, en cas de réédition, ou si l'éditeur a pu en obtenir avant publication : c'est cette dernière pratique que l'usage anglo-américain désigne du terme évocateur *blurb* (ou, plus littéralement, *promotional statement*), équivalent de notre *bla-bla* ou *baratin* ; on en trouve parfois sur la première de couverture

– Des mentions d'autres ouvrages publiés chez le même éditeur

– Une indication générique comme j'en ai évoqué quelques-unes à propos des collections de poche

– Un manifeste de collection

– Une date d'impression

– Un numéro de réimpression

– La mention de l'imprimeur de couverture

– Celle du dessinateur de maquette

– La référence de l'illustration de couverture

– Le prix de vente

– Le numéro ISBN (*International Standard Book Number*), créé en 1975, dont le premier nombre indique la langue de publication, le second l'éditeur, le troisième le numéro d'ordre de l'ouvrage dans la production de cet éditeur, le quatrième étant, me dit-on, une clé de contrôle électronique

– Le code-barre magnétique, en voie de généralisation pour des raisons pratiques évidentes : c'est sans doute la seule indication dont le lecteur ne puisse strictement rien faire, mais j'imagine que les bibliophiles finiront par y investir une part de leur névrose

– Une publicité « payante », c'est-à-dire payée à l'éditeur par un industriel étranger à l'édition (car je doute qu'il arrive qu'un éditeur accepte une publicité pour un concurrent). Libre au lecteur d'établir une relation signifiante avec le thème de l'œuvre ; exemple : réclame pour cigarettes blondes sur Dashiell Hammett, *Sang maudit*, Carré noir, 1982.

J'en oublie certainement, mais il faut mentionner *a contrario* quelques quatrièmes presque muettes, comme il arrive chez Gallimard, au Mercure, chez Minuit, en particulier pour des recueils de poèmes : cette discrétion est évidemment un signe extérieur de noblesse.

Le *dos de couverture*, emplacement exigu mais d'importance stratégique évidente, porte généralement le nom de l'auteur, le label de l'éditeur et le titre de l'ouvrage. Une grande querelle technique oppose ici les partisans de l'impression horizontale ou verticale, et, parmi les seconds, ceux de la verticale ascendante (la plupart des éditeurs français) et ceux de la verticale descendante : quelques français, et la plupart des étrangers, dont l'argument est la cohérence de cette disposition avec la position d'un livre couché à plat sur sa quatrième, offrant à lire à la fois sa première et son dos ; sans compter quelques cas de coexistence entre horizontale et verticale. John Barth prétend avoir eu, en écrivant *The Sot-Weed Factor*, deux propos d'égale importance : le premier était de composer une intrigue encore plus complexe que celle de *Tom Jones* (pari tenu) ; le second, d'écrire un livre assez long, et donc assez épais, pour que son titre pût être imprimé horizontalement sur une seule ligne du dos de couverture. J'ignore si l'originale respectait ce vœu, mais les *paperbacks* s'en moquent bien. De toute manière, il n'est pas nécessaire d'écrire un texte long : il suffit d'adopter un titre bref. L'idéal serait sans doute de proportionner l'un à l'autre, et, en tout cas, d'interdire les titres plus longs que leur texte.

La couverture peut enfin comporter des rabats, ou volets, restes atrophiés d'un ancien rempliage, qui peuvent aujourd'hui héberger quelques-unes des indications déjà recensées, ou leur rappel, et particulièrement le prière d'insérer, le manifeste de collection, les listes d'œuvres du même auteur ou de la même collection. Ici encore, un rabat muet, comme tout acte de gaspillage, est une marque de prestige.

Mais la couverture n'est pas toujours, en fait – et, selon l'évolution actuelle de la présentation éditoriale, elle est de moins en moins souvent –, la première manifestation du livre qui soit offerte à la perception du lecteur, puisque l'usage se répand de la couvrir elle-même, totalement ou partiellement, d'un nouveau support paratextuel qui est la *jaquette* (ou *liseuse*) ou la *bande* – généralement exclusives l'une de l'autre. Le trait matériel commun de ces deux éléments, qui autorise à les considérer tous deux comme des annexes de la couverture, est leur caractère amovible, et comme constitutivement éphémère, qui invite presque le lecteur à s'en débarrasser une fois remplie leur mission d'affiche, et éventuellement de protection. La bande[12] était même à l'origine fermée, peut-être pour empêcher le feuilletage en librairie

(comme aujourd'hui certains emballages transparents, et généralement muets), ce qui en rendait la conservation encore plus problématique, après extraction ou effraction. Or, certains traits fonctionnels sont manifestement liés à ce trait physique : la jaquette et la bande portent de préférence des messages paratextuels que l'on souhaite eux-mêmes transitoires, à oublier après effet.

La fonction la plus évidente de la jaquette est d'attirer l'attention par des moyens plus spectaculaires qu'une couverture ne peut ou ne souhaite s'en permettre : illustration voyante, rappel d'une adaptation cinématographique ou télévisuelle, ou simplement présentation graphique plus flatteuse ou plus individualisée que n'y autorisent les normes de couverture d'une collection. La jaquette de *Paradis*, en 1980, en était un excellent exemple : aucune illustration, mais le titre et surtout le nom de l'auteur s'y affichaient en grandes dimensions sur fond rouge. Elle comportait également, seule (j'y reviendrai), l'indication générique « roman ». Bien entendu, la jaquette peut aussi n'apparaître qu'ultérieurement, sur une nouvelle édition ou un nouveau tirage, ou simplement à l'occasion d'un événement qui justifie son addition : c'est le cas par excellence de l'adaptation cinématographique, et même une édition en cours de diffusion peut y trouver une façon commode de faire peau neuve. La quatrième de jaquette, son dos, ou l'un et/ou l'autre de ses rabats peut éventuellement redoubler tel ou tel élément du paratexte de couverture. Je n'entrerai pas dans l'énumération des mille et une variantes de ce jeu, sinon pour signaler le cas rare de certaines jaquettes des Classiques Garnier, qui portaient des extraits du catalogue sur leur face interne, et celui des jaquettes de la Pléiade, aujourd'hui ouvertes pour laisser voir, comme certains décolletés, la peau du dos du livre même.

La bande est, pour filer ces métaphores vestimentaires, une sorte de mini-jaquette réduite au tiers inférieur de la hauteur du livre, dont les moyens d'expression sont en général purement verbaux – mais l'usage semble s'introduire d'y placer une illustration, ou un portrait de l'auteur. La bande peut répéter en plus gros le nom de l'auteur, ou porter après coup une mention de prix littéraire[13], ou encore une formule auctoriale (Noël Burch, *Praxis du cinéma* : « Contre toute théorie »), ou allographe (Denis Hollier, *Politique de la prose* : « L'empire des signes, c'est la prose » – Sartre). Dans tous ces cas, et surtout dans les deux derniers, sa fonction paratextuelle est évidente : c'est celle de l'épigraphe, que nous retrouverons à sa place canonique, mais d'une épigraphe ici à la fois fugitive et plus monumentale. Difficile de dire si elle y gagne plus qu'elle n'y perd, ou l'inverse. Je ne sais plus quel livre de Queneau portait sur sa bande ce dialogue : « *Staline* : Qui aurait intérêt à ce que l'eau ne s'appelât plus l'eau ? *Queneau* : Moi. » Et lequel, de Jean-Claude Hémery, ce slogan pré-soixante-huitard : « À poêle Descartes ! » Pour d'autres exemples récents, on consultera Jan Baetens, « Bande à part ?[14] », qui parle à juste titre, en particulier à propos de certaines initiatives de Jean Ricardou, d'une « textualisation » de la bande : prise en charge d'un élément éditorial par l'auteur, qui le fait entrer dans le jeu du texte. Ainsi, pour *la Prise de Constantinople*, à la mutation terminale du titre en *Prose de Constantinople* répondait une mutation de la bande, de (*recto*) « La machine à détraquer le temps » en (*verso*) « Le temps a détraqué la machine ». Ou, pour *les Lieux-dits, petit guide d'un voyage dans le livre*, cette invite ambiguë, et rigoureusement adaptée au texte : « Devenez un voyageur à la page. » Les Éditions du Seuil ayant depuis plus ou moins renoncé à la pratique onéreuse de la bande, le même Ricardou imprime en 1982 sur la couverture du *Théâtre des métamorphoses* cette fausse bande en trompe-l'œil : « Une nouvelle éducation textuelle. » C'est peut-être la solution d'avenir – je ne parle pas du slogan, mais du procédé technique, somme toute parallèle au passage du prière d'insérer d'une feuille naguère coûteusement encartée, à la quatrième de couverture.

Ne quittons pas les éléments amovibles sans un mot de certains coffrets parlants ou historiés, de préférence pour des livres reliés dont la couverture ne peut guère porter d'inscription. Ce support-là pourrait bien se trouver un jour lui aussi textualisé. Une pratique en voie de disparition, en revanche, et sans doute elle aussi pour des raisons économiques, est celle du *signet*, ou *marque-pages*, qui pouvait encore comporter des indications, précieuses ou non, spécifiques ou non.

Un cas très particulier, et particulièrement important étant donné le rôle tenu par cette collection dans la culture française de la seconde moitié du XX^e^ siècle, est celui des jaquettes de la Pléiade, qui n'ont pas pour seule caractéristique (récente) d'être fendues dans le dos. Puisqu'il s'agit de livres à reliure muette, elles jouent évidemment le rôle de couverture, portant en général (leurs normes ont varié depuis un demi-siècle), outre le nom de l'auteur et un appareil titulaire auquel je reviendrai, le nom du responsable de l'établissement et du commentaire du texte, et un portrait de l'auteur ; et les éditions en plusieurs volumes comme celles de *la Comédie humaine*, des *Rougon-Macquart* ou de la *Recherche* appellent évidemment plusieurs portraits, dont le rassemblement et la distribution doivent parfois poser quelques problèmes aux responsables : il aura fallu, par exemple, trouver cinq portraits de Zola et douze de Balzac, et décider d'une répartition qui ne peut manquer d'induire des effets de sens, désirés ou non. Comme *la Comédie humaine* est un ensemble à disposition non chronologique, mais thématique, on y aura peut-être laissé au hasard la distribution des portraits de Balzac, et il ne semble pas que ceux de Zola aient été choisis en fonction de la progression temporelle des volumes. Dans le cas de la *Recherche*, en revanche, tout se passe comme si les éditeurs de 1954 avaient choisi pour le premier volume un portrait de Proust en jeune homme, pour le second un Proust mondain, fleur à la boutonnière, et pour le troisième un Proust artiste et vieillissant – connotations évidentes, quoique infirmées par les dates réelles de ces portraits, respectivement de 1891, 1895 et 1896, c'est-à-dire tous trois largement antérieurs à l'élaboration de la *Recherche*, et sans lien avec sa chronologie de rédaction. Pour le lecteur, qui accorde certainement moins d'attention à ces dates réelles indiquées sur les rabats qu'à l'allure des portraits eux-mêmes, une liaison significative s'établit irrésistiblement, non tant avec la chronologie d'écriture de l'œuvre qu'avec la chronologie interne du récit, c'est-à-dire l'âge du héros. Ces trois portraits évoquent donc pour lui à la fois le vieillissement de Proust et celui du héros-narrateur, ce qui tire inévitablement la *Recherche* vers un statut d'autobiographie. Je ne prétends d'ailleurs nullement qu'une telle interprétation soit tout à fait illégitime (j'y reviendrai), mais simplement qu'elle se trouve subrepticement induite, ou confortée, par une disposition paratextuelle en principe tout innocente et secondaire. J'ignore quels seront à cet égard les choix des éditions à venir ; et il y aura sans doute d'autres effets d'évocation, bienvenus ou non, avec les illustrations choisies pour la série GF, apparemment vouée à Bonnard comme la série Folio l'était à Van Dongen. Il sera permis en tout cas, s'ils ne revoient le jour, de regretter les subtils montages de photos jaunies, de manuscrits en paperoles et d'allusions à la couverture blanche Gallimard qui ornaient, grâce à Pierre Faucheux, celles de la série du Livre de poche. Mais la « page de manuscrit » est devenue entre-temps, la vogue justifiée de la critique génétique aidant, un poncif de couverture. Il en faut bien.

L'ensemble de ces éléments périphériques a paradoxalement pour effet de repousser la couverture proprement dite (?) vers l'intérieur du livre, et d'en faire comme une seconde (ou plutôt première) page de titre. Aux origines du livre imprimé, cette page était le lieu par excellence du paratexte éditorial. La couverture imprimée est venue la redoubler, ou la décharger de certaines de ses fonctions. La jaquette, la bande, éventuellement le coffret, en font aujourd'hui autant pour la couverture : signe d'un développement, certains diront d'une inflation, au moins des occasions (c'est-à-dire des supports éventuels) de paratexte. On pourrait imaginer d'autres étapes, concernant l'emballage : housses à coffrets, protège-housses, etc., sans compter le déploiement d'ingéniosité qui s'investit dans le matériel publicitaire destiné aux seuls libraires, et finalement à leur clientèle : affiches, agrandissements de couvertures et autres gadgets. Mais nous sortons là du péritexte.

Page de titre et annexes

Après la couverture et ses diverses annexes, le paratexte éditorial investit donc encore, de la façon la plus manifeste, les toutes premières et les toutes dernières pages, généralement non numérotées. J'en poursuis l'inventaire selon l'ordre aujourd'hui le plus fréquent, au moins dans l'édition française, car la plupart de ces indications sont d'emplacements plutôt capricieux.

En principe, les pages 1 et 2, dites *pages de garde*, restent « blanches », c'est-à-dire plus exactement non imprimées. La page 3 est celle du « faux titre » : elle porte le seul titre, éventuellement abrégé. J'ignore la raison de cette coutume redondante, mais cette mention minimale fait du faux titre l'emplacement optimal de la dédicace d'exemplaire, que nous retrouverons pour elle-même. Les pages 4 et 6 reçoivent éventuellement diverses indications éditoriales comme le titre de la collection, la mention des tirages de luxe (et, sur les exemplaires de ces tirages, le numéro d'identification), le frontispice, la liste des œuvres du même auteur, que nous retrouverons aussi, celle

des œuvres publiées dans la même collection, quelques mentions légales (*copyright*, qui donne la date officielle de première publication, numéro ISBN, rappel de la loi sur les reproductions, dont la vertu dissuasive a fait ses preuves ; mention, pour les traductions, du titre et du *copyright* originaux ; aux États-Unis, cote d'entrée à la bibliothèque du Congrès accompagnée de sa description bibliographique, etc.), et parfois, trop rarement, description de la composition typographique. Trop rarement, oui, car cette description me semble tout à fait nécessaire. Le lecteur a le droit et même parfois (j'y reviendrai) le *devoir* de savoir en quels caractères est composé le livre qu'il a entre les mains, et on ne peut exiger de lui qu'il sache le reconnaître tout seul. La page 5 est la *page de titre*, qui est, après le colophon des manuscrits médiévaux et des premiers incunables, l'ancêtre de tout le péritexte éditorial moderne. Elle comporte généralement, outre le titre proprement dit et ses annexes, le nom de l'auteur, le nom et l'adresse de l'éditeur. Elle peut comporter bien d'autres choses, en particulier l'indication générique, l'épigraphe et la dédicace, ou du moins, à l'époque classique, la mention de la dédicace, avec les nom et titres du dédicataire, en annonce de la dédicace proprement dite, c'est-à-dire de l'épître dédicatoire qui suit, généralement dès la prochaine « belle page[15] ». Mais surtout, le titre classique, généralement plus développé que le nôtre, constituait souvent une véritable description du livre, résumé de son action, définition de son objet, énumération de ses annexes, etc., que nous retrouverons. Il pouvait aussi comporter son illustration, ou du moins son ornementation propre, sorte d'entrée en portique plus ou moins monumental appelé frontispice. C'est dans un second temps que, la page de titre se débarrassant de cette décoration, le frontispice se réfugiera sur la page de gauche, en regard du titre, avant de disparaître presque totalement dans l'usage moderne[16].

Les dernières pages peuvent comporter aussi bien quelques-unes des indications susdites, à l'exception sans doute des mentions légales. Elles comportent seules le colophon, c'est-à-dire la marque d'achèvement du travail d'imprimerie : nom de l'imprimeur, date d'achevé d'imprimer, numéro de série, et éventuellement date du dépôt légal.

Composition, tirages

Mais ces localisations péritextuelles n'épuisent pas le répertoire du paratexte éditorial porté par le livre. Il faut encore évoquer deux traits qui constituent l'essentiel de sa réalisation matérielle : la composition et le choix du papier. La composition, c'est-à-dire le choix des caractères et de leur mise en page, est évidemment l'acte qui donne forme de livre à un texte. Il n'est pas question de traiter ici de l'histoire ou de l'esthétique de cet art qu'est la typographie, mais simplement de mentionner le rôle de commentaire indirect que peuvent jouer les choix typographiques à l'égard des textes qu'ils affectent. Aucun lecteur ne peut être tout à fait indifférent à la mise en page d'un poème, au fait par exemple qu'il se présente isolé sur la page blanche, entouré de ce qu'Eluard appelait ses « marges de silence », ou qu'il doive la partager avec un ou deux autres, voire avec des notes en bas de page ; au fait que les notes, en général, soient disposées en bas de page, en marge, en fin de chapitre, en fin de volume ; à la présence ou à l'absence de titres courants en haut de page et à la pertinence de leur disposition, etc. Aucun lecteur, de même, ne devrait l'être à l'appropriation des choix typographiques, même si l'édition moderne tend à les neutraliser par une tendance peut-être irréversible à l'uniformisation : il est bien dommage de perdre ainsi, accompagnant la lecture d'un Montaigne ou d'un Balzac, l'allure si distincte d'une graphie classique ou romantique, et l'on comprend ici les exigences des bibliophiles amateurs d'originales, ou plus modestement de fac-similés. Ces considérations peuvent sembler futiles ou marginales, mais il est des cas où la réalisation graphique est inséparable du propos littéraire : on imagine mal certains textes de Mallarmé, d'Apollinaire ou de Butor privés de cette dimension, et l'on ne peut que regretter l'abandon, apparemment accepté par Thackeray lui-même dès 1858, des caractères de style « Queen Anne » de l'originale (1852) d'*Henry Esmond*, qui lui donnaient son allure « à perruque et broderies », et qui contribuaient fortement à son effet de pastiche ; au moins faut-il admettre qu'il en existe deux versions : l'une où le propos mimétique est étendu au paratexte typographique (et orthographique), l'autre où il est restreint aux thèmes et au style. Cette division même fait paratexte.

Beaucoup moins, sans doute, les différents choix de papier qui constituent les tirages de luxe d'une édition[17], et auxquels certains réservent le terme d'« édition originale ». La différence entre des exemplaires tirés sur vélin, sur japon ou sur papier ordinaire est évidemment de moindre pertinence à l'égard du texte qu'une différence de composition, sans doute parce que, si la composition n'est qu'une matérialisation du texte, le papier n'est qu'un support de cette matérialisation, encore plus éloigné de l'idéalité constitutive de l'œuvre. Les différences réelles ne sont donc ici que d'ordre esthétique (agrément du papier, qualité de l'impression), économique (valeur marchande d'un exemplaire), et éventuellement matériel (plus ou moins grande longévité). Mais elles servent aussi, et peut-être surtout, à motiver une différence symbolique capitale, qui tient au caractère « limité » de ces tirages. Cette limitation compense dans une certaine mesure, pour les bibliophiles, le caractère idéal et donc potentiellement illimité des œuvres littéraires, qui leur ôte presque toute valeur de possession. Limitation, autrement dit rareté, accentuée en outre par la numérotation, qui rend chaque exemplaire d'un tirage de luxe absolument unique, même s'il ne l'est que par ce mince détail. Il peut l'être en fait par deux ou trois autres, mais qui ne sont plus exactement d'ordre éditorial : reliure personnelle, dédicace manuscrite, inscription ou vignette d'*ex-libris*, notes manuscrites en marge. L'éditeur peut toutefois contribuer à de telles manœuvres de singularisation valorisante. L'exemple le plus saisissant, mais qui n'est peut-être pas unique en son genre, est celui de ces cinquante exemplaires des *Jeunes Filles en fleurs* imprimés in-folio en 1920 (après le Goncourt), qui comportaient chacun quelques pages du manuscrit authentique, ainsi exhaustivement distribué (apparemment sans consultation de l'auteur) entre ces exemplaires, qui n'ont pas encore tous été retrouvés : mixte étrange de l'édition et du commerce d'autographes.

Dans le cas des tirages de luxe, le piquant est que, pour des raisons techniques évidentes, l'indication de ces tirages est imprimée sur *tous* les exemplaires, y compris les ordinaires, qu'une telle indication (« justification du tirage ») ne concerne nullement. Mais il ne s'ensuit pas qu'elle n'intéresse pas leurs lecteurs, qui y trouvent une information bibliographique comme une autre, et peut-être l'occasion d'un regret, dont l'idée ne peut qu'augmenter le plaisir des privilégiés. Car il ne suffit pas d'être heureux, il faut encore être envié.

Notes

1. Sur ces questions d'histoire et de préhistoire du livre, et parmi l'abondante bibliographie du sujet, je renvoie particulièrement à L. Febvre et H.-J. Martin, *l'Apparition du livre*, Albin Michel, 1958 ; A. Labarre, *Histoire du livre*, PUF, 1970 ; et à H.-J. Martin et R. Chartier, *Histoire de l'édition française*, Promodis, 1983-1987.

2. La pratique des feuilles pliées et brochées ou reliées est en fait antérieure à l'usage du papier : elle remonte à la substitution, aux IIIe et IVe siècles, du *codex* de parchemin au *volumen* de papyrus ; mais les techniques de fabrication du papier ont contribué à la standardiser, et donc à la codifier.

3. L'autre grande édition de luxe de ce texte au sort enviable fut, en 1838, chez Curmer, un « grand in-8 » tiré à trente mille exemplaires et qui fut sacré « le plus beau livre du siècle ».

4. « ... imprimés chez M. Pigoreau », « où le héros est toujours parfait et d'une beauté ravissante, fait *au tour* et avec de grands yeux *à fleur de tête* », « beaucoup plus lus en province que le roman in-8 imprimé chez Levavasseur ou Gosselin, et dont l'auteur cherche le mérite littéraire » (lettre à Salvagnoli sur *le Rouge et le Noir*, lui-même in-8 de chez Levavasseur).

5. Ce dernier livre pousse l'exploitation des ressources graphiques jusqu'à utiliser trois couleurs d'encre différentes : noir, bleu et rouge. Procédé sans doute coûteux, mais d'une si grande efficacité virtuelle qu'on s'étonne qu'il soit si rarement employé en dehors des livres scolaires.

6. Qui ne sont nullement les premières : la mention « poche », qui ne figurait ni au XIXe siècle chez Tauchnitz, ni au XXe chez Albatross (1932), Penguin (1935) ou Pelican (1937), n'apparaît qu'en 1938 avec l'américain Pocket Book et son symbole le kangourou Gertrude. Et Pocket n'était qu'une collection parmi d'autres (Seal, puis Avon, Dell, Bentam, Signet, etc.), qui n'insistaient évidemment pas sur le même argument. C'est le quasi-monopole de près de vingt ans du français *Livre de poche* (1953) qui a imposé dans notre vocabulaire la référence au format.

7. Voir en particulier H. Schmoller, « The Paperback Revolution », in *Essays in the History of Publishing*, Asa Briggs ed., Longman, Londres, 1974 ; Y. Johannot, *Quand le livre devient poche*, PUG, 1978 ; Piet Schreuders, *Paperbacks, USA, a Graphic History*, Blue Dolphin, San Diego, 1981 ; G. de Sairigné,

l'Aventure du livre de poche, H. C., 1983, et le dossier publié par *le Monde* du 23 mars 1984.

8. Voir H. Damisch, « La culture de poche », *Mercure de France*, novembre 1964, et la discussion qui s'ensuivit dans *les Temps modernes* d'avril et mai 1965.

9. On entend ici par *dos* la tranche visible d'un livre rangé en bibliothèque, et non, comme le fait parfois l'usage, la quatrième page de couverture.

10. Voir P. Jaffray, « Fiez-vous aux apparences ou les politiques de couverture des éditeurs », *Livres-Hebdo*, 31 mars 1981.

11. M. Butor, *les Mots dans la peinture*, Skira, 1969, p. 123.

12. Le terme technique est « bande de lancement » ou « bande de nouveauté ». Il indique bien le caractère provisoire de l'objet, qui n'est pas destiné à accompagner le livre au-delà de ses premières éditions, et dont le message typique, aujourd'hui démodé, sans doute pour cause d'évidence, était naguère : « Vient de paraître. »

13. Ou d'accessit : après la remise du Concourt aux *Jeunes Filles en fleurs*, en 1919, le concurrent malheureux, *les Croix de bois* de Roland Dorgelès, s'orna à son tour d'une bande qui portait en gros caractères : « Prix Goncourt », et en très petits : « Quatre voix sur dix. »

14. *Conséquences*, 1, automne 1983.

15. Ou page de droite, ou de *recto*, généralement favorisée par la perception, au moins dans notre régime d'écriture. La page de gauche, ou de *verso*, est aussi appelée « fausse page ».

16. Je rappelle que, sous l'Ancien Régime, les pages suivant le titre (ou parfois les toutes dernières) étaient en principe consacrées à la publication du « privilège », par lequel le roi accordait à l'auteur et à son libraire le droit exclusif de vente de l'ouvrage. Certaines éditions critiques modernes en reproduisent le texte, dont l'intérêt historique n'est jamais nul.

17. Rien n'est plus confus que l'usage du mot « édition », qui peut s'étendre à tous les exemplaires d'une œuvre produits par un même éditeur (« l'édition Michel Lévy de *Madame Bovary* »), même si le texte en a été plusieurs fois modifié à l'occasion de réimpressions, ou se restreindre, comme les éditeurs aiment parfois le faire pour raisons publicitaires, à chaque tranche de mille ou de cinq cents exemplaires d'un même tirage. Techniquement, les seuls termes précis sont ceux de *composition* et de *tirage*, ou d'*impression*. Sur une même composition typographique, on peut faire, sauf usure, un nombre indéfini de tirages, et donc de séries d'exemplaires en principe identiques. Mais chaque tirage peut être l'occasion de corrections de détail, et l'époque classique ne se privait même pas de corrections en cours de tirage, qui introduisaient des différences de texte à l'intérieur d'une même série. Voir R. Laufer, *Introduction à la textologie*, Larousse, 1972.

Le nom d'auteur

Lieu

L'inscription au péritexte du nom, authentique ou fictif, de l'auteur, qui nous paraît aujourd'hui si nécessaire et si « naturelle », ne l'a pas toujours été, si l'on en juge par la pratique classique de l'anonymat, sur quoi je reviendrai, et qui montre que l'invention du livre imprimé n'a pas imposé cet élément du paratexte aussi vite et aussi fortement que certains autres. À plus forte raison pour l'ère des manuscrits antiques et médiévaux, qui pendant des siècles n'ont disposé pour ainsi dire d'aucun emplacement pour y porter des indications telles que le nom de l'auteur et le titre de l'œuvre, si ce n'était une mention intégrée, ou plutôt noyée dans les premières (*incipit*) ou dernières (*explicit*) phrases du texte. Sous cette forme, que nous retrouverons à propos du titre et de la préface, nous parviennent par exemple les noms d'Hésiode (*Théogonie*, v. 22), d'Hérodote (premier mot des *Histoires*), de Thucydide (même emplacement), de Plaute (prologue du *Pseudolus*), de Virgile (derniers vers des *Géorgiques*), du romancier Chariton d'Aphrodise (en tête de *Chéréas et Callirhoé*), de Chrétien de Troyes (en tête de *Perceval*) et de Geoffroy de Lagny, son continuateur pour *Lancelot*, de Guillaume de Lorris et de Jean de Meung, dont les noms s'inscrivent à la jointure de leurs deux œuvres, au vers 4059 du *Roman de la Rose*, de « Jean Froissart, trésorier et chanoine de Chimay », et bien sûr de Dante au chant XXX, v. 55, du *Purgatoire*. Je ne compte pas l'énigmatique Turold du *Roland*, dont le rôle dans cette œuvre (auteur, récitant, copiste ?) n'est pas défini. Et j'en omets par dizaines, bien évidemment, mais il reste que ces noms d'auteurs inscrits dans le texte sont bien moins nombreux que ceux, à commencer par Homère, qui ne nous ont été transmis que par la tradition ou la légende, et qui n'ont donc que fort tardivement rejoint le paratexte posthume[1].

L'emplacement paratextuel du nom d'auteur, ou de ce qui en tient lieu, est aujourd'hui à la fois très erratique et très circonscrit. Erratique : il se dissémine, avec le titre, dans tout l'épitexte, annonces, prospectus, catalogues, articles, interviews, entretiens, échos ou potins. Circonscrit : sa place canonique et officielle se réduit à la page de titre et à la couverture (première page, avec rappel éventuel au dos et en quatrième). Après quoi il n'en sera plus question au péritexte – ce qui signifie en somme qu'il n'est pas d'usage de signer un ouvrage, comme une lettre ou un contrat, même si l'on éprouve parfois le besoin d'en indiquer (certains, comme Cendrars, le font avec insistance) le lieu ou la date de rédaction. Mais cette norme négative souffre exception : ainsi, la *Jeanne d'Arc* de Péguy, qui ne porte en couverture aucun nom d'auteur, en porte deux sur sa page de titre : Marcel et Pierre Baudouin, dont le premier peut être considéré comme une sorte de dédicace à l'ami disparu, puis un seul, en signature, à la dernière page : Pierre Baudouin, qui est alors à proprement parler le pseudonyme de l'auteur, lui-même en forme d'hommage. À titre plus fantaisiste, Queneau signait son poème « Vieillir », dans *l'Instant fatal*, de ces deux derniers vers : « Q-u-e-n-e-a / U-r-a-i grec-mond. » Et l'on sait comment Ponge termine *le Pré* sur une mention de son nom portée sous le trait final, coquetterie depuis diversement imitée.

Mais les inscriptions du nom en page de titre et en couverture ne sont pas de même fonction : la première est modeste et pour ainsi dire légale, généralement plus discrète que celle du titre ; la seconde est de dimensions très variables, selon la notoriété de l'auteur, et, quand les normes de collection s'opposent à toute variation, une jaquette lui donne le champ libre, ou une bande permet de le répéter en caractères plus insistants, et parfois sans prénom, pour faire plus célèbre. Le principe de cette variance est apparemment simple : plus un auteur est connu, plus son nom s'étale, mais cette proposition appelle au moins deux correctifs : d'abord, l'auteur peut être célèbre pour des raisons extra-littéraires, avant d'avoir publié quoi que ce soit ; ensuite, une pratique promotionnelle de type magique (faire comme si pour obtenir que) pousse parfois l'éditeur à devancer quelque peu la gloire en mimant ses effets.

Onymat

Le moment d'apparition du nom est en principe sans mystère dans l'usage moderne : c'est celui de la première édition et, éventuellement, de toutes les suivantes. C'est donc, sauf attribution initiale erronée et ultérieurement corrigée (par exemple, en cas d'apocryphe), une inscription définitive. En revanche, la norme de l'inscription originale n'est nullement universelle : le nom de l'auteur peut apparaître tardivement, voire n'apparaître jamais, et ces variances tiennent évidemment à la diversité des dénominations auctoriales.

Le nom d'auteur peut en effet revêtir trois conditions principales, sans compter quelques états mixtes ou intermédiaires. Ou bien l'auteur « signe » (j'emploierai ce verbe pour faire court, malgré la réserve susdite) de son nom d'état civil : on peut supposer avec vraisemblance, en l'absence de statistiques connues de moi, que c'est le cas le plus fréquent ; ou bien il signe d'un faux nom, emprunté ou inventé : c'est le *pseudonymat* ; ou bien il ne signe d'aucune façon, et c'est l'*anonymat*. Il est assez tentant de forger, sur le modèle des deux autres, pour désigner la première situation, le terme d'*onymat* : comme toujours, c'est l'état le plus banal qui reste innommé par l'usage, et le besoin de le nommer répond chez le descripteur au désir de le tirer de cette banalité trompeuse. Après tout, signer une œuvre de son vrai nom est un choix comme un autre, et que rien n'autorise à juger insignifiant. L'onymat tient parfois à une raison plus forte ou moins neutre que l'absence de désir, par exemple, de se donner un pseudonyme : c'est évidemment le cas, déjà évoqué, lorsqu'une personne déjà célèbre produit un livre dont le succès pourra tenir à cette célébrité préalable. Le nom n'est plus alors une simple déclinaison d'identité (« l'auteur s'appelle Untel »), c'est le moyen de mettre au service du livre une identité, ou plutôt une « personnalité », comme dit bien l'usage médiatique : « Ce livre est l'œuvre de l'illustre Untel. » Ou, du moins, la paternité de ce livre est revendiquée par l'illustre Untel, même si quelques initiés savent qu'il ne l'a pas précisément écrit seul, et que peut-être il ne l'a pas entièrement lu. Cette pratique du *ghost writing*, qui porte en français un nom plus désagréable, est évoquée ici pour rappeler que les mentions paratextuelles sont plutôt de l'ordre de la responsabilité juridique que de la paternité factuelle : le nom d'auteur, sous le régime de l'onymat, est celui d'un responsable putatif, quel que soit son rôle effectif dans la production de l'œuvre, et une éventuelle enquête de contrôle n'est aucunement du ressort du paratextologue.

Les effets obliques de l'onymat ne sont pas tout à fait circonscrits aux cas de notoriété préalable. Le nom d'un parfait inconnu peut indiquer, au-delà de la pure « désignation rigide » dont parlent les logiciens, divers autres traits de l'identité de l'auteur : souvent son sexe, qui peut être d'une pertinence thématique décisive, parfois sa nationalité, ou son appartenance sociale (la particule fait encore, si j'ose dire, impression), ou sa parenté avec quelque personne plus connue. De plus, le « nom de famille » d'une femme n'est pas précisément, dans notre société, chose simple : une femme mariée *doit* opter entre le nom de son père, celui de son mari, ou quelque association des deux ; les deux premiers choix sont en principe opaques au lecteur, qui ne pourra donc en inférer un état civil, mais non le troisième ; et bien des carrières de femmes de lettres sont ponctuées de ces variations onymiques révélatrices de variations civiles, existentielles ou idéologiques (ici, point d'exemple). J'oublie certainement d'autres cas aussi pertinents, mais ceux-là suffisent sans doute à confirmer que « garder son nom » n'est pas toujours un geste innocent.

Le nom de l'auteur remplit une fonction contractuelle d'importance très variable selon les genres : faible ou nulle en fiction, beaucoup plus forte dans toutes les sortes d'écrits référentiels, où la crédibilité du témoignage, ou de sa transmission, s'appuie largement sur l'identité du témoin ou du rapporteur. Aussi voit-on fort peu de pseudonymes ou d'anonymes parmi les œuvres de type historique ou documentaire, à plus forte raison lorsque le témoin est lui-même impliqué dans son récit. Le degré maximal de cette implication est évidemment l'autobiographie. Je ne puis ici que renvoyer aux travaux de Philippe Lejeune, qui montrent le rôle décisif du nom de l'auteur, en relation

d'identité avec celui du héros, dans la constitution du « pacte autobiographique », de ses diverses variantes et de ses éventuelles franges. Je n'ai, du point de vue qui nous occupe ici, qu'un mot à y ajouter : c'est que le nom d'auteur n'est pas une donnée extérieure et concurrente par rapport à ce contrat, mais bien un élément constitutif, dont l'effet se compose avec ceux d'autres éléments, comme la présence ou l'absence d'une indication générique – ou, comme le précise Lejeune lui-même[2], telle ou telle formule du prière d'insérer, ou de toute autre partie du paratexte. Le contrat générique est constitué, de manière plus ou moins cohérente, par l'ensemble du paratexte, et plus largement par la relation entre texte et paratexte, et le nom de l'auteur en fait évidemment partie, « inclus à l'intérieur de la barre de séparation du texte et du hors-texte[3] ». Cette barre est devenue pour nous une zone (le paratexte) assez large pour contenir bien des indications, éventuellement contradictoires, et surtout variables dans l'histoire de l'œuvre. Ainsi de certaines autobiographies déguisées, où l'auteur donne à son héros un nom différent du sien (comme le Pierre Nozière de France ou la Claudine de Colette), ce qui leur refuse en définition stricte le statut d'autobiographie, mais qu'un paratexte plus large, ou plus tardif, ramène tant bien que mal dans son champ. Comme élément du contrat, le nom d'auteur est pris dans un ensemble complexe, dont les frontières sont difficiles à tracer, et les composantes non moins difficiles à inventorier. Le contrat en est la résultante – une résultante presque toujours provisoire.

Anonymat

Quoique degré zéro, l'anonymat comporte lui-même ses gradations. Il y a de faux anonymats, ou onymats cryptiques, comme celui de la *Célestine* de Rojas, dont le nom d'auteur figurait en acrostiche dans un poème liminaire. Il y a des anonymats de fait, qui ne tiennent à aucune décision, mais plutôt à une carence d'information, permise et perpétuée par un état de coutume : c'est le cas pour bien des textes du Moyen Âge, en particulier les chansons de geste, qu'il n'était pas d'usage de revendiquer, et dont aucune enquête ultérieure n'a pu percer le mystère, ou encore pour *Lazarillo*. Il y a eu pendant toute l'époque classique des anonymats de convenance, fait par exemple de personnes de haute condition, comme Mme de Lafayette (en tête de *la Princesse de Clèves*, un avis du libraire au lecteur indique assez ironiquement que « l'auteur n'a pas signé de crainte que sa médiocre réputation ne nuise à ce livre ») ou La Rochefoucauld (dont le nom ou plutôt les initiales n'apparaîtront, sauf erreur, qu'en 1777), qui auraient sans doute cru déchoir en signant une œuvre aussi roturière qu'un livre en prose. Mais, plus généralement, le nom d'auteur n'était guère d'usage hors du théâtre et de la poésie héroïque, et bien des auteurs, nobles ou roturiers, ne se croyaient pas tenus de le déclarer, ou même auraient jugé soit immodeste, soit inopportun de le faire. Voyez Boileau, qui signe « sieur D*** » jusqu'à l'édition « favorite » de 1701, du « sieur Boileau-Despréaux », ou La Bruyère, qui ne signe ses *Caractères* qu'à la sixième édition de 1691, et encore indirectement, en mentionnant au chapitre « De quelques usages » son ancêtre Geoffroy de La Bruyère, et, en 1694, en y joignant son discours de réception à l'Académie. Autres anonymats notables au XVIII^e^ siècle : les *Lettres persanes* (Montesquieu s'en justifie en ces termes dans son Introduction : « Je connais une femme qui marche assez bien mais qui boite dès qu'on la regarde ») et *l'Esprit des lois* ; *les Effets surprenants de la sympathie* et *la Voiture embourbée* ; les *Mémoires d'un homme de qualité* ; en Angleterre, *Robinson Crusoé* et *Moll Flanders, Paméla, Tristram Shandy, Sense and Sensibility* ; *Pride and Prejudice*, deux ans plus tard, portera en guise de nom d'auteur la formule « By the Author of *Sense and Sensibility* ». Font exception à cet usage *Gil Blas, Tom Jones*, ou les romans de Marivaux postérieurs à sa carrière dramatique : *Télémaque travesti*[4], *Pharsamon, Marianne* et *le Paysan parvenu*. Ce type d'anonymat n'avait généralement rien d'un incognito farouchement protégé : bien souvent le public connaissait, de bouche à oreille, l'identité de l'auteur, et ne s'étonnait nullement de n'en pas trouver mention sur la page de titre[5]. D'autres étaient un peu mieux tenus, au moins comme fictions officielles, soit parce qu'ils constituaient une mesure de précaution face aux persécutions du pouvoir ou de l'Église (voyez Voltaire, Diderot, et autres), soit parce qu'ils répondaient à un caprice obstiné de l'auteur.

L'exemple le plus éclatant en est certainement Walter Scott, qui, honorablement connu comme homme de loi et comme poète, refuse de signer son premier roman *Waverley*, puis signe la plupart des suivants de la formule, apparemment imitée de Jane Austen, mais promise ici à plus de gloire (et à de nouvelles imitations) : « Par l'Auteur de *Waverley*. » Il semble qu'entre-temps la raison de l'anonymat avait changé, le grand stratège littéraire qu'était Scott ayant découvert que son incognito, en piquant la curiosité, favorisait le succès de ses livres. Il y trouvait aussi, dira-t-il après coup, une satisfaction plus profonde, s'estimant, comme certain comédien italien, meilleur sous le masque (cette justification n'est pas très éloignée de celle de Montesquieu pour les *Lettres persanes*), et considérant que la véritable vocation romanesque est inséparable d'un certain penchant à la « délitescence », c'est-à-dire en somme à la clandestinité. À cet anonymat simple, ou presque, il avait d'ailleurs ajouté à partir de 1816 un jeu assez complexe de pseudonymes, d'auteurs supposés et de préfaciers imaginaires auquel j'aurai l'occasion de revenir. Entre-temps aussi, ledit incognito avait été diversement percé, certains critiques ayant établi des relations significatives entre les *Waverley Novels* et l'œuvre poétique de Walter Scott, et les traductions françaises de Defauconpret paraissaient au moins depuis 1818 sous le nom de « Sir Walter Scott ». Mais le jeu continuait, et ce n'est qu'en 1827, dans la préface des *Chroniques de la Canongate*, que Scott reconnut officiellement son œuvre, racontant avec force détails pittoresques et dramatiques comment, le 23 février de la même année, il avait été amené à se démasquer lors d'une assemblée d'écrivains écossais. L'édition définitive de ses œuvres romanesques paraîtra « sous son nom[6] » à partir de 1829.

Comme toutes les marques de discrétion ou de modestie, celle-ci peut aussi bien être taxée de coquetterie. C'est ce que fera Balzac, décidant en 1829 de signer *le Dernier Chouan*, et visant évidemment Walter Scott et ses imitateurs (dont lui-même, sans doute, pour ses œuvres de jeunesse) : « [L'auteur] a réfléchi qu'il y a peut-être aujourd'hui de la modestie à signer un livre, lorsque tant de gens ont fait de l'anonyme une spéculation d'orgueil. » Le piquant est qu'il avait d'abord songé à attribuer ce roman à un auteur supposé, « Victor Morillon », auquel il faisait mérite, dans un avertissement pseudo-allographe que nous retrouverons, de cette modestie de la signature authentique.

De fait, la pratique, orgueilleuse ou non, de l'anonymat ne s'éteint pas, au XIX^e^ siècle, aussi vite qu'on pourrait le croire. En témoignent, pour s'en tenir à la France, ces quelques buttes : les *Méditations poétiques* (1820), *Han d'Islande* (1823), *Bug-Jargal* (« par l'auteur de *Han d'Islande* », 1826), *Armance* (1827), *le Dernier Jour d'un condamné* (1829), *Notre-Dame de Paris* (1831). Dans tous ces cas, le nom d'auteur vient très vite, dès la deuxième ou troisième édition, de sorte que l'anonymat y apparaît comme une sorte de cachotterie réservée à l'originale. En Angleterre, et bien évidemment par effet de pastiche dix-huitiémiste, *Henry Esmond* sacrifiera encore, en 1852, à ce rite de pure convention.

La formule « par l'auteur de... », qui est devenue, depuis Austen et Scott, un procédé relativement courant – nous venons de le rencontrer chez Hugo, et Stendhal l'emploie au moins quatre fois, pour les originales de *l'Amour* (« par l'auteur de *l'Histoire de la peinture en Italie* et des *Vies de Haydn...* »), des *Mémoires d'un touriste* et de la *Chartreuse* (« par l'auteur de *Rouge et Noir* [*sic*] »), et de *l'Abbesse de Castro* (« par l'auteur de *Rouge et Noir*, de *la Chartreuse de Parme*, etc. ») ; et l'on connaît, plus près de nous, « l'auteur d'*Amitiés amoureuses* » –, cette formule constitue en elle-même une modalité fort retorse de la déclaration d'identité : d'identité, précisément, entre deux anonymats, qui met explicitement au service d'un livre le succès d'un précédent, et qui surtout s'arrange pour constituer une entité auctoriale sans recours à aucun nom, authentique ou fictif[7]. Philippe Lejeune dit quelque part qu'un auteur ne devient tel qu'à sa deuxième publication, lorsque son nom peut figurer en tête, non seulement de son livre, mais d'une liste des œuvres « du même auteur ». Cette boutade est peut-être injuste pour les auteurs à œuvre unique, comme Montaigne, mais elle n'est pas sans vérité, et à cet égard la formule Austen-Scott a pour elle le mérite d'une paradoxale économie.

Ces anonymats « modernes », c'est-à-dire plutôt de type classique, ne sont évidemment pas tous destinés à durer, et le fait est qu'ils n'ont pas été maintenus. Nous disposons donc, pour chacun d'eux (au prix de quelques recherches en bibliothèque, car même les éditions critiques ne sont pas toujours très loquaces sur ce point, qu'elles jugent sans doute futile), de ce que l'on peut appeler une date d'attribution officielle – qu'il ne faudrait pas trop vite qualifier de reconnaissance en paternité, car ces onymies tardives sont parfois posthumes. 1827, pour Walter Scott, est bien une date de reconnaissance (quelque peu forcée), mais le nom de La Rochefoucauld, je l'ai dit, n'apparaît au péritexte officiel des *Maximes* que longtemps après sa mort. Disons donc plutôt, dans ces cas-là, que la postérité opère une attribution sans trop se soucier de la volonté de l'auteur disparu. Quand on songe au soin que les érudits prennent à « établir » un texte conforme aux dernières révisions anthumes, de tels coups de force paratextuels laissent rêveur. Mais nous en rencontrerons bien d'autres, et sans doute plus graves.

Retenons au moins, de l'existence de ces attributions posthumes, l'idée que le destinateur du nom d'auteur n'est pas nécessairement toujours l'auteur lui-même ; et c'est, nous le verrons, une des fonctions ordinaires de la préface que de donner à l'auteur l'occasion d'assumer (ou de rejeter) officiellement la paternité de son texte. Mais le nom sur la page de titre et la couverture ? J'entends bien qu'il ne devrait y être, anthume, qu'avec l'accord de l'auteur, mais doit-on dire pour autant que c'est (en droit) lui qui l'y pose ? Il n'en va manifestement pas tout à fait ainsi, et c'est un des traits qui distinguent un tel acte de celui de la signature. Il serait plus juste, me semble-t-il, de dire que c'est l'éditeur, ici, qui *présente* l'auteur, un peu comme certains producteurs de films présentent et le film et son réalisateur. Si l'auteur est le garant du texte (*auctor*), ce garant a lui-même un garant, l'éditeur, qui l'« introduit » et qui le nomme.

Pseudonymat

L'usage du nom fictif, ou pseudonyme, a depuis longtemps fasciné les amateurs et embarrassé les professionnels – j'entends ici particulièrement les bibliographes –, embarras et fascination nullement exclusifs l'un de l'autre, bien au contraire. D'où certaine prolifération de commentaires, qui ne nous concernent heureusement pas tous. Il convient sans doute d'abord de situer le pseudonymat parmi l'ensemble plus vaste des pratiques consistant à ne pas inscrire en tête d'un livre le nom légal de son auteur (c'est cet ensemble que les bibliographes classiques baptisaient tout uniment « pseudonyme »).

La première, nous venons de la rencontrer, consiste en l'absence de tout nom, et c'est évidemment l'anonymat (exemple : *Lazarillo*). La deuxième consiste en l'attribution fallacieuse, par son véritable auteur, d'un texte à un auteur connu : c'est l'*apocryphe* (exemple : *la Chasse spirituelle*, attribuée en 1949 à Rimbaud par Nicolas Bataille et Akakia-Viala). La troisième est une variante de la deuxième, c'est l'*apocryphe consenti*, qui consiste, pour un auteur réel qui ne souhaite pas être identifié, à obtenir qu'un autre auteur veuille bien signer à sa place ; variante assez rare, mais on dit qu'il arriva à Chapelain de prêter ainsi son nom à Richelieu en personne, et nous verrons plus loin qu'il est sans doute arrivé à Balzac, pour telle ou telle préface, d'utiliser de tels prête-noms. La quatrième est l'inverse de la deuxième, elle consiste à s'attribuer fallacieusement, et donc à « signer » de son propre nom, l'œuvre d'autrui : c'est le *plagiat*, et l'on sait qu'une bonne, ou mauvaise, part des premières œuvres de Stendhal lui doit son existence (il est vrai qu'il ne les signa pas de son nom, ni même de son futur glorieux pseudonyme). La cinquième est à la fois une variante de la quatrième et l'inverse de la troisième, c'est le *plagiat consenti* (par le plagié, bien sûr, et selon rétribution), déjà rencontré sous le terme anglais, plus parlant que le nôtre, de *ghost writing* ; pour n'en donner qu'un exemple ancien, chacun sait qu'Alexandre Dumas se faisait fréquemment aider (entre autres) par un professionnel nommé Auguste Maquet : c'est ici le porte-plume, inverse du prête-nom. La sixième est encore une variante de la deuxième, c'est l'attribution d'une œuvre, par son auteur réel, à un auteur cette fois imaginaire : c'est la pratique dite de la *supposition d'auteur*, dont l'œuvre dramatique attribuée par Mérimée à une certaine « Clara Gazul » peut nous servir d'illustration très générique, mais qui comporte d'innombrables nuances, que nous retrouverons à propos de préfaces. La septième pourrait être décrite comme une variante de la sixième : ce serait l'attribution d'une œuvre, par son auteur réel, à un auteur imaginaire dont il ne produirait rigoureusement rien d'autre que le nom, en l'absence de tout l'appareil paratextuel qui sert ordinairement, dans les suppositions d'auteur, à accréditer (sérieusement ou non) l'existence de l'auteur supposé[8]. Bien que les états intermédiaires ou indécidables ne manquent pas, il est sans doute plus sage de couper tout lien théorique entre la sixième et la septième pratique, et de décrire simplement celle-ci comme le fait, pour l'auteur réel, de « signer » son œuvre d'un nom qui n'est pas, ou pas exactement, ou pas complètement son nom légal. C'est évidemment notre pseudonymat, qui nous occupera seul dans les pages qui suivent.

Les bibliographes classiques et modernes[9] qui se sont occupés de cette pratique ont surtout cherché à déceler ce que le premier d'entre eux, Adrien Baillet, appelait les « motifs » et les « manières » de prendre un pseudonyme, et à établir une jurisprudence du pseudonymat, dont le point essentiel est de déterminer le droit de propriété (et éventuellement de transmission) d'un auteur (ou de tout autre usager) sur son pseudonyme. Rien de tout cela ne nous concerne en principe, puisque le pseudonyme d'écrivain, tel qu'il figure généralement au paratexte, n'est accompagné d'aucune mention de cet ordre, et que le lecteur le reçoit, toujours en principe, comme un nom d'auteur, sans pouvoir en apprécier ni en discuter l'authenticité.

Ce qui nous concerne comme élément paratextuel, c'est, indépendamment si possible de toute considération de motif ou de procédé, l'*effet* produit sur le lecteur, ou plus généralement sur le public, par la présence d'un pseudonyme. Mais il faut distinguer ici entre l'effet de *tel pseudonyme*, qui peut fort bien se produire en toute ignorance du fait pseudonymique, et l'*effet-pseudonyme*, qui dépend au contraire d'une information sur le fait. Je m'explique : le nom de « Tristan Klingsor » ou de « Saint-John Perse » peut, dans l'esprit d'un lecteur, induire tel ou tel effet de prestige, d'archaïsme, de wagnérisme, d'exotisme, que sais-je, qui influera sur sa lecture de l'œuvre de Léon Leclerc ou d'Alexis Léger[10], même si ce lecteur ignore tout des conditions (« motifs », « manières ») de son choix, et même encore s'il le prend pour le véritable nom de l'auteur : après tout, des connotations aussi fortes pourraient fort bien s'attacher, quoique différentes, à un nom tout à fait authentique comme Alphonse de Lamartine, Ezra Pound ou Federico Garcia Lorca. L'effet d'un pseudonyme n'est pas, en soi, différent de celui de n'importe quel nom, si ce n'est qu'en l'occurrence le nom peut avoir été choisi en vue de cet effet, et il est incidemment fort curieux que les bibliographes qui se sont tant interrogés sur les motifs (modestie, précaution, dégoût œdipien ou non de son patronyme, souci d'éviter les homonymies, etc.) et sur les manières (prendre un nom de pays, le tirer du livre même, changer de prénom, faire de son prénom un nom, se passer de prénom, abréviations, allongements, anagrammes...) aient si peu interrogé ce mixte de motif et de manière qu'est le calcul d'un effet.

L'effet-pseudonyme, lui, suppose connu du lecteur le fait pseudonymique : c'est l'effet produit par le fait même que M. Alexis Léger ait décidé un jour de prendre un pseudonyme, quel qu'il soit. Il se compose nécessairement aussitôt avec l'effet de *ce* pseudonyme, soit pour le renforcer (« Le choix de ce nom est en lui-même une œuvre d'art »), soit éventuellement pour l'affaiblir (« Ah, ce n'est pas son vrai nom ? alors, c'est trop facile... »), soit encore pour s'en trouver lui-même affaibli (« Si, m'appelant Crayencour, j'avais dû me choisir un pseudonyme, je n'aurais certainement pas choisi l'anagramme *Yourcenar* »), voire contesté (« *Alexis Léger* valait mieux que ce ridicule *Saint-John Perse* »). Comme dit bien Starobinski : « Lorsqu'un homme se masque ou se revêt d'un pseudonyme, nous nous sentons défiés. Cet homme se refuse à nous. Et en revanche nous voulons *savoir*[11]... » Encore faut-il préciser : *si du moins* nous savons déjà (ce qui est peut-être l'essentiel) qu'il s'agit d'un pseudonyme.

La rêverie du lecteur sur le pseudonyme cesse donc d'être une simple spéculation de type plus ou moins mimologique – celle qu'escomptait l'auteur en lui proposant un vocable plus heureux que son patronyme légal, ou une autre – à partir du moment où la vérité de ce patronyme se trouve révélée par les voies d'un plus lointain paratexte, d'une information biographique, ou plus généralement de la renommée. Je ne prétends certes pas que tous les lecteurs de Voltaire, de Nerval ou de Marguerite Duras sachent quels noms légaux se cachent sous ces pseudonymes, ni même que ce sont des pseudonymes. Je pense simplement que la révélation du patronyme fait partie de la notoriété biographique qui est à l'horizon, proche ou lointain, de la notoriété littéraire (celle des œuvres elles-mêmes), je veux dire : qui l'attend à échéance ou qui l'entoure comme un halo. De là suit qu'aucun écrivain pseudonyme ne peut rêver de gloire sans prévoir cette

révélation, ce qui ne nous concerne guère ici, mais réciproquement qu'aucun lecteur qui, peu ou prou, s'intéresse à cet auteur n'est à l'abri de cette information. Dès lors, sa « prise en compte » du pseudonyme dans l'image, ou l'idée, qu'il se fait de cet auteur consiste inévitablement, quoique à des degrés divers, à considérer ensemble, ou alternativement, le pseudonyme et le patronyme, et par là, non moins inévitablement, à distinguer dans cette image, ou idée, une figure d'auteur et une figure d'homme privé (ou autrement public : Alexis Léger diplomate). C'est à ce point que s'investit une interrogation plus ou moins libre, car plus ou moins informée, sur les « motifs » et les « manières » du choix pseudonymique : Untel a pris le nom de sa mère, tel autre a changé de prénom, tel autre a bricolé une anagramme, telle autre encore a pris un nom d'homme[12], etc. J'épargne ici à mon propre lecteur une taxinomie désespérément empirique, et une liste d'exemples qui traînent dans toutes les gazettes à l'usage de tous les badauds. L'essentiel est, me semble-t-il, de percevoir que le pseudonymat simple (Molière, Stendhal, Lautréamont) tend toujours plus ou moins à se scinder en une sorte de dyonymat : Molière/Poquelin, Stendhal/Beyle, Lautréamont/Ducasse. Et que ce dyonymat résultant de la coexistence du patronyme et d'un pseudonyme n'est lui-même qu'un cas particulier du polyonymat, c'est-à-dire de l'utilisation, par un même écrivain, de plusieurs noms de plume – l'arrière-pensée étant ici, on l'a compris, que le pseudonyme multiple est un peu, comme l'illustre bien le cas Stendhal, la vérité du pseudonyme simple, et sa pente naturelle.

Si l'on voulait classer ici, il faudrait sans doute croiser au moins, en un tableau à double entrée dont je me retiendrai pour une fois, deux oppositions simples. Un auteur peut « signer » certaines de ses œuvres de son nom légal (Jacques Laurent) et d'autres d'un pseudonyme (Cécil Saint-Laurent). Une telle opposition s'offre, bien sûr, à une interprétation rustique : les œuvres signées du patronyme seraient plus « avouées », plus « reconnues » parce que l'auteur s'y reconnaîtrait lui-même davantage, pour des raisons de préférence personnelle ou de dignité littéraire. C'est sans doute le cas de l'exemple cité, mais il ne faudrait pas trop se fier à ce critère, car un auteur peut aussi, pour des raisons sociales, reconnaître des œuvres sérieuses et professionnelles, et couvrir d'un pseudonyme des œuvres romanesques ou poétiques auxquelles il « tient » personnellement bien davantage, selon le principe du violon d'Ingres. Exemples ? Hasardons, à son honneur, les romans d'Edgar Sanday, pseudonyme d'Edgar Faure. Le polyonymat peut aussi être un véritable polypseudonymat, lorsqu'un auteur signe uniquement de divers pseudonymes : c'est, à la complication près de la présence momentanée d'un homme de paille, le cas Romain Gary/Émile Ajar. Ici et ailleurs, l'un des pseudonymes peut apparaître comme plus pseudo que l'autre, et faire croire à l'authenticité de celui-ci ; mais il commence à se savoir que « Gary » n'était pas plus authentique qu'« Ajar », ni que peut-être un ou deux autres, car la pratique du pseudonyme est bien comme celle d'une drogue, qui appelle vite la multiplication, l'abus, voire l'*overdose*.

Mais d'autre part les signatures diverses peuvent être simultanées (ou plus exactement alternées), comme celles que je viens d'évoquer, ou successives : c'est successivement que Rabelais a signé « Me Alcofribas, abstracteur de quintessence » *Pantagruel* et *Gargantua*, avant d'assumer comme « François Rabelais, docteur en médecine » le *Tiers*, puis le *Quart Livre* ; ou que Balzac a signé, dans sa jeunesse et dans un ordre que j'ai oublié, « Lord R'Hoone », « Horace de Saint-Aubin » ou « Viellerglé », avant d'adopter en 1830 un « Honoré de Balzac » lui-même quelque peu pseudo, puisque l'état civil auquel il devait un jour faire concurrence ne le connaissait que sous le nom plus roturier d'Honoré Balzac. Car il y a des degrés même dans le pseudonymat simple, puisqu'il y a des degrés à la déformation d'un patronyme[13], mais je renonce à intégrer cette donnée-là. C'est encore successivement qu'Henry Beyle fut, pour les *Lettres sur Haydn*, « Louis-Alexandre-César Bombet », puis, pour l'*Histoire de la peinture*, « M.B.A.A. » (M. Beyle, ancien auditeur)[14], et enfin (je simplifie beaucoup), à partir de *Rome, Naples et Florence en 1817*, « M. de Stendhal, officier de cavalerie », plus tard « Stendhal » tout court. Cela ne fait en somme que trois pseudonymes et demi (sans compter une œuvre anonyme comme *Armance*), ce qui est finalement peu pour un maniaque avéré du sobriquet privé, voire intime[15].

J'ignore si quelque Guinness a enregistré le record universel, toutes époques et toutes catégories confondues. On en prête beaucoup à Kierkegaard, et l'on connaît au moins les trois « hétéronymes » de Pessoa, mais nous sommes ici à la limite de la supposition d'auteur, puisque chacune de ces hypostases, chez Kierkegaard et plus encore chez Pessoa, se trouve dotée d'une identité fictive par voie paratextuelle (préfaces, notices biographiques, etc.) et même ou surtout textuelle (autonomie thématique et stylistique). Le champion emblématique sera pour nous, un peu arbitrairement, Renaud Camus, qui semble avoir investi une part considérable de sa créativité dans un jeu polyonymique vraiment étourdissant, et dans lequel je suis d'avance certain de me perdre – mais je suppose bien que c'est sa fonction. Voici, à titre d'illustration, ce que je crois savoir pour l'instant. 1975, Renaud Camus, *Passage*, dont un personnage se nomme Denis Duparc ; 1976, Denis Duparc, *Échange* ; 1978, Renaud Camus et Tony Duparc, *Travers*, qui annonce comme à paraître : Jean-Renaud Camus et Denis Duvert, *Travers 2*[16] ; J.R.G. Camus et Antoine du Parc, *Travers 3* ; J.R.G. Du Parc et Denise Camus, *Travers Coda et Index* ; appendice : Denis du Parc, *Lecture* (ou *Comment m'ont écrit certains de mes livres*). Entre-temps et depuis lors, divers autres textes signés du seul Camus (Renaud), où une liste des œuvres du même auteur, qui ne se dit pas telle, remanie diversement la liste ci-dessus. J'ignore volontairement, bien sûr, si « Renaud Camus » est un pseudonyme. Mais je rappelle qu'un auteur devenu célèbre sous son patronyme peut, à titre exceptionnel et au moins en Angleterre, changer de nom dans la vie civile. Le 30 août 1927, M. Thomas Edward Lawrence obtint le droit de s'appeler désormais M. Thomas Edward Shaw. À dater de ce jour, « T.E. Lawrence » devint-il, rétroactivement, un pseudonyme ?

Avant de quitter la pratique du pseudonymat, je comptais rappeler aussi que son domaine d'exercice, parmi les arts, est essentiellement circonscrit à deux activités : la littérature et, loin derrière, le théâtre (les noms d'acteurs), élargi aujourd'hui au champ plus vaste du *show business*. C'est fait. Je comptais encore m'en étonner, et chercher les raisons de ce privilège : pourquoi si peu de musiciens, de peintres, d'architectes ? Mais au point où nous en sommes, cet étonnement serait par trop factice : le goût du masque et du miroir, l'exhibitionnisme détourné, l'histrionisme contrôlé, tout cela se joint dans le pseudonyme au plaisir de l'invention, de l'emprunt, de la métamorphose verbale, du fétichisme onomastique. De toute évidence, le pseudonyme est déjà une activité poétique, et quelque chose comme une œuvre. Si vous savez changer de nom, vous savez écrire.

Annexe éventuelle au nom d'auteur : la mention de ses « titres ». On a entendu par là, au cours des siècles, toutes sortes de grades nobiliaires, de fonctions et de distinctions honorifiques ou effectives. Je n'irai pas secouer cette poussière, mais nous avons déjà vu Beyle exciper de son ex-fonction d'auditeur au Conseil d'État. Les auteurs anglais de l'époque classique se disaient volontiers, faute de mieux, *Esquire*, Rousseau (non pas faute de mieux, et seulement en tête de ses œuvres susceptibles d'honorer ce titre), « Citoyen de Genève », et Paul-Louis Courier, rééditant et remaniant la traduction de Longus par « Messire Jacques Amyot, en son vivant évêque d'Auxerre et grand aumônier de France », s'intitule lui-même « Vigneron, membre de la Légion d'honneur, ci-devant canonnier à cheval ». Les titres d'auteur encore en usage en France sont, me semble-t-il, de deux sortes : soit des appartenances académiques (Académie française, Institut, Goncourt), soit des grades ou fonctions universitaires : agrégations, doctorats, chaires d'universités ou du Collège de France. Tout cela n'est pas très *sexy*, mais, en cherchant bien dans les provinces lointaines, on trouverait à coup sûr des formules plus pittoresques.

Certaines, on le sait, sont obligatoires. D'autres, parfois les mêmes, sont de bonne politique commerciale. Pour le reste, et d'un point de vue bassement psychologique, on peut trouver fascinant le mélange qui s'y fait, totalement indiscernable, de vanité puérile et de profonde humilité. Mon excellent géniteur aimait se parer du titre d'*abonné au gaz*. Mais, après tout, ç'avait dû être, au tournant du siècle, un signe d'aisance et de distinction, un privilège, voire une faveur. Il se disait aussi, d'une formule dont l'humour me resta longtemps impénétrable, *Croix de guerre à titre militaire*. Je vais arrêter ici cette digression familiale.

Notes

1. Voir Curtius, « Indication du nom de l'auteur », Excursus XV de *la Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, PUF, 1956.

2. Voir les deux premiers chapitres de *Moi aussi*, Éd. du Seuil, 1986.

3. *Le Pacte autobiographique*, Éd. du Seuil, 1975, p. 37.

4. Encore celui-ci est-il désavoué dans un Avis de l'éditeur à la quatrième partie de *Marianne*.

5. Je laisse ici de côté une situation intermédiaire que nous retrouverons : celle d'œuvres portant le nom ou les initiales de l'auteur, qui prétend en préface n'être que l'« éditeur » du texte : voyez *la Nouvelle Héloïse* ou *les Liaisons dangereuses*.

6. C'est la formule, employée dans la préface générale, « the Author, under whose name they are for the first time collected ». N'ayant pu voir de mes yeux un exemplaire de cette édition (Cadell, 1829-1833, dite « Magnum Opus »), et les catalogues et bibliographies étant ce qu'ils sont, je n'assurerais pas que le nom de Walter Scott y figurait officiellement sur la page de titre, et croirais plutôt le contraire sur la foi d'une réimpression ultérieure (Cadell, 1842-1847). Mais l'avertissement et la préface, très autobiographiques, ne laissent aucun doute sur l'identité de l'auteur, qui les date de sa très notoire résidence d'Abbotsford. Signature, donc, encore indirecte, mais d'une parfaite transparence.

7. Je n'en dirais pas autant de l'emploi, sur l'originale des *Caves du Vatican* (1914), de la formule « par l'auteur de *Paludes* », car *Paludes*, lui, n'était pas anonyme.

8. Voir Jean-Benoît Puech, *l'Auteur supposé. Essai de typologie des écrivains imaginaires en littérature*, thèse EHESS, Paris, 1982. Larbaud a plusieurs fois insisté sur la différence entre pseudonyme et auteur supposé. « N'oubliez pas, écrivait-il par exemple à un traducteur, de dire nettement que Barnabooth n'est pas un pseudonyme, mais le héros d'un roman, comme par exemple Clara Gazul n'est pas un pseudonyme de Mérimée, ou mieux comme Gil Blas n'est pas un pseudonyme de Lesage. »

9. Sur cette tradition de recherches, voir M. Laugaa, *la Pensée du pseudonyme*, PUF, 1986.

10. Et/ou réciproquement : « *Saint-Léger Léger : Éloges*, cela est bâti sur les mêmes consonnes et donne à la couverture son unité euphonique. Et voici *Saint-John Perse : Anabase*, qui donne lui aussi un joli bloc sonore où court la ligne d'une image d'Asie » (A. Thibaudet, *Honneur à S.-J. P.*, p. 422. Voir J.-P. Richard, « Petite remontée dans un nom-titre », *Microlectures*, Éd. du Seuil, 1979).

11. J. Starobinski, « Stendhal pseudonyme », *l'Œil vivant*, Gallimard, 1961.

12. Il est d'ailleurs curieux de voir combien ces pseudonymes masculins, une fois connus pour tels, deviennent transparents, sans aucun effet de transsexuation : pour moi du moins, *George Sand* ou *George Eliot* sont des noms de femmes aussi peu ambigus que *Louise Labé* ou *Virginia Woolf*. La féminité du désigné efface complètement la « virilité » du désignant.

13. L'un des plus économiques est sans doute la francisation de Mondriaan en Mondrian. Mais on peut aussi déformer ou abréger un pseudonyme : une édition des *Lettres philosophiques* paraît en 1734 sous ce nom, dont la transparence est à deux degrés : « Par M. de V... »

14. Mais cent exemplaires portaient plus complètement la mention : « Par M. Beyle, ex-auditeur au Conseil d'État. »

15. Voir Starobinski, art. cité.

16. Effectivement paru sous le titre *Été*, POL Hachette, 1982. L'ensemble doit constituer la « trilogie en quatre livres et sept volumes » des *Églogues*.

Les titres

Définitions

Davantage peut-être que de tout autre élément du paratexte, la définition même du titre pose quelques problèmes, et exige un effort d'analyse : c'est que l'appareil titulaire, tel que nous le connaissons depuis la Renaissance (je reviendrai plus loin sur sa préhistoire), est très souvent, plutôt qu'un véritable élément, un ensemble un peu complexe – et d'une complexité qui ne tient pas exactement à sa longueur. Certains très longs titres de l'âge classique, comme l'original de *Robinson Crusoé*, que nous retrouverons, étaient de statut relativement simple. Un ensemble beaucoup plus bref, comme *Zadig ou la Destinée, histoire orientale*, forme, nous allons le voir, un énoncé plus complexe.

L'un des fondateurs de la titrologie[1] moderne, Leo H. Hoek, écrit très justement que le titre tel que nous l'entendons aujourd'hui est en fait, au moins à l'égard des intitulations anciennes et classiques, un objet artificiel, un artefact de réception ou de commentaire, arbitrairement prélevé par les lecteurs, le public, les critiques, les libraires, les bibliographes... et les titrologues que nous sommes, ou qu'il nous arrive d'être, sur la masse graphique et éventuellement iconographique d'une « page de titre » ou d'une couverture. Cette masse comporte ou peut comporter bien des indications annexes que l'auteur, l'éditeur et leur public ne distinguaient pas aussi nettement que nous n'en sommes venus à le faire. Une fois mis de côté le nom de l'auteur, celui du dédicataire, celui de l'éditeur, son adresse, la date d'impression et autres informations liminaires, l'usage s'est progressivement établi de retenir comme titre un ensemble plus restreint, mais qui reste encore à analyser si l'on veut réellement en atteindre les éléments constitutifs. Les termes de cette analyse ont donné lieu à une discussion entre Leo Hoek et Claude Duchet, que je résumerai cavalièrement comme suit.

Soit le titre déjà cité de ce que nous appelons aujourd'hui *Zadig*[2]. Hoek (1973) proposait (sur d'autres exemples) d'en considérer la première partie, avant ma virgule, comme le « titre », et la suite comme le « sous-titre ». Jugeant à bon droit cette analyse trop sommaire, Duchet propose de distinguer ici trois éléments : le « titre » *Zadig*, le « second titre », marqué ici par la conjonction *ou* (ailleurs par une virgule, un alinéa, ou tout autre moyen typographique), *ou la Destinée*, et le « sous-titre », généralement introduit par un terme de définition générique, ici, bien sûr, *histoire orientale*. Tenant compte de cette suggestion, mais peu séduit par l'appellation, effectivement un peu gauche (empruntée à la terminologie du début du XIX^e^ siècle), de « second titre », Hoek (1981) contre-propose pour la même analyse ces trois nouveaux termes : « titre » (*Zadig*), « titre secondaire » (*ou la Destinée*), « sous-titre » (*histoire orientale*).

Soucieux de marquer à mon tour la brève histoire de la titrologie, j'avancerai que la différence terminologique entre « titre secondaire » et « sous-titre » est un peu trop faible pour s'imposer à l'esprit ; et puisque, comme l'a bien vu Duchet, le trait principal de son « sous-titre » est de comporter, plus ou moins explicitement, une indication générique, le plus simple et le plus parlant pourrait être de le rebaptiser ainsi, ce qui libérerait « sous-titre » pour retrouver ce qui est déjà son acception la plus courante. D'où ces trois termes : « titre » (*Zadig*), « sous-titre » (*ou la Destinée*), « indication générique » (*histoire orientale*). C'est ici l'état le plus complet d'un système virtuel dont seul le premier élément est, dans notre culture actuelle, obligatoire. On rencontre aujourd'hui plus couramment des états défectifs tels que : titre + sous-titre (*Madame Bovary, mœurs de province*) ou titre + indication générique (*la Nausée, roman*), sans compter les titres vraiment simples, c'est-à-dire réduits au seul élément « titre », sans sous-titre ni indication générique, comme *les Mots*, ou les dispositions déviantes comme celle-ci, évidemment parodique : Victor Chklovski, *Zoo / Lettres qui ne parlent pas d'amour / ou la Troisième Héloïse*.

Défectifs ou non, les intitulés ne séparent pas toujours aussi formellement leurs éléments, en particulier le troisième, qui s'intègre volontiers au deuxième (*l'Éducation sentimentale, histoire d'un jeune homme*) ou au premier (*le Roman de la rose, Vie du docteur Johnson, Essai sur les mœurs*, etc.), quand il ne le constitue pas tout entier, comme dans *Satires, Élégies, Écrits*, et autres. Lorsqu'elles sont à la fois intégrées et de formulation plus ou moins déviante ou originale (*Chronique du XIX^e^ siècle*, sous-titre du *Rouge et le Noir*[3], *Méditations poétiques, Divagations*), ces indications génériques peuvent donner lieu à bien des incertitudes ou controverses : dans *Ariel ou la Vie de Shelley*, « la vie » est-il ou non une indication générique déguisée, une périphrase pour *biographie* ? Le *Mœurs de province* de *Bovary* est-il un simple sous-titre ou une sorte de variation sur la formule générique (balzacienne) *Étude de mœurs* ? Selon les réponses, on étiquettera cet élément « sous-titre » ou « indication générique ». Mais, contrairement aux apparences, mon souci n'est pas d'étiqueter, mais d'identifier les éléments constituants, dont le rôle dans les ensembles constitués peut se diversifier ou se nuancer à l'infini. Nous ne les suivrons pas jusque-là.

En fait, l'indication générique est, par rapport aux éléments désormais baptisés titre et sous-titre, un ingrédient quelque peu hétérogène, car les deux premiers sont définis de manière formelle, et le troisième de manière fonctionnelle. Il vaut donc mieux, malgré les divers inconvénients d'une telle mise à l'écart, la réserver pour une étude spécifique, que l'on trouvera à la fin de ce chapitre. Retenons simplement pour l'instant qu'elle peut soit faire l'objet d'un élément paratextuel relativement autonome (comme la mention « roman » sur nos couvertures actuelles), soit investir, plus ou moins fortement, le titre ou le sous-titre. Je réserve aussi, pour l'étude des fonctions du titre, une considération des intitulés simples à valeur d'indication générique, du type *Satires* ou *Méditations*.

Notons encore, quant à la structure du titre ainsi réduit (titre + sous-titre), que les éléments peuvent en être plus ou moins étroitement intégrés. On a déjà bien perçu, je suppose, qu'*Ariel ou la Vie de Shelley* est un titre double plus lié que *Madame Bovary, mœurs de province*, sans doute au moins parce que le *ou* conjoint bien plus qu'il ne disjoint, quelles que soient les dispositions graphiques adoptées par l'auteur et l'éditeur. Même remarque pour *Pierre ou les Ambiguïtés, Anicet ou le Panorama, Blanche ou l'Oubli*, et quelques autres. *Anicet* présente en outre cette particularité, qu'Aragon a spécifié l'intégration au titre (malgré la virgule d'origine) de l'indication générique « roman ». Cet ensemble apparemment bien disjoint : *Anicet/ou le Panorama,/roman* doit, par décision de l'auteur, fonctionner comme un tout : *Anicet-ou-le-Panorama,-roman*. Même recommandation, j'imagine, pour *Henri Matisse, roman*.

Un cas très paradoxal est celui du *Soulier de satin*, qui ne comporte de sous-titre que dans la mention qu'est censé en faire l'Annoncier à chaque représentation. Contrairement à la pratique théâtrale ordinaire, le titre (complet) n'existe, si j'ose dire, que par voie orale. Mais cette oralité est aussitôt démentie ou subvertie par la disposition typiquement graphique que lui donne le texte de ce prologue : LE SOULIER DE SATIN / OU / LE PIRE N'EST PAS TOUJOURS SÛR / ACTION ESPAGNOLE EN QUATRE JOURNÉES, et que l'Annoncier est sans doute chargé de restituer par gestes, mimiques ou modulations vocales diverses.

L'époque contemporaine a multiplié les subtilités de présentation du titre, que je ne suivrai pas dans tous leurs caprices. Certaines, en tout cas, doivent bien faire le désespoir des bibliographes par la fantaisie de leur graphisme, qui les rend impossibles à transcrire fidèlement. Voyez ceux de Maurice Roche, dont chacun fait appel à un type de caractères si distinct que je ne puis ici que les évoquer par description : *Circus* en caractères « éclairés », *Codex* en une sorte de script capital romain avec son x agrandi en χ grec, etc. J'aurais autant ou plus de difficulté pour une mention orale, même si elle passe inaperçue (on fait l'impasse sur la particularité graphique), mais inversement ce titre de Doubrovsky, *Fils*, enfantin à transcrire, est imprononçable sans infidélité par désambiguïsation forcée. On s'en tire ici par des contorsions buccales. Je vois aussi qu'on outrage trop souvent (à commencer parfois par l'éditeur, en page de faux titre, c'est bien le cas de le dire), même par écrit, la répartition originale des titres à éléments superposés, comme

Sade Ouï Donnant Le soupçon
Fourier Dire, Donnant, Le désert,
Loyola,

et autres. Moins difficile à respecter, la graphie de LETTERS, de John Barth, qui, pour d'impérieuses raisons, exige sept capitales.

Simples ou complexes, les appareils titulaires évoqués jusqu'ici portaient sur des œuvres simples, ou données pour telles, comme un roman (*Madame Bovary*) ou un recueil (*Satires*), et c'est évidemment le cas le plus fréquent, puisque la plupart des recueils (de poèmes, de nouvelles ou d'essais) se présentent ainsi chacun comme un opus unitaire. Mais les choses peuvent se compliquer lorsqu'un livre se donne lui-même comme un rassemblement factice et purement matériel d'œuvres antérieurement publiées une à une et dont ce rassemblement ne doit pas abolir, ni même diminuer la spécificité ; et aussi, quoique inversement, lorsqu'une œuvre publiée séparément en volume se donne comme partie d'un ensemble plus vaste.

J'ai dit : *peuvent* se compliquer. Ce n'est pas inévitable, et bien des recueils d'*Œuvres poétiques* plus ou moins complètes se présentent sous ce simple titre ou quelque autre équivalent ; de même par exemple pour les *First Forty-Nine Stories* d'Hemingway, qui regroupent trois recueils antérieurs (*In Our Time, Men Without Women, Winner Take Nothing*) sans le signaler ailleurs qu'en table des matières. Mais l'auteur peut aussi tenir à mentionner en titre les œuvres singulières constitutives du nouvel ensemble. On voit alors apparaître un appareil titulaire à deux niveaux, dont l'un est constitué par le titre d'ensemble, par exemple *les Lois de l'hospitalité*, ou *Tome premier*, ou *Poèmes*, et l'autre par la liste des titres rassemblés : *la Révocation de l'édit de Nantes, Roberte ce soir, le Souffleur ; Douze Petits Écrits, le Parti pris des choses, Proèmes*, etc. *Du mouvement et de l'immobilité de Douve, Hier régnant désert*, etc.

On peut même refuser de fédérer ainsi sous un titre commun des œuvres auxquelles on désire conserver leur autonomie : c'est alors le procédé plutôt confédéral, cher par exemple à Michaux (*Plume, précédé de Lointain intérieur*) ou à Char (*Le Marteau sans maître, suivi de Moulin premier*) ; mais ce parti ne manque pas de faire apparaître le premier titre comme principal – ce qui n'est peut-être pas le but recherché. Comme quoi il n'est pas si facile de faire cohabiter sans confusion plusieurs œuvres dans un même livre.

J'ignore si l'on qualifie couramment de *surtitres* les titres généraux imposés après coup, comme *Tome premier*, mais il me semble qu'il vaudrait mieux réserver ce terme à la situation inverse, celle des ensembles à plusieurs volumes dont chacun porte un titre séparé. C'est en particulier celle des séries romanesques du type *Rougon-Macquart, Recherche, Hommes de bonne volonté*, etc. – *la Comédie humaine*, de rassemblement ultérieur et d'unité plus lâche, faisant encore un cas à part. En effet, chaque roman ou nouvelle de cet ensemble à venir paraissait séparément, en feuilleton et/ou en volume, et ce mode de présentation s'est maintenu jusqu'à la fin, concurremment à la publication de groupements plus ou moins partiels : *Scènes de la vie privée* (1830), *Romans et Contes philosophiques* (1831), *Études de mœurs au XIX^e siècle* (1835) (déjà subdivisées en *Scènes de la vie privée, de la vie de province, de la vie parisienne*), *Études philosophiques* (1835), enfin *la Comédie humaine* (1842), où ces divisions, et quelques autres, se retrouvent dans une construction à plusieurs étages : ainsi *la Cousine Bette* est-elle le premier épisode des *Parents pauvres*, qui appartiennent aux *Scènes de la vie parisienne*, qui appartiennent aux *Études de mœurs*, qui appartiennent en dernier ressort à *la Comédie humaine*. Cette structure n'apparaît évidemment que dans les éditions collectives de *la Comédie humaine*, et les innombrables éditions séparées ne mentionnent souvent même pas l'existence d'un tel ensemble. Il existe d'ailleurs d'autres groupements possibles, même si franchement infidèles aux intentions de l'auteur : par exemple, selon l'ordre chronologique de publication, ou selon l'ordre chronologique de l'action, sans compter la reédition en fac-similé de l'édition Furne de 1842 dans l'exemplaire pourvu par Balzac de corrections manuscrites[4]. Toutes variantes rendues possibles par le fait que l'ordre de *la Comédie humaine*, s'il est assez lâchement thématique (voir les hésitations de l'auteur lui-même), n'est en tout cas pas chronologique.

L'ensemble des *Rougon-Macquart* est évidemment d'unité plus forte, ou plus manifeste, et pour l'essentiel conçue dès l'origine. Aussi le premier volume de la série, *la Fortune des Rougon*, portait-il sur sa page de titre et sa couverture le surtitre *les Rougon-Macquart*, et ainsi pour chaque volume publié du vivant de Zola. À vrai dire, la situation était plus complexe encore, puisque le surtitre a ici lui-même son sous-titre (sous-surtitre) : *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. On se doute que les éditions posthumes, si nombreuses et parfois si économiques, d'une œuvre aussi populaire n'ont pas toujours scrupuleusement respecté cette disposition à coup sûr voulue par l'auteur. Pour nous épargner une enquête rétrospective épuisante, voici très sommairement ce qu'il en est aujourd'hui en France : le surtitre ne figure ni au Livre de poche, ni en GF, non plus, pour raisons évidentes, que sur le *Germinal* isolé de Garnier. Les seules collections actuelles qui le présentent sont Folio, et bien sûr la Pléiade – laquelle, à vrai dire, raffine en sens inverse, ne portant sur ses jaquettes que le surtitre et son sous-titre, la liste des romans regroupés dans chaque volume n'apparaissant qu'au rabat de jaquette et sur la page de titre.

L'intégration diégétique est encore plus forte dans la *Recherche*, puisque la succession des « parties » en est réglée par le fil chronologique unique de la vie du héros-narrateur, et l'on sait que Proust souhaitait à l'origine publier cette œuvre en un seul gros volume, intitulé soit *À la recherche du Temps perdu*, soit *les Intermittences du cœur*. Vite résigné à une division inévitable, il proposait à Fasquelle, en octobre 1912, un ouvrage intitulé *les Intermittences du cœur* et divisé en deux volumes : *le Temps perdu* et *le Temps retrouvé*[5]. L'édition Grasset devait d'abord suivre cette bipartition, avant d'adopter, comme en témoigne l'annonce de 1913, la tripartition *Du côté de chez Swann, le Côté de Guermantes* (noter la variation d'article à laquelle on sait que Proust tenait beaucoup), *le Temps retrouvé*. Ces volumes auraient été idéalement imprimés sans alinéas, y compris pour les dialogues : « Cela fait entrer davantage les propos dans la continuité du texte[6]. » Selon Maurois, c'est Louis de Robert qui l'aurait convaincu d'accepter quelques alinéas, dans la présentation plus traditionnelle qui apparaît chez Grasset, puis chez Gallimard. Ces divisions en volumes et en alinéas sont manifestement acceptées comme des concessions à l'usage et aux nécessités éditoriales, comme en témoignent ces deux confidences à René Blum : « Pour faire une concession aux habitudes, je donne un titre différent aux deux volumes [...] Cependant je mettrai peut-être en haut de la couverture un titre général comme, par exemple, France a fait pour *Histoire contemporaine* », et « Je feins que [le premier volume] soit à lui seul un petit tout, comme *l'Orme du mail* dans *Histoire contemporaine* ou *les Déracinés* dans *le Roman de l'énergie nationale*[7] ». C'est ainsi – à son corps défendant – que Proust abandonne peu à peu, ou pied à pied, l'initiale structure unitaire au profit d'une division binaire, puis ternaire, qui deviendra en 1918, toujours sous la pression des circonstances, une division en cinq « volumes » (*Swann, Jeunes Filles, Guermantes, Sodome, Temps retrouvé*), et finalement en sept volumes par subdivision de *Sodome et Gomorrhe III* en *la Prisonnière* et *la Fugitive*.

La traduction éditoriale de cette structure fut donc, dès le *Swann* Grasset de 1913, l'imposition d'un surtitre *À la recherche du Temps perdu*[8] au titre de volume *Du côté de chez Swann*, disposition qui favorisait évidemment la perception du titre partiel au détriment du titre général. Elle fut conservée chez Gallimard pour la série des quatorze, puis quinze volumes constituant l'édition courante de la Collection Blanche, mais avec une forte augmentation de corps du titre général, qui lui donnait cette fois l'avantage. En 1954, la présentation Pléiade accentue encore cet avantage, et depuis quelques années, selon les nouvelles normes de la collection, les titres de sections ont (comme pour les *Rougon-Macquart*) complètement déserté la première page de jaquette et le dos de couverture, relégués en quatrième. Cette évolution paratextuelle était évidemment, même si fortuitement, conforme aux intentions originelles de Proust, mais peut-être pas à ses intentions finales, que j'aurai l'occasion d'évoquer dans un autre chapitre. Reste en toute hypothèse que deux ou trois générations de lecteurs, depuis 1913, auront eu de l'œuvre de Proust une perception, et sans doute par là une lecture, différente, selon qu'ils la recevaient comme une série d'œuvres autonomes ou comme un ensemble unitaire à titre unique en trois volumes. Les éditions de poche ont inévitablement, dès les années soixante, opéré un retour au fractionnement, atténué par une présentation plus compacte (que celle de la Collection Blanche) en huit volumes,

mais aggravé par des couvertures qui faisaient de plus en plus réduite la part du titre général : en tout petits caractères *sous* le titre de section en Livre de poche, relégué en quatrième de couverture en Folio. Le comble est atteint dans la nouvelle édition GF, pourtant dirigée par un éminent proustologue, dont les volumes parus à ce jour (*la Prisonnière, la Fugitive* et *le Temps retrouvé*) ne comportent en couverture mention de l'ensemble que noyée dans le texte du prière d'insérer. Dans tous ces cas, bien sûr, la page de titre rattrape les choses en un emplacement qui reste, du point de vue bibliographique, le plus officiel et peut-être le seul responsable, mais pour le « grand » public un tel rattrapage est un peu tardif, et sans doute trop discret. J'ignore ce que nous réservent les diverses éditions à venir, mais en un sens la diversité, voire l'incohérence qui s'annoncent auront au moins l'heureux effet de libérer ce texte d'une présentation aujourd'hui un peu trop canonique, et donc d'un paratexte un peu trop impérieux par fait de monopole.

Lieu

Comme le nom d'auteur, le titre n'a disposé pendant des siècles d'aucun emplacement réservé, si ce n'était parfois, pour les *volumina* antiques, une sorte d'étiquette (*titulus*) plus ou moins bien fixée au bouton (*umbilicus*) du rouleau, comme dans les boutiques du Sentier. Si les premières ou dernières lignes du texte lui-même ne le mentionnaient pas d'une manière indissociable du destin de l'œuvre, comme nous l'avons vu à propos du nom, sa désignation était alors plutôt affaire de transmission orale, de connaissance par ouï-dire ou de compétence de lettrés. L'invention du *codex* n'a guère amélioré sa situation matérielle : le texte commençait dès la première page (ou son verso, après un premier recto muet), dans les mêmes conditions que dans l'Antiquité. Les premiers livres imprimés, qui imitaient à s'y méprendre l'apparence des manuscrits qu'ils reproduisaient, ne comportaient pas encore ce que nous appelons une page de titre. Il fallait chercher celui-ci à la fin du volume, au colophon, avec le nom de l'imprimeur et la date d'impression : le colophon est donc à bien des égards l'ancêtre ou l'embryon de notre péritexte éditorial. La page de titre n'apparaît que dans les années 1475-1480, et elle restera longtemps, jusqu'à l'invention de la couverture imprimée, l'emplacement unique d'un titre souvent encombré, nous l'avons vu, de diverses indications pour nous annexes. On l'appelle alors, cette page, *titre* tout court, et ce non par métonymie : c'est plutôt notre notion idéale du titre qui s'est peu à peu dégagée de ce magma initial, textuel puis paratextuel, où il se trouvait noyé sans statut bien spécifique, comme lorsque Hérodote entamait son œuvre par « Hérodote de Thourioi expose ici ses recherches », ou Clari la sienne par « Ci commence [c'est la traduction littérale du latin *incipit*] l'histoire de ceux qui conquisent Constantinople ».

Dans le régime actuel, le titre comporte quatre emplacements presque obligatoires et passablement redondants : la première de couverture, le dos de couverture, la page de titre, et la page de faux titre qui ne comporte en principe que lui, sous une forme éventuellement abrégée[9]. Mais on le trouve encore fréquemment rappelé sur la quatrième de couverture et/ou en titre courant, c'est-à-dire en haut de pages, position qu'il partage éventuellement avec les titres de chapitres, l'usage étant alors de lui réserver le haut de la page de gauche. Lorsque la couverture est masquée par une jaquette, il s'y trouve encore inévitablement rappelé, ou pour mieux dire annoncé. Je ne connais pas d'équivalent en littérature (moderne) du titre terminal, comme ceux des *Préludes* de Debussy, qui sont d'ailleurs en fait des titres de parties, le titre général figurant bien en tête de la partition. L'exploitation la plus ingénieuse de cette multiplicité d'emplacements est celle, déjà citée, qu'inventa Ricardou pour *la Prise de Constantinople*, dont le titre change de forme et de sens à son rappel sur la quatrième de couverture, présentée comme une seconde première : *la Prose de Constantinople.* C'en est peut-être la seule, ce qui montrerait que les écrivains d'avant-garde n'ont guère investi dans ce genre de ressources, ou plutôt que les exigences des normes techniques et commerciales, très fortes dans ce domaine, les en ont détournés.

Les livres reliés en cuir (ou simili) omettent fréquemment la mention du titre sur la première de couverture, mais, pour des raisons évidentes, ils la maintiennent au dos, seule face visible dans une bibliothèque et souvent dans une librairie, et qui pourrait donc être aujourd'hui, après la page de titre, le second emplacement obligatoire. Obligatoire et nullement insignifiant, car son exiguïté oblige souvent à des abréviations révélatrices (certaines reliures anciennes en comportent de savoureuses, du fait de la désinvolture de l'époque classique en ce domaine), ou à un choix parfois douloureux, et déjà évoqué, entre une impression horizontale et une verticale.

Moment

Le moment d'apparition du titre ne soulève en principe aucune difficulté : c'est la date de sortie de l'édition originale, ou, éventuellement, préoriginale. Mais il y a à cela quelques nuances, ou entorses.

Ne comptons pas tout à fait pour rien, puisque sa connaissance finit souvent par venir au paratexte des éditions savantes, la préhistoire génétique, ou vie prénatale, du titre, c'est-à-dire les hésitations de l'auteur sur son choix, qui peuvent être fort longues et fort nourries : *les Fleurs du mal* s'intitulèrent d'abord *les Lesbiennes* ou *les Limbes* ; *Lucien Leuwen*, il est vrai inachevé, et dont le titre est de choix posthume, hésitait entre *l'Orange de Malte, le Télégraphe, l'Amarante et le Noir, les Bois de Prémol, le Chasseur vert, le Rouge et le Blanc*, et Claude Duchet n'a pas compté, dans l'avant-texte (ou avant-paratexte) de *la Bête humaine*, moins de cent trente-trois projets différents. Zola détient sans doute là une sorte de record, mais ses listes[10] ne sont nullement indifférentes pour le lecteur, et encore moins pour le critique, car elles insistent sur divers aspects thématiques inévitablement sacrifiés par le titre définitif, et cet avant-paratexte fait très légitimement partie du paratexte posthume. Aucun proustien un peu averti n'ignore aujourd'hui que la *Recherche* a failli s'intituler *les Intermittences du cœur* ou *les Colombes poignardées* (!), et cela importe à notre lecture, comme de savoir qu'*Un roi sans divertissement* était d'abord *Charge d'âme* – exemples parmi des milliers, même si certains de ces avant-titres n'étaient peut-être, pour l'auteur, que des *working titles*, titres provisoires et maniés comme tels, comme l'étaient selon Brod *le Procès* et *le Château*, et comme a dû l'être *Work in Progress* avant de devenir *Finnegans Wake.* Même ou surtout à titre provisoire, une formule n'est jamais tout à fait insignifiante, à moins de recourir à un simple numéro d'ordre.

On sait aussi que certains auteurs, portés en toutes choses sur le pseudonyme, donnent à leurs œuvres, même après publication, des sortes de sobriquets à usage intime ou privé : Stendhal, par exemple, préférait désigner le *Rouge* par le nom de son héros, *Julien*, ou les *Vies de Haydn...* par celui de leur auteur pseudonyme, *Bombet.* Et je ne parle pas des simples abréviations, ou plutôt si : la première œuvre de Chateaubriand s'intitule officiellement *Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes considérées dans leurs rapports avec la Révolution française.* Nous avons réduit ce titre à la forme *Essai sur les révolutions*, mais l'auteur, lui, l'abrégeait toujours en *Essai historique.* La nuance n'est pas infime.

Le cas inverse, du titre trouvé d'un coup, et parfois bien avant le sujet de l'œuvre, n'est nullement exceptionnel, et encore moins indifférent, puisque le titre préexistant a toutes chances d'agir alors comme certains incipits (voyez Aragon, ou le fameux « premier vers » soufflé à Valéry par les dieux), c'est-à-dire comme un incitateur : une fois le titre présent, ne reste à produire qu'un texte qui le justifie... ou non. « Si j'écris l'histoire avant d'avoir trouvé le titre, elle avorte généralement, prétend Giono à propos des *Deux Cavaliers de l'orage.* Il faut un titre, parce que le titre est cette sorte de drapeau vers lequel on se dirige ; le but qu'il faut atteindre, c'est expliquer le titre[11]. »

Mais les hésitations sur le titre, quand hésitations il y a, peuvent se prolonger au-delà de la remise du manuscrit, voire au-delà de la première publication. Ici, l'auteur n'est plus seul (à supposer qu'il l'ait été jusque-là), il a affaire à son éditeur, au public, et parfois à la loi. Chacun sait maintenant que, sans Gallimard, *la Nausée* devait s'intituler *Melancholia*, et que Proust dut renoncer à *la Fugitive*, titre déjà utilisé par Tagore, au profit provisoire d'*Albertine disparue*[12]. *Le Cousin Pons* avait été d'abord annoncé aux lecteurs du *Constitutionnel* sous le titre *les Deux Musiciens* (je reviendrai plus loin sur les raisons de ce changement). D'innombrables substitutions de ce genre, proposées ou imposées par des éditeurs, resteront à jamais inconnues, mais il arrive que l'auteur se plaigne officieusement, par voie de préface ou

d'interview, de confidence ou de note intime, et ces semi-démentis appartiennent eux aussi au paratexte. Une marginale d'*Armance* indique que le titre voulu par Stendhal (après abandon d'*Olivier*, qui à l'époque faisait « exposition » du sujet) était « *Armance, anecdote du XIX^e^ siècle.* Le second titre[13] a été inventé par le libraire ; sans emphase, sans charlatanisme, rien ne se vend, disait [ce libraire] M. Canel ». Que dirait-il aujourd'hui ? Mais l'auteur peut aussi bien s'obstiner sur un titre, et le regretter après coup. C'est apparemment le cas de Flaubert, qui, après avoir « irrévocablement » imposé à Michel Lévy *l'Éducation sentimentale* (« c'est *le seul* qui rende l'idée du livre »), se rétracte dans sa dédicace à Henry Meilhac : « Le véritable titre aurait dû être *les Fruits secs.* » On sait aussi que Proust, en 1920, se plaignait volontiers de son titre et regrettait le prétendu titre initial *le Temps perdu*[14].

Je disais : au-delà de la première publication, entendant néanmoins : du vivant de l'auteur et avec son aveu. Ainsi, *Albert Savarus*, paru sous ce titre en feuilleton en 1842, et aussitôt repris sous le même titre dans le premier tome de *la Comédie humaine*, qui en constitue l'originale, reparaît en 1843 dans un recueil collectif sous le nouveau titre *Rosalie.* Dans le même recueil reparaissait *la Muse du département*, sous le nouveau titre *Dinah.* Les spécialistes, à ma connaissance, ne proposent aucune explication pour ces changements de titres qui n'accompagnent aucune modification significative du texte. Il n'en va pas de même pour le passage du *Dernier Chouan ou la Bretagne en 1800* (1829) à *les Chouans ou la Bretagne en 1799* (1834), qui présentent effectivement un nouveau texte (mais le premier devait d'abord, nous le savons, s'intituler *le Gars*). Le procédé le plus économique est certainement celui de Senancour, qui publie en 1804 un *Oberman*, puis en 1833 une version remaniée sous le nouveau titre *Obermann*. Il n'a malheureusement pas persévéré dans cette voie pour la troisième édition, plus fortement remaniée, de 1840, qui ne porte pas un troisième *n.* Mais, comme la mouture de 1833 est négligeable, les (trop rares) amateurs de Senancour disposent ainsi d'un moyen fort commode pour distinguer les deux grandes versions de ce texte, au moins par écrit : au téléphone, il y faut un peu d'insistance.

Un dernier mode de transformation officielle peut tenir au choc en retour du succès d'une adaptation faite sous un nouveau titre, qu'on trouve avantageux de lui reprendre. Ainsi, le roman de Simenon, *l'Horloger d'Everton* (1954) a-t-il été réimprimé en 1974 sous une couverture illustrée, bien sûr, d'après le film de Bertrand Tavernier, et portant ce titre étrange : George Simenon / *l'Horloger de Saint-Paul* / d'après le roman / *l'Horloger d'Everton.* La page de titre ne mentionne que le titre original, ce qui prouve sans doute qu'il ne s'agit que d'un rhabillage. Ainsi encore, le roman de Pierre Bost, *Monsieur Ladmiral va bientôt mourir*, paru en 1945, devint en 1984 un film (du même Tavernier) intitulé *Un dimanche à la campagne.* Entre-temps, Pierre Bost était mort. L'éditeur se hâta de sortir une nouvelle édition, dont le titre, sur couverture et page de titre, restait *Monsieur Ladmiral...*, mais dont la jaquette, illustrée de l'affiche du film, surtitrait en beaucoup plus gros caractères : *Un dimanche à la campagne.* Procédés économiques et ambigus, mais qui pourraient n'être que des transitions vers un changement définitif : il suffirait sans doute pour cela d'un succès durable du nouveau titre ainsi timidement proposé[15].

Car le principal agent de la dérive titulaire n'est probablement ni l'auteur, ni même l'éditeur, mais bien le public, et plus précisément le public posthume, encore et fort bien nommé la postérité. Son travail – ou plutôt, en l'occurrence, sa paresse – va généralement dans le sens d'un raccourcissement, d'une véritable érosion du titre.

La forme la plus simple en est éventuellement l'oubli du sous-titre. Oubli d'ailleurs sélectif, et d'intensité variable : le public cultivé connaît encore *Candide ou l'Optimisme, Émile ou De l'éducation*, peut-être *les Caractères ou les Mœurs de ce siècle*[16] (pour *Julie*, très exceptionnellement, la postérité a promu titre le sous-titre original : *la Nouvelle Héloïse*[17]) ; mais qui sait encore donner sans hésitation le sous-titre du *Rouge et le Noir*, déjà cité, ou de *l'Éducation sentimentale* (*Histoire d'un jeune homme*), pour ne rien dire d'*Eugénie Grandet*, dont seul le feuilleton portait *Histoire de province* ; ou du *Père Goriot*, dont l'*Histoire parisienne*, sous-titre original de 1835, disparut lors du premier regroupement ? Les éditeurs contribuent parfois fâcheusement à cet oubli, car dans bien des éditions modernes, même savantes, les sous-titres disparaissent de la couverture, voire de la page de titre. Ainsi, celui de *Bovary*, pourtant présent dans toutes les éditions revues par Flaubert, et dont l'importance thématique est manifeste, disparaît des éditions Dumesnil de 1945, Masson de 1964, et Bardèche de 1971[18].

Plus légitime en principe, et de toute évidence inévitable, l'abréviation des longs titres-sommaires caractéristiques de l'âge classique, et peut-être surtout du XVIII^e^ siècle, que l'on imagine mal cités *in extenso* dans une conversation, ni même dans une commande en librairie, et dont le raccourcissement était à coup sûr prévu, sinon programmé par l'auteur. À vrai dire, certains de ces intitulés originaux se laissent facilement analyser en éléments de statuts divers et d'importances inégales. Ainsi, l'*Astrée* portait sur la page de titre de son premier Livre, en 1607, l'*Astrée de Messire Honoré d'Urfé, Gentilhomme de la Chambre du Roy, Capitaine de cinquante hommes d'armes de ses Ordonnances, comte de Chasteauneuf et baron de Chasteaumorand* [etc.], *où par plusieurs histoires et sous personnes de Bergers et d'autres, sont déduits les divers effets et l'honneste amitié* – où l'on distingue sans effort un titre bref (mais sans trop savoir si l'article initial en fait ou non partie), le nom de l'auteur suivi de ses titres et fonctions, et quelque chose comme un sous-titre. Mais l'analyse est plus difficile, et à coup sûr moins autorisée, pour le titre original de ce que nous appelons aujourd'hui *Robinson Crusoé*, qui était en 1719 (et en anglais...) *la Vie et les Étranges Aventures de Robinson Crusoé, de York, marin, qui vécut vingt-huit ans tout seul dans une île déserte de la côte d'Amérique, près des bouches du grand fleuve Orénoque, après avoir été jeté sur le rivage par un naufrage où tous moururent sauf lui. Avec un récit de la manière dont il fut enfin aussi étrangement délivré par des pirates.*

La manière de ces titres-arguments semble s'être éteinte au début du XIX^e^ siècle, chez Walter Scott et Jane Austen, mais elle resurgit de temps à autre, au cours du XIX^e^ et même du XX^e^ siècle, à titre de pastiche ironique ou attendri, au moins chez des auteurs imprégnés de tradition ou portés au clin d'œil, comme Balzac (*Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau, marchand parfumeur, adjoint au maire du deuxième arrondissement de Paris, chevalier de la Légion d'honneur, etc.*), Dickens (*l'Histoire personnelle, l'Expérience et les Observations de David Copperfield, Junior, de Blunderstone Rookery, qu'il n'a jamais destinées à aucune sorte de public*), Thackeray (*les Mémoires de Barry Lyndon, Esquire, par lui-même, contenant le récit de ses aventures extraordinaires, de ses infortunes, de ses souffrances au service de feu sa Majesté prussienne, de ses visites à plusieurs cours de l'Europe, de son mariage, de sa splendide existence en Angleterre et en Irlande, et de toutes les cruelles persécutions, conspirations et calomnies dont il a été victime*) ou Erica Jong (*la Véridique Histoire des aventures de Fanny Troussecottes-Jones, en trois Livres, comprenant son Existence à Limeworth, son Initiation à la Sorcellerie, ses Équipées avec les Joyeux Compagnons, son Séjour dans un Bordel, sa Vie Dorée à Londres, ses Tribulations d'Esclave, sa Course de Femme-Pirate, et, pour finir, l'Éclaircissement et le Dénouement de sa Destinée, et cætera*). Mais dans ces deux derniers cas, le pastiche titulaire est inévitablement appelé par le pastiche textuel.

En toutes ces occasions, et d'innombrables autres, se manifeste une irrésistible tendance au raccourcissement. Si l'on excepte *la Nouvelle Héloïse*, dont le procédé, nous l'avons vu, est différent, le seul exemple contraire, mais quel exemple ! est à ma connaissance celui de la *Comédie* de Dante, qui ne devint *la Divine Comédie* que plus de deux siècles (1551) après la mort de l'auteur (1321) et près d'un siècle après sa première édition imprimée (1472).

Pour en finir avec le moment du titre : une œuvre peut intégrer à son titre sa date de publication. Il suffit pour cela que l'auteur tienne cette date pour particulièrement pertinente, et qu'il veuille l'indiquer par cette mise en exergue. C'est ce que fait Hugo pour *les Châtiments*, ou plutôt pour *Châtiments*, recueil original publié en 1853. Le titre de ce recueil est, en gros et au milieu de la page, *Châtiments / 1853.* À

l'édition Hetzel de 1870, qui comporte cinq pièces nouvelles, l'article apparaît et la date, légitimement ou non, disparaît. Les deux éléments se conjoignent à la première édition critique (Berret, Hachette, 1932), ce qui est peut-être incohérent. En principe, les éditeurs ont le choix entre le texte et le titre (sans date) de 1870 ou le texte et le titre (avec date) de 1853 : c'est ce dernier parti qu'adopte Jacques Seebacher dans son édition GF de 1979, plaçant toutefois la date entre parenthèses.

On ne confondra pas ce procédé avec celui, beaucoup plus fréquent, du titre comportant, ou même réduit à, la date où se situe son action : *Quatre-vingt-treize, 1984, 1985* d'Anthony Burgess, *1572 / Chronique du règne de Charles IX, Notre-Dame de Paris / 1482* (celle-ci n'est pas sur l'originale de 1831, mais sur le manuscrit, et les éditeurs modernes ont bien fait de la restituer), *les Chouans ou la Bretagne en 1799*, etc.[19]. Ces dates-ci sont évidemment thématiques. Celle de *Châtiments* est plus complexe : à la fois thématique (le recueil porte sur la situation de la France en 1853) et... le mot me manque pour l'instant ; disons, provisoirement, « éditoriale » : il paraît en 1853.

Destinateurs

Comme toute autre instance de communication, l'instance titulaire se compose au moins d'un message (le titre lui-même), d'un destinateur et d'un destinataire. Bien que la situation soit ici plus simple que pour d'autres éléments du paratexte, il convient sans doute de dire un mot de ces deux derniers.

Le destinateur (de droit) du titre n'est pas nécessairement, bien sûr, son producteur de fait. Nous avons déjà rencontré un ou deux cas de titres trouvés par l'éditeur, et bien d'autres membres de l'entourage auctorial peuvent jouer ce rôle, qui, en principe, ne nous intéresse pas ici, sauf si l'auteur révèle le fait par une information, elle-même nécessairement paratextuelle, que nul ne pourra ensuite négliger tout à fait. Mais ce n'est là qu'une donnée latérale, qui en aucun cas ne dispense l'auteur d'assumer la responsabilité juridique et pragmatique du titre.

N'en inférons pas trop vite que le destinateur du titre est toujours et nécessairement l'auteur et l'auteur seul. Dante, je l'ai dit, n'a jamais intitulé son chef-d'œuvre *la Divine Comédie*, et nul procès rétroactif ne peut lui attribuer la responsabilité de cette intitulation. L'inventeur de fait en est inconnu (de moi), et le responsable en est le premier éditeur, largement posthume, à l'avoir adopté.

Ceci vaut pour toute intitulation, ou réintitulation posthume, mais j'ajouterais volontiers que la responsabilité du titre est toujours partagée entre l'auteur et l'éditeur. En fait, bien sûr, sauf coup de force absolu ; en droit strict, parce qu'aujourd'hui au moins le contrat conjointement signé par ces deux parties mentionne le titre (et non le texte !) ; en droit plus large, me semble-t-il, parce que la position du titre et sa fonction sociale donnent à l'éditeur, en ce qui le concerne, des droits et des devoirs plus forts que sur le « corps » du texte. Il doit y avoir là-dessus des lois, des règles, des coutumes, des arrêts faisant jurisprudence, que j'ignore, mais que je suppose, et surtout – et c'est ce qui nous importe – que tout le monde plus ou moins suppose. Cette relation particulière du titre à l'éditeur a d'ailleurs sa manifestation et son emblème dans un objet – un livre – : le *catalogue.* Un catalogue, c'est un recueil de titres, attribués, comme il convient, non à un auteur, mais à un éditeur. Celui-ci, et non l'auteur, peut dire « ce livre est », ou « n'est pas », ou (terrible !) « n'est *plus* à mon catalogue ».

Destinataires

Le destinataire du titre est évidemment « le public », mais cette évidence est un peu grossière, parce que, je l'ai dit, la notion même du public est grossière – ce qui n'est peut-être pas seulement un défaut. Le public, en effet, n'est pas l'ensemble ou la somme des lecteurs. Le public, ou, comme on dit plus précisément en anglais, l'*audience* d'une représentation théâtrale, d'un concert ou d'une projection cinématographique, est bien la somme des personnes présentes, et donc en principe des spectateurs et/ou des auditeurs – en principe, parce que certaines des personnes présentes peuvent ne l'être que physiquement et, pour des raisons diverses, manquer à voir ou à entendre. Passons là-dessus, qui est de fait et non de droit, mais le public d'un livre, lui, est, me semble-t-il, une entité de droit plus vaste que la somme de ses lecteurs, parce qu'il englobe, à titre parfois très actif, des personnes qui ne le lisent pas nécessairement, ou pas entièrement, mais qui participent à sa diffusion, et donc à sa « réception ». Sans prétendre à une liste exhaustive, ce sont par exemple l'éditeur, ses attachés de presse, ses représentants, les libraires, les critiques et échotiers, et même et peut-être surtout ces colporteurs bénévoles ou involontaires de la renommée que nous sommes tous à un moment ou à un autre : à tous ceux-là, le texte du livre n'est pas nécessairement, pas constitutivement destiné, leur rôle étant plutôt, dans un sens large (mais fort), médiatique : faire lire sans toujours avoir lu soi-même. Nous avons déjà rencontré ici, ou rencontrerons bientôt, des textes d'accompagnement, comme le prière d'insérer, dont la fonction est presque officiellement de les dispenser d'une lecture complète dont les charges mêmes de leur fonction parfois les empêchent, sans que cet empêchement ait rien d'offensant, ni même de vraiment gênant, pour personne : nul ne peut raisonnablement exiger d'un représentant d'édition qu'il lise tous les livres qu'il diffuse. Le public comporte encore une catégorie parfois très vaste : celle des clients qui ne lisent pas, ou pas entièrement, le livre qu'ils ont acheté. Le lecteur (qui en revanche n'a pas toujours acheté), tel que le vise l'auteur, c'est au contraire, et constitutivement de par l'économie la plus profonde du texte, une personne qui en fait une lecture intégrale – à moins que certaines dispositions liminaires ou autres ne l'autorisent expressément, comme nous le verrons, à tel ou tel type de sélectivité. Ainsi défini, le public, on le voit, déborde largement, et souvent activement, la somme des lecteurs[20].

On a compris depuis longtemps où je voulais en venir : si le destinataire du texte est bien le lecteur, le destinataire du titre est le public au sens que je viens de préciser, ou plutôt d'élargir. Le titre s'adresse à beaucoup plus de gens, qui par une voie ou par une autre le reçoivent et le transmettent, et par là participent à sa circulation. Car, si le texte est un objet de lecture, le titre, comme d'ailleurs le nom de l'auteur, est un objet de circulation – ou, si l'on préfère, un sujet de conversation.

Fonctions

Sur la fonction, ou plutôt les fonctions du titre, une sorte de vulgate théorique semble s'être établie, que Charles Grivel formule à peu près comme suit : 1. identifier l'ouvrage, 2. désigner son contenu, 3. le mettre en valeur, et que Leo Hoek intègre à sa définition du titre : « Ensemble de signes linguistiques [...] qui peuvent figurer en tête d'un texte pour le désigner, pour en indiquer le contenu global et pour allécher le public visé[21]. » Cette vulgate fonctionnelle me semble un point de départ acceptable, mais elle appelle quelques remarques, compléments ou amendements. Tout d'abord, les trois fonctions indiquées (désignation, indication du contenu, séduction du public) ne sont pas nécessairement toutes présentes à la fois : la première seule est obligatoire, les deux autres sont facultatives et supplémentaires, car la première peut être remplie par un titre sémantiquement vide, nullement « indicatif du contenu » (et encore moins « alléchant »), à la limite un simple numéro de code. Deuxième remarque, ces fonctions ne sont pourtant pas disposées ici dans un ordre de dépendance, car la première et la troisième peuvent fort bien se passer de la deuxième, si par exemple on considère *l'Automne à Pékin* comme un titre séduisant, bien qu'il n'ait aucun rapport avec le contenu, « global » ou non, du roman qu'il intitule, ou peut-être pour cette raison même. Troisième remarque : si peu exigeante semble-t-elle, la première fonction n'est pas toujours rigoureusement remplie, car bien des livres partagent le même titre homonyme, qui ne suffit donc pas mieux à désigner l'un d'eux que certains noms de personne ou de lieu qui, hors d'un contexte spécifiant, restent largement ambigus ; demandez de but en blanc à un libraire s'il vend les *Satires*, et vous ne tirerez de lui, fort logiquement, qu'une question en retour. Quatrième remarque : si la fonction de désignation est parfois défaillante, les deux autres sont toujours plus ou moins sujettes à discussion, car la relation entre un titre et un « contenu global » est éminemment variable, depuis la désignation factuelle la plus directe (*Madame Bovary*) jusqu'aux relations symboliques les plus incertaines (*le Rouge et le Noir*), et dépend toujours de la complaisance herméneutique du récepteur : on peut contester à Goriot le rôle de personnage principal du roman auquel il donne son titre[22], et

l'on peut inversement plaider que le texte de *l'Automne à Pékin* est une évocation subtilement métaphorique de telle saison en tel lieu. Quant à la fonction de séduction, ou de valorisation, son caractère subjectif est d'ores et déjà fort évident. Cinquième et dernière remarque, notre liste est sans doute d'une manière ou d'une autre incomplète, car le titre peut « indiquer », de son texte, autre chose que le « contenu », factuel ou symbolique : il peut aussi bien en indiquer la forme, que ce soit d'une manière traditionnelle et générique (*Odes, Élégies, Nouvelles, Sonnets*), ou d'une manière originale et qui se veut purement singulière : *Mosaïque, Tel Quel, Répertoire*. Il conviendrait donc de faire place, à côté de l'indication du contenu, ou peut-être en concurrence (alternative) avec elle, à un type d'indication plus formel : nouvelle fonction, donc, à glisser entre les ci-devant deuxième et troisième, ou pour le moins variante de la deuxième, qu'il faudrait ainsi redéfinir comme indication soit du contenu, soit de la forme, soit parfois (*Élégies*) des deux à la fois.

Or cette variante, disons plus lourdement ce type particulier de relation sémantique entre titre et texte, qui n'apparaît plus dans le livre (1981) de Hoek, avait été fort bien repérée par cet auteur dans son article de 1973, et j'avoue ne pas percevoir les raisons de cet abandon muet. Hoek, donc, distinguait autrefois, sur le plan qu'il appelle justement *sémantique*, deux classes de titres : les « subjectaux », qui désignent le « sujet du texte », comme *Madame Bovary*, et les « objectaux », qui « réfèrent au texte lui-même » ou « désignent le texte en tant qu'objet », comme *Poèmes saturniens*[23]. Les termes me paraissent mal choisis, entre autres parce qu'ils risquent de faire confusion : Emma peut être dite aussi bien (ou aussi mal) l'« objet » que le « sujet » du roman auquel elle donne son nom. Mais l'idée me semble juste, et je ne proposerai donc ici qu'une (nouvelle) réforme terminologique : les titres indiquant, de quelque manière que ce soit, le « contenu » du texte seront dits, le plus simplement possible, *thématiques* (cette simplicité ne va pas sans nuances, que nous retrouverons) ; les autres pourraient sans grand dommage être qualifiés de *formels*, et bien souvent de *génériques*, ce qu'ils sont presque toujours en fait, surtout à l'âge classique. Mais il me semble nécessaire de faire droit à cette juste observation de Hoek, que de tels titres réfèrent à *l'œuvre elle-même*, la mention de sa forme ou de son appartenance générique n'étant qu'un moyen de cette référence – peut-être le seul possible en littérature, mais la musique en connaît au moins un autre, qui est le numéro d'opus, et rien n'empêcherait un écrivain d'imiter ce procédé, ou quelque autre analogue. L'essentiel est pour nous de marquer en principe que le choix n'est pas exactement entre intituler par référence au contenu (*le Spleen de Paris*) ou par référence à la forme (*Petits Poèmes en prose*)[24], mais plus exactement entre viser le contenu thématique et viser le texte lui-même considéré comme œuvre et comme objet. Pour désigner ce choix dans toute sa latitude, sans en réduire le second terme à une désignation formelle qu'il pourrait à la rigueur esquiver, j'emprunterai à certains linguistes l'opposition qu'ils marquent entre le *thème* (ce dont on parle) et le *rhème* (ce qu'on en dit). L'emprunt, je le sais, ne va pas ici, comme toujours, sans distorsion, mais j'en assume le péché pour l'efficacité (et l'économie) de ce couple terminologique[25]. Si le thème du *Spleen de Paris* est bien (admettons-le par hypothèse) ce que désigne ce titre, le rhème en est... ce que Baudelaire en dit (en écrit), et donc ce qu'il en *fait*, c'est-à-dire un recueil de petits poèmes en prose. Si Baudelaire, au lieu de l'intituler par son thème, l'avait intitulé par son rhème, il l'aurait nommé, par exemple, *Petits Poèmes en prose*. C'est ce qu'il a fait également, hésitant ainsi pour la même œuvre, et pour notre plus grande satisfaction théorique, entre un titre *thématique* et un titre *rhématique*[26]. Je propose donc de rebaptiser *thématiques* les ci-devant titres « subjectaux » de Hoek, et *rhématiques* ses titres « objectaux »[27]. Je ne sais pas encore s'il faut considérer ces deux types de relation sémantique (entre titre et texte) comme deux fonctions distinctes, ou comme deux espèces de la même fonction, mais nous retrouverons cette question, d'ailleurs secondaire, un peu plus loin. Revenons pour l'instant, et pour en finir avec elle, à la première fonction de Hoek et Grivel, ou fonction de désignation.

Désignation

Le titre, c'est bien connu, est le « nom » du livre, et comme tel il sert à le nommer, c'est-à-dire à le désigner aussi précisément que possible et sans trop de risques de confusion. Mais *nommer* une personne (entre autres), on ne s'en avise pas assez, ce verbe recouvre deux actes fort différents qu'il importerait ici de distinguer plus soigneusement que ne le fait la langue naturelle. L'un consiste à choisir un nom pour cette personne ; c'est, disons, l'acte du *baptême* – l'un des rares où nous ayons l'occasion d'imposer un nom (en l'occurrence un prénom) à quelque chose, l'ère des onomaturges étant révolue depuis longtemps – et cet acte, bien sûr, est presque toujours motivé, par une préférence, un compromis, une tradition : il est bien rare que le prénom d'un enfant soit laissé (Purif, Épiph, Fêtnat) au hasard d'une épingle sur un calendrier. Mais une fois ce nom choisi, imposé et dûment enregistré, il sera employé par tous dans un esprit et à des fins qui n'auront plus aucun rapport avec les raisons qui ont présidé à son choix. Ces fins sont de pure identification, et par rapport à ces fins, le motif de la nomination initiale est complètement indifférent, et généralement ignoré sans aucun dommage : la nomination comme *usage* d'un nom est sans rapport avec la nomination comme baptême, ou choix d'un nom, et les noms les plus motivés ne sont en rien les plus efficaces, c'est-à-dire les plus sûrement identificateurs.

Il en va de même pour les titres de livres. Quand je demande à un libraire : « Avez-vous *le Rouge et le Noir* ? », ou à un étudiant : « Avez-vous lu *le Rouge et le Noir* ? », la signification attachée à ce titre (sa relation sémantique au livre qu'il intitule) ne compte pour rien dans ma phrase, ni dans mon esprit ni dans celui de mon interlocuteur. Elle ne redevient active que si je la convoque explicitement, par exemple dans une phrase telle que : « Savez-vous pourquoi ce livre s'intitule *le Rouge et le Noir* ? » Or, il est clair que les propositions du premier type sont infiniment plus fréquentes que celles du second. La relation, alors purement conventionnelle, qui y préside, est une relation de pure désignation rigide, ou identification. Nous avons déjà observé que cette fonction n'est pas toujours remplie sans confusion par le seul titre, puisqu'il y a des cas d'homonymie[28]. À supposer qu'elle le soit, elle ne l'est alors ni mieux ni plus mal que par tout autre procédé signalétique, comme les cotes de bibliothèque ou les ISBN de l'édition moderne, qui ont eux aussi leurs motivations initiales (de classement), fort utiles pour faciliter la recherche, mais indifférentes à l'identification comme telle.

L'identification est, dans la pratique, la plus importante fonction du titre, qui pourrait à la rigueur se passer de toutes les autres. Revenons à notre acte de baptême, et supposons que mon ami Théodore ait été ainsi baptisé au hasard, par la méthode de l'épingle sur le calendrier. Cette immotivation initiale ne changerait rien à mon usage de son nom, et de fait j'ignore tout des raisons qui l'ont fait ainsi nommer. De même, si Stendhal avait confié à la courte paille l'intitulation du *Rouge et le Noir*, cela ne changerait rien à sa fonction d'identification, et à l'usage pratique que j'en fais. Je suppose que bien des titres surréalistes ont été tirés dans un chapeau, et ils n'en identifient pas moins bien leur texte que les titres les plus concertés – libre ensuite au lecteur, s'il lui chante, de leur trouver une raison, c'est-à-dire un sens. Hans Arp, interrogé un jour sur le titre qu'il comptait donner à une sculpture tout juste achevée, répondit avec bon sens : « *Fourchette* ou *Trou du cul*, comme il vous plaira. » L'histoire ne dit pas quel fut le choix.

Titres thématiques

L'adjectif *thématique* pour qualifier les titres portant sur le « contenu » du texte n'est pas irréprochable, car il suppose un élargissement que l'on peut juger abusif de la notion de thème : si la République, la Révolution française, le culte du moi ou le Temps retrouvé sont bien, à des degrés divers, les thèmes essentiels des œuvres qui leur doivent leurs titres, on ne peut en dire autant, ni de la même manière, de la Chartreuse de Parme, de la Place Royale, du soulier de satin, de la Marche de Radetzky, ni même de Mme Bovary : un lieu (tardif ou non), un objet (symbolique ou non), un leitmotiv, un personnage, même central, ne sont pas à proprement parler des thèmes, mais des éléments de l'univers diégétique des œuvres qu'ils servent à intituler. Je qualifierai pourtant tous les titres ainsi évoqués de *thématiques*, par une synecdoque généralisante qui sera, si l'on veut, un hommage à l'importance du thème dans le « contenu » d'une œuvre, qu'elle soit d'ordre narratif, dramatique ou discursif. De ce point de vue, sans doute, tout ce qui, dans le « contenu », n'est pas le thème, ou l'un des thèmes, est en relation empirique ou symbolique avec lui, ou avec eux.

Un titre thématique a donc bien des façons de l'être, et chacun d'eux appelle une analyse sémantique singulière, où la part de l'interprétation du texte n'est pas mince. Mais il me semble que la bonne vieille tropologie nous fournit un principe efficace de répartition générale. Il y a des titres littéraux, qui désignent sans détour et sans figure le thème ou l'objet central de l'œuvre : *Phèdre, Paul et Virginie, les Liaisons dangereuses, la Terre, Guerre et Paix* – au point parfois d'indiquer par avance le dénouement : *Jérusalem délivrée, la Mort d'Ivan Ilitch*, titres proleptiques. D'autres, par synecdoque ou métonymie, s'attachent à un objet moins indiscutablement central (*le Père Goriot*), parfois délibérément marginal (*le Chasseur vert, le Rideau cramoisi, le Soulier de satin*). Lessing louait Plaute d'avoir souvent tiré ses titres « des circonstances les moins importantes qui soient », et en concluait peut-être hâtivement : « Le titre est vraiment peu de chose. » Hâtivement, car le détail ainsi promu s'investit *ipso facto* d'une sorte de valeur symbolique et donc d'importance thématique[29]. Un troisième type est d'ordre constitutivement symbolique, c'est le type métaphorique : *Sodome et Gomorrhe* pour un récit dont le thème central est l'homosexualité (même si cette évocation symbolique fut à l'origine, c'est-à-dire bien avant Proust, une métonymie du lieu), *le Rouge et le Noir* sans doute, *le Rouge et le Blanc* à coup sûr (puisque Stendhal l'affirme), *le Lys dans la vallée*[30], *la Curée, Germinal*[31], *Sanctuaire*. Un quatrième type fonctionne par antiphrase, ou ironie, soit parce que le titre fait antithèse à l'œuvre (*la Joie de vivre* pour le roman le plus sombre de Zola, qui en souligne lui-même le caractère antiphrastique : « Je voulais d'abord un titre direct [littéral] comme *le Mal de vivre*, et l'ironie de *la Joie de vivre* me fit préférer ce dernier » – même effet pour *la Joie*, dont Bernanos disait lui-même : « On y trouve de tout, sauf de la joie »), soit parce qu'il affiche une absence provocante de pertinence thématique : c'est (selon Boris Vian lui-même) le cas déjà évoqué de *l'Automne à Pékin* ou de *J'irai cracher sur vos tombes* ; c'est le cas de la plupart des titres surréalistes ; c'est celui de *la Cantatrice chauve* et de bien d'autres aujourd'hui, comme cette *Histoire de la peinture en trois volumes* de Mathieu Bénézet, mince plaquette qui ne parle pas de peinture. L'antiphrase peut prendre la forme d'une dénégation formelle, comme le célèbre *Ceci n'est pas une pipe* – qui à vrai dire n'est pas non plus un titre. La non-pertinence peut aussi n'être qu'apparente, et révéler une intention métaphorique : c'est évidemment le rôle d'*Ulysse*, qui fonctionne selon le mécanisme figural bien décrit ailleurs par Jean Cohen : puisque personne dans ce roman ne s'appelle Ulysse, il faut bien que le titre, littéralement non pertinent, ait une valeur symbolique – et, par exemple, que le héros Léopold Bloom soit une figure odysséenne[32]. Elle peut aussi, d'une manière assez retorse, arguer d'une vérité littérale : dans un film de Truffaut, un quidam demande à un auteur embarrassé : « Y a-t-il dans votre livre un tambour ? une trompette ? Non ? Alors, le titre s'impose : *Sans tambour ni trompette*. » On pourrait, selon ce principe irréfutable, rebaptiser quelques classiques ; ainsi, *Ulysse* même en *Loin d'Auckland*, ou *le Roman de la Rose* en *l'Absence de d'Artagnan*.

Bien entendu, la relation thématique peut être ambiguë, et ouverte à l'interprétation : nous avons rencontré deux ou trois cas de chevauchement entre métaphore et métonymie, et nul ne peut empêcher un critique ingénieux (ils le sont tous aujourd'hui) de donner un sens symbolique, par exemple, aux gommes des *Gommes* (c'est déjà fait). Inversement, Proust estimait qu'à la lecture les titres apparemment symboliques de Balzac doivent être réduits à une signification littérale : *Illusions perdues*, par les illusions de Lucien, « toutes particulières, toutes contingentes [...] qui donnent une puissante marque de réalité au livre, mais qui font rabattre un peu de la poésie philosophique du titre. Chaque titre doit ainsi être pris au pied de la lettre : *Un grand homme de province à Paris, Splendeurs et Misères des courtisanes, À combien l'amour revient aux vieillards*, etc. Dans *la Recherche de l'absolu*, l'absolu est plutôt une formule, une chose alchimique que philosophique[33] ». L'ambiguïté peut aussi être visée par la formule titulaire elle-même, par présence d'un ou plusieurs mots à double entente : *Fils, l'Iris de Suse, Passage de Milan* ; moins manifeste, alléguée (et peut-être découverte) après coup, celle des *Communistes*, qu'Aragon déclara un jour de genre féminin – ce qui serait plutôt, littéralement, une désambiguïsation, puisqu'on l'avait crue jusque-là bisexuée. Autre facteur d'ambiguïté : la présence dans l'œuvre d'une œuvre au second degré à laquelle elle emprunte son titre, en sorte que l'on ne peut dire si celui-ci se réfère thématiquement à la diégèse, ou, de façon purement désignative, à l'œuvre en abyme : voyez parmi bien d'autres *le Roman de la momie, les Faux-Monnayeurs, Docteur Faustus*[34], *les Fruits d'or*, ou *Feu pâle*.

Je n'ai envisagé ici que des titres simples, sans sous-titre. Mais, en cas de titre double (doublement thématique), chaque élément peut jouer sa partie. Les titres classiques organisaient généralement cette division du travail selon un principe clair : au titre le nom du héros (ou, chez Platon, de l'interlocuteur de Socrate[35]), au sous-titre l'indication du thème (*Théétète ou De la science, Candide ou l'Optimisme, le Barbier de Séville ou la Précaution inutile*) – et encore au XX^e^ siècle, par allusion archaïsante (*Geneviève ou la Confidence inachevée*). D'une manière plus large et plus souple, le sous-titre sert fréquemment, aujourd'hui, à indiquer plus littéralement le thème évoqué symboliquement ou cryptiquement par le titre. C'est un procédé très courant, et devenu presque rituel dans l'intitulation des œuvres à contenu intellectuel : *les Sandales d'Empédocle, essai sur les limites de la littérature* ; *Miroirs d'encre, rhétorique de l'autoportrait*, etc. Les éditeurs américains ont un terme pour distinguer ici le premier titre : ils l'appellent le titre *catchy* (accrocheur), voire *sexy*, ce qui dit tout. Ils n'ont pas éprouvé le besoin de qualifier le sous-titre, qui a souvent tout d'un remède à l'amour. Mais le rapport peut aussi s'inverser, selon les goûts : si *Paludes* n'est pas mal, *Traité de la contingence* est superbe.

Car cette répartition n'est pas ignorée de la littérature de fiction. L'illustration la plus caractéristique en est sans doute *Docteur Faustus*, titre évidemment symbolique (puisque le héros n'en est pas plus Faust que Bloom n'est Ulysse, mais seulement une sorte d'avatar moderne de la figure de Faust) aussitôt corrigé par un sous-titre littéral : *la Vie du compositeur allemand Adrian Leverkühn racontée par un ami*. L'ensemble constitue un contrat générique (d'hypertexte à transposition) d'une parfaite exactitude. Un peu comme si *Ulysse* portait en sous-titre : *Vingt-quatre heures de la vie de Léopold Bloom, voyageur de commerce irlandais, racontées selon divers procédés narratifs plus ou moins inédits*.

Titres rhématiques

Ambigus ou non, les titres thématiques dominent aujourd'hui largement le tableau, mais il ne faut pas oublier que l'usage classique était tout différent, sinon inverse, plutôt dominé en poésie (à l'exception des épopées et des grands poèmes didactiques à titres thématiques) par des recueils à titres officiellement génériques : *Odes, Épigrammes, Hymnes, Élégies, Satires, Idylles, Épîtres, Fables, Poèmes*, etc. Cette pratique s'étend largement au-delà de la poésie lyrique et du classicisme, avec d'innombrables recueils de *Contes, Nouvelles, Essais, Pensées, Maximes, Sermons, Oraisons funèbres, Dialogues, Entretiens, Mélanges*, et des ouvrages plus unitaires baptisés *Histoires, Annales, Mémoires, Confessions, Souvenirs*, etc. Le pluriel domine sans doute, mais on trouve encore dans cette zone des titres au singulier comme *Journal, Autobiographie, Dictionnaire* ou *Glossaire*. Autant de titres où le rhématisme passe par une désignation générique, mais d'autres intitulations, inévitablement moins classiques, font appel à un type de définition plus libre, exhibant une sorte d'innovation générique, et que l'on pourrait, pour cette raison, qualifier de *paragénérique* : *Méditations, Harmonies, Recueillements*[36], *Considérations inactuelles, Divagations, Approximations, Variété, Tel Quel, Pièces, Répertoire, Microlectures*. Si notre époque n'était pas davantage éprise d'originalité que de tradition, chacun de ces titres, comme celui de Montaigne (qui innovait), aurait pu donner naissance à une sorte de formule générique, et à une série de titres homonymes. C'est peut-être le cas de *Situations* (Péguy, Sartre) : à la troisième occurrence, on commencerait à dire « un recueil de situations », comme on dit – ce qui aurait sans doute fort surpris Montaigne – « un recueil d'essais ».

D'autres titres rhématiques sont encore un peu plus loin de toute qualification générique, désignant l'œuvre par un trait plus purement formel, voire plus accidentel : *Décaméron, Heptaméron, Ennéades, Nuits attiques, The Friday Book, En français dans le texte, Manuscrit trouvé à Saragosse* – d'où cette série non close : *Manuscrit trouvé dans une bouteille* (Poe), *dans une cervelle* (Valéry), *dans un chapeau* (Salmon). Ou, d'une manière encore plus vague, mais qui vise toujours manifestement le texte lui-même, non son objet : *Pages, Écrits, Livre*

(Barnes : *Un livre*, Guyotat : *le Livre*). Ou ce titre à la fois interrogatif et autoréférentiel : Raymond M. Smullyan, *What Is the Name of this Book ?*

Ajoutez que, si l'imitation et la reprise tendent, comme je viens de l'indiquer pour *Situations*, à rhématiser les titres thématiques, il en va de même, et de manière tout à fait inévitable, pour les pratiques de suite et de continuation. *Le Menteur* était un titre parfaitement thématique ; dans *la Suite du Menteur*, qui est rhématique (cette pièce est la suite...), il devient lui-même rhématique (cette pièce est la suite de la pièce intitulée...). Même effet pour bien des formules synonymes, comme *la Nouvelle Justine* ou *le Nouveau Crève-Cœur*, et sans doute déjà avec un simple numéro de tome, comme *Situations I*.

Ce n'est pas le cas de tous les titres en *Nouveau...*, où l'adjectif peut avoir une valeur toute thématique : voyez *la Nouvelle Héloïse*, ou *le Nouveau Robinson*. Mais on peut jouer sur l'incertitude : qu'en est-il des *Nouvelles Nourritures* ? Nouvelles nourritures, ou nouvelles *Nourritures* ? Et des *Nouvelles Impressions d'Afrique* ? Nouvelles impressions, ou nouvelles *Impressions* (sans parler de la savante ambiguïté d'*impressions*) ? Et des *Nouvelles Souffrances du jeune Werther* ? Nouvelles souffrances, ou nouvelles *Souffrances* ? Et des *Nouvelles Aventures de Lazarillo de Tormes* ? Et du *Nouveau Contrat social* ? Et que serait une *Nouvelle Vie de Marianne* ? Un *Nouvel Amour de Swann* ?

Autres ambiguïtés possibles avec *Fin...* Comment lire la *Fin de Chéri* ? Est-ce la fin de Chéri, ou la fin de *Chéri* ? Et *la Fin de Lamiel*, est-ce la fin de Lamiel, ou la fin de *Lamiel* ? C'est évidemment que *fin* peut aussi correctement porter sur une personne ou sur un livre. Ce ne serait pas le cas de *suite*, qui ne supporte pas de complément de nom animé : *Suite de Marianne* ne peut être que rhématique. Mais *Suite de la Vie de Marianne* serait de nouveau ambigu. Certains termes, en effet, désignent à la fois l'objet d'un discours et ce discours lui-même. D'où l'équivoque de titres comme *Histoire de...*, *Vie de...* Ou bien encore, à la faveur d'une polysémie : *Feuilles d'automne*. Mais le titre de Hugo est en réalité *les Feuilles d'automne*, ce qui réduit l'ambiguïté au profit du thématique : *Feuilles d'automne* pourrait désigner les pages du livre, *les Feuilles d'automne* ne peut guère désigner que les feuilles mortes de l'automne. Même effet, je l'ai dit, pour *les Contemplations*, mais aussi pour *les Chants du crépuscule, les Chansons des rues et des bois*, etc. Je me souviens de graves débats éditoriaux lors de la traduction française du livre de Wellek et Warren : *Théorie de la littérature* (traduction littérale, mais déjà prise) aurait été un titre rhématique (ce livre *est* une théorie de la littérature) ; *la Théorie littéraire* est évidemment un titre thématique : ce livre *parle de* la théorie littéraire. Même nuance entre *la Logique du récit*, thématique (le récit a sa logique, que j'étudie dans ce livre) et *Logique du récit*, ambigu. Même choix pour (*la*) *Grammaire de...*, (*la*) *Rhétorique de...*, etc. L'anglais (ou l'allemand), plus net, rhématise au moyen d'un article indéfini, peu usité en français : *The Rhetoric of Fiction*, c'est la rhétorique propre à la fiction, *A Rhetoric of Fiction* serait une rhétorique appliquée à la fiction. D'ailleurs, les deux langues recourent à l'article indéfini pour introduire l'indication générique proprement dite, qui est par définition toujours rhématique par son application à l'œuvre (sinon par son contenu) : *Ivanhoe, a Romance*, ou *Lucinde, ein Roman*.

Ceci nous amène aux titres mixtes, c'est-à-dire comportant, clairement séparés, un élément rhématique (le plus souvent générique) et un élément thématique : *Traité de la nature humaine, Essais sur l'entendement humain, Étude de femme, Portrait de femme, Introduction à l'étude de la médecine expérimentale, Contribution à l'économie politique, Regards sur le monde actuel*, etc. Tous les titres de ce type commencent par une désignation du genre, et donc du texte, et continuent par une désignation du thème. Cette formule éminemment classique, et d'une grande netteté, était particulièrement employée pour des œuvres théoriques. À vrai dire, l'usage en a tronqué quelques-uns, qui ont perdu leur élément rhématique. Ainsi, l'ouvrage de Copernic, *De revolutionibus orbium coelestium Libri sex* (1543) est aujourd'hui réduit à ses quatre premiers mots, et donc à son aspect thématique. Occasion de signaler que les titres grecs en *Péri...*, latins en *De...*, français en *De...* ou *Sur...*, etc. sont toujours des titres mixtes dont la partie rhématique est sous-entendue.

Connotations

L'opposition entre les deux *types* thématique et rhématique ne détermine donc pas, me semble-t-il finalement, une opposition parallèle entre deux *fonctions*, dont l'une serait thématique et l'autre rhématique. Les deux procédés remplissent plutôt différemment, et concurremment (sauf ambiguïté et syncrétisme), la même fonction, qui est de décrire le texte par une de ses caractéristiques, thématique (ce livre parle de...) ou rhématique (ce livre est...). J'appellerai donc cette fonction commune la fonction *descriptive* du titre. Mais nous avons jusqu'ici négligé un autre type d'effets sémantiques, effets secondaires qui peuvent indifféremment s'ajouter au caractère thématique ou rhématique de la description primaire. Ce sont des effets que l'on peut qualifier de *connotatifs*, parce qu'ils tiennent à la *manière* dont le titre, thématique ou rhématique, exerce sa dénotation.

Soit un titre de roman d'aventures : *Déroute à Beyrouth*, ou *Banco à Bangkok*. Il est évidemment thématique, et en tant que tel il nous annonce une aventure située dans l'une de ces capitales exotiques et réputées (diversement) dangereuses. Mais la manière dont il l'annonce, fondée sur une homophonie manifeste, ajoute à cette valeur dénotative une autre valeur, soit, pour un lecteur peu renseigné : l'auteur s'amuse de son titre, soit, pour un lecteur plus compétent : l'auteur ne peut être que Jean Bruce, ou quelqu'un qui imite sa manière titulaire[37]. Soit maintenant un titre rhématique : *Spicilège* ; il dénote, si j'en crois mon Littré, un recueil de textes ou de fragments inédits tardivement « glanés » (c'est l'étymologie) dans les tiroirs de l'auteur, par lui-même ou par ses héritiers ; mais aussi, et peut-être surtout, il connote un mode d'intitulation ancien (Montesquieu[38]) ou, si employé de nos jours (Marcel Schwob), d'un archaïsme recherché. Pour le public moderne, cette connotation stylistique est probablement plus forte que la dénotation toute technique d'origine, dont la valeur s'est presque entièrement perdue.

Or les capacités connotatives de l'intitulation sont considérables, et de tous ordres. Il y a des manières titulaires propres à certains auteurs : le cas de Jean Bruce est exemplaire, parce qu'il repose sur un procédé simple et presque mécanique, mais il y en a bien d'autres. Un titre comme *la Double Méprise* évoque irrésistiblement Marivaux (il est de Mérimée). Les titres paragénériques des recueils de Lamartine ont un air de famille, et *les Contemplations* ont dû lui faire l'effet d'un pastiche. Il y a des connotations d'ordre historique : dignité classique des titres génériques, romantisme (et postromantisme) des titres paragénériques, couleur XVIII^e^ siècle des longs titres narratifs à la Defoe, tradition dix-neuviémiste des noms complets de héros (*Eugénie Grandet, Ursule Mirouët, Jane Eyre, Thérèse Raquin, Thérèse Desqueyroux, Adrienne Mesurat*), titres-clichés des recueils surréalistes : *les Champs magnétiques, le Mouvement perpétuel, Corps et Biens*. Il y a encore des connotations génériques : nom unique du héros en tragédie (*Horace, Phèdre, Hernani, Caligula*), nom de caractère en comédie (*le Menteur, l'Avare, le Misanthrope*), suffixe en *-ade* ou *-ide* des titres d'épopées classiques (*Iliade, Énéide, Franciade, Henriade*, etc.), qui conjoignent de manière très économique une indication thématique (par le nom) et une rhématique (par le suffixe), brutalité goguenarde des titres de série noire, etc. Mais d'autres valeurs connotatives sont plus subtiles à définir individuellement, et plus difficiles à classer par masses : voyez les effets culturels des titres-citations (*le Bruit et la Fureur, la Puissance et la Gloire, Tendre est la nuit, les Raisins de la colère, Pour qui sonne le glas, Bonjour tristesse*), des titres-pastiches comme nous en avons déjà rencontré chez Balzac, Dickens, Thackeray et autres, ou des titres parodiques : *la Comédie humaine, le Génie du paganisme*, etc.[39]. Autant d'échos qui, aussi efficacement et plus économiquement qu'une épigraphe (qui vient à vrai dire souvent les compléter, et j'y reviendrai), apportent au texte la caution indirecte d'un autre texte, et le prestige d'une filiation culturelle.

Ces quelques aperçus sur les valeurs connotatives ne prétendent à aucun ordre ni à aucune exhaustivité typologique. La suite relèverait, me semble-t-il, d'enquêtes historiques et critiques, car l'étude des manières titulaires, et de leur évolution, passe sans doute essentiellement par celle des traits connotatifs – les plus chargés d'intentions, mais aussi peut-être les plus lourds d'effets involontaires, traces éventuelles d'un

inconscient, individuel ou collectif.

Séduction ?

À la fois trop évidente et trop insaisissable, la fonction de séduction, incitatrice à l'achat et/ou à la lecture, ne m'inspire guère de commentaires. La formule canonique en a été donnée voici trois siècles par Furetière : « Un beau titre est le vrai proxénète d'un livre[40]. » Je ne suis pas sûr que l'éventuelle force éliciante d'un titre tienne toujours à sa « beauté », si tant est qu'on puisse définir objectivement une telle valeur : Proust admirait le titre *l'Éducation sentimentale* pour sa « solidité » compacte et sans interstice, malgré son « incorrection » grammaticale[41]. Un autre moyen de séduction court les poncifs au moins depuis Lessing : « Un titre ne doit pas être comme un menu (*Küchenzettel*) ; moins il en dit sur le contenu, mieux il vaut[42]. » Pris à la lettre, ce conseil mettrait en totale opposition la fonction séductrice et la fonction descriptive. La vulgate entend plutôt ici un éloge des vertus apéritives d'une certaine dose d'obscurité, ou d'ambiguïté : un bon titre en dirait assez pour exciter la curiosité, et assez peu pour ne pas la saturer. « Un titre, dit Eco en une formule qui doit sonner encore mieux en italien, doit embrouiller les idées, non les embrigader[43]. » Ce brouillis-là relève sans doute d'un tour de main propre à chacun, et à chaque objet, que n'indique aucune recette et qui n'en garantit aucune. Tous les éditeurs vous le diront : personne n'a jamais pu prédire le succès ou l'insuccès d'un livre, ni *a fortiori* y mesurer la part d'action du titre. Je croirais plus volontiers à une vertu plus indirecte, que nous avons déjà vu évoquer par Giono, et que confirmait plus récemment Tournier à propos de sa *Goutte d'or*[44] : Je trouve que c'est un beau titre, disait-il à peu près, il m'a inspiré pendant toute la gestation du livre, et d'une manière générale je ne peux travailler avec enthousiasme que si je suis soutenu par la perspective d'un titre qui me plaît. On peut en l'occurrence juger diversement du résultat, mais la force d'incitation d'un tel fantasme ne paraît pas douteuse : anticiper le « produit fini » est sans doute l'un des (rares) moyens de conjurer la nausée de l'écriture, et la gratification du titre y contribue sans doute. Mais cette fonction, on l'a compris, n'est pas exactement de l'ordre du paratexte.

Il convient sans doute ici de mettre un peu d'ordre dans notre liste, élaborée à tâtons, des fonctions du titre. La première, seule obligatoire dans la pratique et l'institution littéraire, est la fonction de désignation, ou d'identification. Seule obligatoire, mais impossible à séparer des autres, puisque, sous la pression sémantique ambiante, même un simple numéro d'opus peut s'investir de sens. La deuxième est la fonction descriptive, elle-même thématique, rhématique, mixte ou ambiguë selon le choix fait par le destinateur du ou des traits porteurs de cette description toujours inévitablement partielle et donc sélective, et, selon l'interprétation faite par le destinataire, qui se présente le plus souvent comme une hypothèse sur les motifs du destinateur, c'est-à-dire pour lui de l'auteur ; facultative en droit, cette fonction est inévitable en fait : « Un titre, dit justement Eco, est déjà – malheureusement – une clé interprétative. On ne peut échapper aux suggestions générées par *le Rouge et le Noir* ou par *Guerre et Paix*[45]. » La troisième est la fonction connotative attachée à la deuxième, volontairement ou non de la part de l'auteur ; elle aussi me semble inévitable, car tout titre, comme tout énoncé en général, a sa manière d'être, ou, si l'on préfère, son style – et même le plus sobre, dont la connotation sera au moins : sobriété (au plus, ou au pire : affectation de sobriété). Mais comme il est peut-être abusif d'appeler fonction un effet qui n'est pas toujours intentionnel, il vaudrait sans doute mieux parler ici de *valeur* connotative. La quatrième, d'efficacité douteuse, est la fonction dite séductive. Quand elle est présente, elle dépend sans doute davantage de la troisième que de la deuxième. Quand elle est absente aussi, d'ailleurs. Disons plutôt qu'elle est toujours présente, mais qu'elle peut se révéler positive, négative ou nulle selon les récepteurs, qui ne se conforment pas toujours à l'idée que le destinateur se fait de son destinataire.

Mais le principal motif de scepticisme à son égard serait peut-être celui-ci : si le titre est bien le proxénète du livre, et non pas de lui-même, il faut sans doute craindre et éviter que sa séduction ne joue trop à son propre profit, et au détriment de son texte. John Barth, chez qui les coquetteries de présentation dissimulent mal un robuste bon sens, déclare sagement qu'un livre plus séduisant que son titre vaut mieux qu'un titre plus séduisant que son livre ; or, les choses (en général, et celles-là en particulier) finissent toujours par se savoir. Le proxénète ne doit pas faire d'ombre à son protégé, et je connais deux ou trois livres (je ne les citerai pas) dont les titres trop ingénieux m'ont toujours détourné d'une lecture éventuellement décevante. À Mme Verdurin, qui lui demandait s'il ne pourrait pas lui dégotter comme portier quelque baron désargenté, Charlus répondit à peu près qu'un concierge trop distingué risquerait de détourner les invités d'aller plus loin que la loge[46], et l'on sait pourquoi lui-même préférait s'arrêter à la boutique de Jupien. Avec cet *effet Jupien* du titre trop séduisant, nous touchons sans doute à l'une des ambiguïtés, paradoxes ou effets pervers, du paratexte en général, que nous retrouverons par exemple à propos de la préface : proxénète ou non, le paratexte est un relais, et, comme tout relais, il lui arrive parfois, si l'auteur a la main trop lourde, de faire écran, et finalement obstacle à la réception du texte. Moralité : ne soignons pas trop nos titres – ou, comme disait joliment Cocteau, ne parfumons pas trop nos roses.

Indications génériques

Comme nous l'avons déjà entrevu, l'indication générique est une annexe du titre, plus ou moins facultative et plus ou moins autonome selon les époques ou les genres, et par définition rhématique, puisque destinée à faire connaître le statut générique intentionnel de l'œuvre qui suit. Ce statut est officiel, en ce sens qu'il est celui que l'auteur et l'éditeur veulent attribuer au texte, et qu'aucun lecteur ne peut légitimement ignorer ou négliger cette attribution, même s'il ne se considère pas comme tenu à l'approuver : du *Cid*, « tragédie[47] », à *Henri Matisse, roman*, les exemples ne manquent pas d'indications génériques officielles que le lecteur ne peut accepter sans réserve mentale, là parce que *le Cid* finit trop bien, ici parce qu'*Henri Matisse* est manifestement un recueil d'essais dont l'intention ou prétention romanesque affichée n'est qu'un effet de sens parmi d'autres, à composer avec ces autres sans privilège d'intimation, ni d'intimidation. Mais nous négligerons ici ce caractère, à la limite toujours contestable, du statut générique officiel, pour ne nous occuper que de l'indication elle-même, reçue à tout le moins par le public le plus rétif comme information sur une intention (je considère cette œuvre comme un roman), ou sur une décision (je décide d'imposer à cette œuvre le statut de roman).

La pratique de l'indication générique autonome semble remonter à l'époque classique française, où elle concernait essentiellement les « grands genres », et surtout les pièces de théâtre, toujours soigneusement étiquetées « tragédies » ou « comédies » par une mention extérieure au titre proprement dit, contrairement aux indications intégrées du type *The Tragedy of King Richard the Second*, ou *The Comedy of Errors*. Les grands poèmes narratifs portaient également l'indication « poème » (l'*Adone* de Marino, l'*Adonis* de La Fontaine), ou quelque variante plus précise (*le Lutrin*, « poème héroï-comique ») ou plus subtile (*Moyse sauvé*, « idylle héroïque »). Les recueils de poèmes brefs intégraient comme nous l'avons vu l'indication à des titres exhaustivement génériques (*Satires, Épîtres, Fables*) ou paragénériques (*Amours*). Les autres genres, et particulièrement le roman, évitaient d'exhiber un statut inconnu au bataillon d'Aristote, et s'arrangeaient pour le suggérer d'une manière plus indirecte, par voie de titres paragénériques où les mots *histoire, vie, mémoires, aventures, voyages*, et quelques autres, tenaient généralement leur partie ; les sous-titres français du type *Chronique du XIX^e^ siècle* ou *Mœurs de province* en dérivent manifestement. *Waverley Novels* est une désignation tardive, et l'indication « romance » qui singularise *Ivanhoe* veut sans doute souligner son caractère historique, et plus précisément médiéval. Jane Austen, qui inaugure avec Scott la pratique du titre bref, ne croit pas non plus devoir l'assortir d'une indication générique autonome. Aucun roman de Balzac[48], de Stendhal ou de Flaubert ne comporte cette mention : le titre est soit nu (*la Chartreuse de Parme, Illusions perdues, Salammbô*), soit pourvu d'un sous-titre partiellement générique ou paragénérique, dont la pratique tend à disparaître, sauf recherche archaïsante, pendant la seconde moitié du siècle. Ainsi, aucun des romans de Dumas, des Goncourt, de Zola, de Huysmans, de Gobineau, de Barbey, de Dickens, de Dostoïevski, de Tolstoï, de James, de

Barrès ou de France ne comporte d'indication générique. Les exceptions à cette norme de discrétion se trouveraient plutôt, fin XVIIIe et début XIXe, en Allemagne : *Anton Reiser*, de Moritz (1785), « roman psychologique », *Lucinde* (1799) et *les Affinités électives* (1809), « roman » (mais aucune indication pour *Wilhelm Meister*). En Angleterre, *Jane Eyre* paraît en 1847 (sous le pseudonyme asexué de Currer Bell) avec cette indication fantaisiste : « autobiographie ». La première indication « roman » proposée en France pourrait être celle-ci, réticente à souhait, de Nodier : *Moi-même, roman qui n'en est pas un*[49]. Pendant plus d'un demi-siècle encore, conformément à cette formule exemplaire, aucun roman ne s'avouera tel. Cette persistante discrétion semi-honteuse ne signifie évidemment pas que les romanciers du XVIIIe et du XIXe siècle, si ce n'est peut-être Balzac, ne considéraient pas leurs œuvres comme des romans, et ce statut leur était d'ailleurs souvent reconnu dans d'autres éléments du paratexte : préface (Gautier, avant-propos du *Capitaine Fracasse* : « Voici un roman dont l'annonce... » ; Goncourt, préface de *Germinie Lacerteux* : « Ce roman est un roman vrai » ; Zola, préface à *Thérèse Raquin* : « J'avais cru naïvement que ce roman pouvait se passer de préface »), épigraphe (on connaît celle du chapitre XIII du *Rouge* : « Un roman : c'est un miroir... »), surtitre tardif (*Waverley Novels*, ou, sur une édition de 1910 de *Manette Salomon* : « Romans de E. et J. de Goncourt »), ou encore, et j'y reviendrai, liste des œuvres du même auteur : sur l'originale (1869) de *Madame Gervaisais*, cette liste s'intitule « Romans des mêmes auteurs ». La vérité est plutôt, sans doute, que le tabou classique pesait encore sur le genre, et que l'auteur et l'éditeur ne considéraient pas son indication comme assez reluisante pour être mise en exergue.

Sa promotion tardive semble dater du XXe siècle, et encore plutôt des années vingt, même si *l'Immoraliste* en 1902 et *la Porte étroite* en 1909 portaient déjà l'indication « roman », retirée plus tard au profit exclusif des *Faux-Monnayeurs* (1925 ; mais dès 1910, Gide précisait dans un projet de préface pour *Isabelle* que la catégorie plus modeste, ou plus pure, du *récit* s'appliquait à ces deux ci-devant « romans »). *À la recherche du Temps perdu*, on le sait, ne comporte aucune indication générique, et cette discrétion s'accorde parfaitement au statut fort ambigu d'une œuvre à mi-chemin de l'autobiographique et du romanesque[50].

Il faudrait une longue et minutieuse enquête à travers les éditions originales pour préciser les étapes de l'évolution, sans doute variable selon les pays, qui nous a conduits à la situation actuelle, où triomphe comme on sait l'indication générique autonome, surtout pour le genre « roman », aujourd'hui purgé de tous ses complexes, et réputé universellement plus « vendeur » que tout autre. Les recueils de nouvelles, par exemple, masquent volontiers leur nature sous une absence de mention, ou sous l'indication putativement plus attrayante, ou moins répulsive, de « récits », voire, en un singulier plus ou moins trompeur, de « récit » ; quant aux recueils de poèmes, ils ne semblent parfois la déclarer que parce qu'elle éclate de toute manière à la simple vue d'une page du texte, et que péché vite avoué est à moitié pardonné.

On pourrait aussi relever bien des incohérences, calculées ou non, dans l'inscription éditoriale de l'indication générique : changements d'une édition à une autre, bien sûr (exemple : la mention « récit » de l'édition originale, en 1957, du *Dernier Homme* de Blanchot, supprimée par la suite), mais aussi discordances entre couverture et page de titre, ou entre jaquette et couverture. Il semble que l'indication générique soit aujourd'hui plus volontiers portée sur la couverture que sur la page de titre, en particulier chez Gallimard, Grasset ou Minuit, mais le Seuil est généralement plus complet, voire à contre-courant, n'indiquant par exemple « roman » que sur la page de titre de *H*. Il faut sans doute faire ici la part de la stratégie sollersienne : *Paradis* ne porte « roman » que sur sa jaquette, comme si cette mention éliciante devait disparaître une fois remplie sa fonction : « Vous avez dit roman... – Moi, j'ai dit roman ? » On m'assure qu'interrogé sur ce point capital, lors d'une émission littéraire télévisée du vendredi soir, l'auteur aurait répondu que cette manière d'en être sans en être était un puissant moyen de subversion du genre, et donc, pour le moins, de la société. Je ne garantis pas l'exactitude littérale de ce propos rapporté, mais les archives trancheront, et la teneur exacte, quelle qu'elle soit, figure désormais au paratexte.

Un autre trait caractéristique de notre époque est l'innovation, non pas tant en fait de genre (pour cela, il faut s'appeler Dante, Cervantes, ou peut-être Proust) qu'en fait d'appellation générique. Certaines de ces innovations sont masquées par ces titres paragénériques évoqués plus haut, *Méditations, Divagations, Moralités légendaires*, etc. De forme plus autonome, on connaît, chez Lamartine, pour *Jocelyn*, « épisode » (l'Avertissement insiste, sans autre justification : « Ce n'est pas un poème, c'est un épisode », puis précise : « fragment d'épopée intime »), ou, chez Gide, « récit » ou « sotie ». Giono tient à distinguer ses romans de ses « chroniques ». Perec indique *la Vie mode d'emploi* comme « romans », au pluriel, Laporte la série *Fugue*, etc. comme « biographie », Nancy Huston *les Variations Goldberg* comme « romance », Ricardou *le Théâtre des métamorphoses* comme « mixte » (de fiction et de théorie, je suppose). Un auteur comme Jean Roudaut s'est apparemment fait un principe d'innover à chaque titre : « parenthèse », « paysage d'accompagnement », « passage », « proposition », « relais critique » (mais le même texte, *Ce qui nous revient*, ainsi qualifié en couverture, l'est d'« autobiographie » en page de titre). Etc. On me conseille de remonter jusqu'à *Vanity Fair*, « roman sans héros », ou *Rebecca and Rowena*, continuation ironique *d'Ivanhoe*, qui s'indique légitimement comme « A Romance upon Romance ». Peut-être Thackeray visait-il dans les deux cas une véritable innovation générique, comme (continuons de remonter) le drame romantique, le drame bourgeois, le genre sérieux ou la comédie larmoyante. Il est vrai qu'aucune de ces appellations n'est tout à fait officielle. Mais bien celle de *Don Sanche d'Aragon, Pulchérie*, ou *Tite et Bérénice* : « comédie héroïque ». Encore (déjà) un « mixte », et même procédé pour l'« idylle héroïque » de Saint-Amant. Innover, c'est souvent marier deux vieilleries. Un film récent, *l'Honneur des Prizzi* de John Huston, s'indique comme « comédie sanglante », et tient cette double promesse.

L'emplacement normal de l'indication générique, nous l'avons vu, est soit la couverture, soit la page de titre, soit les deux. Mais cette indication peut être rappelée en d'autres lieux, dont le plus attachant, pour qui s'attache facilement, est la liste des œuvres « Du même auteur », généralement placée en tête (face à la page de titre) ou en fin de volume, quand cette liste se trouve affectée d'un classement générique. Par définition, ce rappel ne devrait pouvoir se trouver que sur d'autres livres que celui qu'il concerne, mais la négligence contrevient parfois à cette logique : ainsi, la liste de l'édition Folio des *Beaux Quartiers* mentionne *les Beaux Quartiers* eux-mêmes.

On peut considérer comme l'ancêtre de cette rubrique les quatre premiers vers que portait, selon Donat et Servius, le manuscrit de l'*Énéide*, et qu'aurait supprimés Varius en « éditant » le poème :

> *Ille ego qui quondam gracili modulatus avena*
> *Carmen et egressus silvis vicina coegi*
> *Ut quamvis avido parerent arva colono,*
> *Gratum opus agricolis, at nunc horrentia Martis*
> *Arma virumque cano...*

(« Moi qui ai chanté au son de la mince flûte pastorale [*Bucoliques*], puis, quittant les bois, ai forcé les champs à obéir à la volonté du paysan, si exigeante soit-elle, œuvre dont l'habitant de la campagne me sait gré [*Géorgiques*], maintenant je chante les guerres farouches de Mars et le héros, etc. »)[51]. C'est peut-être à l'imitation de cet incipit, apocryphe ou non, que Chrétien de Troyes nous propose en tête de *Cligès* cette liste, pour nous bien nostalgique, puisque la plupart de ses titres, ou plutôt de leurs textes, ont disparu : « Celui qui fit *Érec et Énide* et les *Commandements* d'Ovide et *l'Art d'aimer* en roman mit, celui qui écrivit *la Morsure de l'épaule, le Roi Marc et Iseut la blonde, la Métamorphose de la huppe, de l'hirondelle et du rossignol*, commence ici nouveau roman... »

Bien entendu, le classement générique n'est pas la fonction principale de la liste, qui ne le comporte que dans des cas exceptionnels. Sa

fonction principale est de faire connaître au lecteur, éventuellement pour l'inciter à leur lecture, les titres des autres œuvres de l'auteur – ou, parfois, de ses seules œuvres publiées chez le même éditeur. Cette liste est donc comme un catalogue personnel de l'auteur, comportant éventuellement l'annonce de livres « à paraître », « sous presse » ou « en préparation » (nuances qu'il vaut mieux ne pas toujours prendre à la lettre), le rappel plus mélancolique de livres « épuisés », ce qui signifie parfois pilonnés, omettant éventuellement ceux de ses ouvrages dont il ne souhaite, définitivement ou provisoirement, plus faire mention : on suivra par exemple avec amusement les allées et venues d'*Une curieuse solitude* dans le canon[52] sollersien.

Le classement générique est ainsi pratiqué par Gallimard pour les grands auteurs de son fonds contemporain, comme Gide, Cocteau, Aragon, Drieu, Giono, Sartre, Camus, Leiris ou Queneau. Je n'ai aucune information sur la part prise par ces auteurs à leur élaboration, mais aucune des listes que je viens d'évoquer ne me semble assez neutre pour avoir été décidée sans quelque avis au moins grommelé, auctorial ou para-auctorial. Ainsi, la liste Gide, inaugurée en 1914 pour *les Caves du Vatican*, comporte une distinction typiquement gidienne entre « soties », « récits » et « roman ». La liste Cocteau est presque entièrement réglée par la volonté de rapporter toute son œuvre à une création poétique : « poésie », « poésie de roman », « poésie critique », « poésie de théâtre », etc. La liste Aragon, très fluctuante, se classe généralement en poèmes (de *Feu de joie* aux *Chambres*), romans (la série du *Monde réel*), prose (tout le reste), ce qui aboutit entre autres à exclure de la classe « romans » des titres comme *Anicet ou le Panorama, roman*, ou *Henri Matisse, roman*, ou des œuvres comme *la Semaine sainte* et *Blanche ou l'Oubli*, pourtant qualifiées individuellement de « romans » : distinction subtile entre qualification singulière et appartenance de genre ? Mais d'autres états de la même liste recensent comme romans tous ces exclus, et la liste imprimée en 1961 sur *la Semaine sainte* incluait même ce texte dans la série du *Monde réel*. Giono distingue, comme on sait, romans, récits, nouvelles et chroniques, mais le « Du même auteur » de *l'Iris de Suse* mêle en une seule liste ces quatre genres, tous cependant mentionnés en tête de cette liste commune : signe, au moins, d'incertitude et d'embarras ; les autres genres invoqués sont : essais, histoire, voyage, théâtre, traduction. Sartre est classé en romans, nouvelles, théâtre, philosophie, essais politiques et littérature, cette dernière regroupant, très significativement, les essais critiques et *les Mots*. Leiris range *l'Âge d'homme* et *la Règle du jeu* dans la classe « essais » ; dans ces deux cas, on voit que l'autobiographie crée quelque embarras générique, lorsqu'on ne veut pas la déclarer franchement comme telle : chez Gide, *Si le grain ne meurt* est rangé avec le *Journal* dans la catégorie « divers ». Queneau esquive élégamment ce fourre-tout en s'abstenant de le nommer, d'où cette tripartition : « poèmes », « romans », *. Où l'astérisque devient un genre, et non des moindres.

L'indication générique peut encore (enfin ?) être redoublée ou suppléée par un moyen proprement éditorial, qui est la publication de l'ouvrage dans une collection génériquement spécialisée, comme, chez Gallimard, la Série Noire, les Essais, la Bibliothèque des idées, ou, au Seuil, Pierres vives, Poétique, Travaux linguistiques, etc. – encore qu'il y ait là, en général, coexistence de catégories génériques et disciplinaires. Fiction & Cie affiche son ouverture avec une élégante désinvolture, et c'était déjà le cas, plus discrètement, de l'exquise collection Métamorphoses, jadis fondée chez Gallimard par Jean Paulhan. Toutes indications, donc, à prendre avec quelques pincettes, comme celles des collections de « poche » spécialisées (Idées, Poésie, Points Roman), et les diverses sous-classifications en séries pratiquées depuis près d'un demi-siècle par les grandes collections de poche de tous pays. Ceci nous ramène à l'indication générique implicite (et par là fort officieuse) que fournissait dès l'âge classique le choix d'un format. Plus officielles à coup sûr, qu'elles soient le fait de l'auteur ou d'un éditeur posthume, celles que donnent les regroupements tardifs du type *Waverley Novels* de Walter Scott, *Romans et contes* de Henry James, etc. Plus officielles, mais à vrai dire parfois fort vagues, comme en Pléiade celle d'« œuvres romanesques », qui finit, inévitablement, par regrouper toute espèce de prose plus ou moins fictionnelle. Le volume des *Romans* de Malraux, de groupement sans doute auctorial, ou du moins anthume (1969), comprenait à l'origine *les Conquérants, la Condition humaine* et *l'Espoir* (dont au moins le deuxième ne portait aucune mention à sa première édition), mais ni *le Temps du mépris* ni *les Noyers de l'Altenburg*. Depuis, *la Voie royale* est venue les rejoindre : on ne naît donc pas roman, on le devient.

Les *Œuvres romanesques croisées* d'Aragon et d'Elsa Triolet établissent sans doute la liste la plus officielle (auctoriale) des romans et des nouvelles d'Aragon. Elle est plus large que ne sont généralement les mentions « romans » des listes « Du même auteur », mais elle n'est pas pour autant totalement prévisible, puisqu'elle comprend *le Libertinage*, mais non *les Aventures de Télémaque* ni *le Paysan de Paris* ; *Théâtre/Roman*, mais non *Henri Matisse, roman*. Toutes ces indications variables doivent être, à coup sûr et comme on dit, « prises en compte » par le lecteur attentif, qui n'a sans doute à y perdre que son latin. Et par les éditeurs à venir d'éventuelles *Œuvres complètes* – à moins qu'ils ne se résignent sagement à l'ordre chronologique, sans distinction de genre. Car je défie le généologue le plus déterminé, s'il en existe encore, de fréquenter longuement ce genre de listes, ou ces listes de genres, sans y perdre lui aussi non seulement son latin, mais son grec, son hébreu, son chinois, et ce qui lui sert de raison.

Ayant ainsi évoqué l'indication générique, annexe du titre, et ses propres annexes ou substituts, nous n'en avons pas pour autant terminé avec les titres : je n'ai parlé ici que des titres généraux, ceux qu'on trouve en tête d'un livre, ou d'un groupe de livres. Mais on trouve aussi des titres à l'intérieur des livres : titres de parties, de chapitres, de sections, etc. : titres internes, ou, comme nous les baptiserons pour faire vite, *intertitres*. Nous les retrouverons à leur place, c'est-à-dire un peu plus loin.

Notes

1. C'est, je crois, Claude Duchet qui a ainsi baptisé cette petite discipline, à ce jour la plus active de toutes celles, si c'en sont, qui s'appliquent à l'étude du paratexte. En voici une bibliographie sélective et lacunaire : M. Hélin, « Les livres et leurs titres », *Marche romane*, sept.-déc. 1956 ; Th. Adorno, « Titres » (1962), in *Notes sur la littérature*, Flammarion, 1984 ; Ch. Moncelet, *Essai sur le titre*, BOF, 1972 ; Leo H. Hoek, « Pour une sémiotique du titre », Document de travail, Urbino, févr. 1973 ; C. Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, Mouton, 1973, p. 166-181 ; C. Duchet, « La Fille abandonnée et la Bête humaine, éléments de titrologie romanesque », *Littérature* 12, déc. 1973 ; J. Molino, « Sur les titres de Jean Bruce », *Langages* 35, 1974 ; H. Levin, « The Title as a Literary Genre », *The Modern Language Review* 72, 1977 ; E.A. Levenston, « The Significance of the Title in Lyric Poetry », *The Hebrew University Studies in Literature*, Spring 1978 ; H. Mitterand, « Les titres des romans de Guy des Cars », *in* C. Duchet éd., *Sociocritique*, Nathan, 1979 ; Leo H. Hoek, *la Marque du titre*, Mouton, 1981 ; J. Barth, « The Title of this Book » et « The Subtitle of this Book », in *The Friday Book*, New York, 1984 ; C. Kantorowicz, *Éloquence des titres*, Thèse, New York University, 1986.

2. Le titre original était en fait, en 1747, *Memmon, Histoire orientale* ; c'est en 1748 qu'apparaît le titre actuel.

3. C'est du moins celui que portait la page de titre générale. Mais, en tête du Livre I, un rappel du titre est accompagné d'un nouveau sous-titre, *Chronique de 1830*, d'autant plus inexplicable qu'il contredit sans vergogne la fiction de l'Avertissement selon laquelle le roman aurait été écrit en 1827. Apparemment aucun commentaire chez les spécialistes.

4. Voir *les Œuvres de Balzac* procurées par R. Chollet, Rencontres, 1958-1962 ; *l'Œuvre de Balzac publiée dans un ordre nouveau* par A. Béguin et J.-A. Ducourneau, Formes et Reflets, 1950-1953 ; et les *Œuvres complètes illustrées*, par J.-A. Ducourneau, Bibliophiles de l'originale, 1965-1976.

5. *Correspondance*, Ph. Kolb éd., Plon, t. XI, p. 257. La capitale à *Temps* est constante sous la plume de Proust : je ne suis pas sûr que cette intention soit toujours bien respectée.

6. À Louis de Robert, juin 1913, *ibid.*, t. XII, p. 212.

7. 20 février, puis début novembre 1913, *ibid.*, p. 79 et 295.

8. Composé entièrement en capitales, ce qui éludait le choix à l'initiale de *Temps*.

9. Mais la collection Le Chemin, chez Gallimard, ne comporte pas de faux titre, et cette exception n'est sans doute pas unique.

10. H. Mitterand, dans l'édition de la Pléiade, précise que celle de *la Bête humaine* est la plus copieuse. Il cite encore cinquante-quatre avant-titres pour *l'Œuvre*, et C. Becker en recense vingt-trois pour *Germinal* (Garnier, p. LV). *L'Argent* s'est en revanche imposé d'emblée. Quant au *Ventre de Paris*, il devait d'abord s'intituler *le Ventre*, « ce que je trouvais beaucoup plus large et énergique. J'ai cédé au désir de mon éditeur » (à J. Van Santen Kolff, 9 juillet 1890).

11. Voir R. Ricatte, « Les deux cavaliers de l'orage », *Travaux de linguistique et de littérature* VII-2, 1969, p. 223. Nous savons déjà que ce n'est pas vrai de toutes ses œuvres, mais il reste qu'on peut s'inspirer d'un titre, puis, une fois le texte ainsi produit, en préférer un autre.

12. Provisoire, parce que l'édition Pléiade, depuis 1955, a restauré *la Fugitive* ; mais les éditions de poche ont conservé *Albertine disparue*, et J. Milly, pour GF, donne *la Fugitive* suivie entre parenthèses d'*Albertine disparue.* On s'achemine donc apparemment vers un cas de synonymie du type *Spleen de Paris / Petits Poèmes en prose*.

13. C'est-à-dire le titre complet actuel, *Armance ou Quelques scènes d'un salon de Paris en 1827*.

14. Flaubert, *Lettres inédites à Michel Lévy*, Calmann-Lévy, 1965, p. 154 ; Proust, à Jacques Rivière, juillet 1920.

15. Je rappelle d'autre part l'habitude fort courante de modifier le titre lors d'une traduction de l'œuvre. Il faudrait toute une étude sur cette pratique, qui n'est pas sans effets paratextuels. À défaut, un exemple au hasard de l'escabeau : les traductions anglaises de *la Condition humaine* et de *l'Espoir* sont respectivement *Man's Fate* et *Man's Hope*, ce qui suggère entre ces deux œuvres une symétrie passablement apocryphe – mais j'ignore si l'auteur fut consulté sur ce point.

16. En fait, constamment aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, *les Caractères de Théophraste traduits du grec avec les Caractères ou les Mœurs de ce siècle.* Et c'est seulement à la sixième édition (1691) que le texte de La Bruyère sera imprimé en plus gros corps que celui de Théophraste.

17. Il est vrai que la copie autographe donnée au maréchal de Luxembourg portait sur sa première page *la Nouvelle Héloïse*, puis sur la deuxième *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, signe d'hésitation de l'auteur lui-même.

18. L'édition de C. Gothot-Mersch chez Garnier, qui ne le portait pas à sa sortie en 1971, l'a rétabli en page de titre depuis 1980.

19. Flaubert renonça, sur l'avis de Michel Lévy, à sous-titrer *Salammbô : 241-240 avant Jésus-Christ* (« C'était par complaisance pour le bourgeois, et pour lui dire l'époque précise où l'histoire se passait » – octobre 1862). Au reste, sa première idée avait été, comme en témoigne une lettre d'octobre 1857, *Salammbô, roman carthaginois*.

20. On peut sans doute en dire autant du public (au sens large) d'une pièce de théâtre ou d'un film, mais il reste que pour les arts du spectacle le terme de *public* au sens strict désigne l'ensemble des récepteurs effectifs d'une manière plus active qu'en littérature, où il est plus pertinent de distinguer public et lecteurs, et aussi (mais ce n'est pas exactement la même distinction) acheteurs et lecteurs.

21. *Production de l'intérêt romanesque, op. cit.*, p. 169-170 ; *Marque du titre, op. cit.*, p. 17.

22. « Les titres les plus respectueux du lecteur sont ceux qui se réduisent au seul nom du héros éponyme [...] et encore, la référence à l'éponyme peut constituer une ingérence abusive de la part de l'auteur. *Le Père Goriot* attire l'attention sur la figure du vieux père, alors que le roman est aussi l'épopée de Rastignac et de Vautrin » (U. Eco, *Apostille au Nom de la rose*, Grasset, 1985, p. 510).

23. J. Barth propose sous d'autres termes une distinction équivalente entre les titres ordinaires, qu'il ne qualifie pas (si ce n'est de « straightforward », ou littéraux), et les titres qu'il nomme, un peu abusivement, « self-referential [...] which refer not to the subject or to the contents of the work but to the work itself » (*The Friday Book*, p. X).

24. Je substitue ce double exemple à ceux de Hoek, qui me paraissent moins purs (*saturniens* est une indication manifestement thématique).

25. Sur l'emploi linguistique du terme et ses possibilités d'extension, voir Shlomith Rimmon-Kenan, « Qu'est-ce qu'un thème ? », *Poétique* 64, nov. 1985, et l'ensemble de ce numéro spécial (« Du thème en littérature ») pour les relations entre le thème et l'ensemble du « contenu ».

26. Cette hésitation n'a été tranchée qu'en 1869 par Asselineau et Banville pour l'édition posthume Michel Lévy, au profit de *Petits Poèmes en prose* ; mais d'autres éditions ultérieures reviennent à *Spleen de Paris*, ou refusent de choisir : H. Lemaitre, chez Garnier, donne, comme J. Milly pour *la Fugitive*, *le Spleen de Paris* entre parenthèses.

27. Cette distinction ne s'applique pas qu'aux titres, et nous la retrouverons peut-être. Disons déjà, à titre rétroactif et pour combler une lacune de notre p. 76, que la date *1482* de *Notre-Dame de Paris* est thématique, et celle de *Châtiments* à la fois thématique et rhématique. Les dates d'édition ordinairement portées sur les pages de titre sont évidemment rhématiques, comme tout ce qui concerne le livre comme tel, et non son objet.

28. Et aussi de synonymie, puisque certains livres, comme nous l'avons déjà vu, hésitent entre deux titres dont il serait bien arbitraire, eu égard à l'usage, de déclasser l'un en « sous-titre » : *l'Âne d'or / les Métamorphoses, l'Art poétique / Épître aux Pisons, Contr'un / De la servitude volontaire, la Célestine / Calixte et Mélibée, Dorval et moi / Entretiens sur le Fils naturel, Julie / la Nouvelle Héloïse, le Spleen de Paris / Petits Poèmes en prose, Albertine disparue / la Fugitive, les Éthiopiques / Théagène et Chariclée*.

29. Une autre formation par synecdoque, mais de fonction plutôt rhématique, consiste à donner à un recueil le titre d'une de ses parties ; pratique courante pour les recueils de nouvelles, comme *la Chambre des enfants* ou *le Rire et la Poussière*.

30. Titre évoqué dans le texte, au mépris de la convention narrative qui voudrait que ce texte, roman épistolaire, ignorât son caractère littéraire et par conséquent l'existence de son paratexte : « Elle était, comme vous le savez déjà, sans rien savoir encore, LE LYS DE CETTE VALLÉE... » On perçoit bien dans cette tournure contradictoire, ou dénégative, l'embarras de l'auteur à faire citer son titre (en capitales !) par le héros-épistolier. Sur ce type de transgression, voir Randa Sabry, « Quand le texte parle de son paratexte », *Poétique* 69, févr. 1987.

31. Zola indique bien, dans une lettre à Van Santen Kolff du 6 octobre 1889, la force sémantique de cette trouvaille tardive : « Quant à ce titre de *Germinal*, je ne l'ai adopté qu'après bien des hésitations. Je cherchais un titre exprimant la poussée d'hommes nouveaux, l'effort que les travailleurs font, même inconsciemment, pour se dégager des ténèbres si durement laborieuses où ils s'agitent encore. Et c'est un jour, par hasard, que le mot Germinal m'est venu aux lèvres. Je n'en voulais pas d'abord, le trouvant trop mystique, trop symbolique ; mais il représentait ce que je cherchais, un avril révolutionnaire, une envolée de la société caduque dans le printemps. Et, peu à peu, je m'y suis habitué, si bien que je n'ai jamais pu en trouver un autre. S'il reste encore obscur pour certains lecteurs, il est devenu pour moi comme un coup de soleil qui éclaire toute l'œuvre » (cité par C. Becker, *la Fabrique de Germinal*, SEDES, 1986, p. 495).

32. J'insiste lourdement : Ulysse est un prénom tout à fait reçu, et donc un roman psychologique du type *Adolphe* pourrait fort bien, du nom de son héros, s'intituler *Ulysse* sans aucune allusion homérique. Ce qui, dans celui de Joyce, fait tilt, c'est bien que ce titre ne corresponde au nom d'aucun personnage.

33. *Contre Sainte-Beuve*, Pléiade, p. 269.

34. Ici, je triche un peu pour inclure dans cette liste un titre de plus : l'œuvre en abyme de Leverkühn s'intitule en fait *Chant de douleur du Dr Faustus* (*Dr Fausti Wehklag*).

35. J'ignore si les titres de Platon sont « authentiques », c'est-à-dire de choix auctorial. Je les croirais plutôt tardifs, mais en tout cas antérieurs à Diogène Laërce, qui les cite.

36. Les titres exacts des recueils de Lamartine sont, je le rappelle, *Méditations poétiques, Harmonies poétiques et religieuses* et *Recueillements poétiques*. Pour le second, le caractère rhématique est attesté par cette phrase de l'Avertissement : « Ces Harmonies, prises séparément, semblent n'avoir aucun rapport l'une avec l'autre. » Je n'ose joindre à cette liste *les Contemplations* de Hugo, que l'article défini (j'y reviendrai) tire vers le thématique. Quant à *Recueillements poétiques*, je me demande si ce n'est pas simplement une élégante variation sur la formule littérale : recueil de poèmes.

37. Sur cette manière, voir J. Molino, art. cité.

38. Édité seulement en 1944, mais le titre avait été choisi par Montesquieu.

39. Sur la pratique des titres parodiques, voir *Palimpsestes*, p. 46. Une variante récente consiste à mouler le titre d'une étude sur celui de l'œuvre étudiée : voyez J. Derrida, « Force et signification » (sur *Forme et signification*), T. Todorov, « La quête du récit » (sur *la Quête du Saint-Graal*), ou C. Brooke-Rose, « The Squirm of the True » (sur *The Turn of the Screw*).

40. *Le Roman bourgeois*, Pléiade, p. 1084.

41. *Contre Sainte-Beuve*, Pléiade, p. 588.

42. *Dramaturgie de Hambourg*, Lettre XXI.

43. *Op. cit.*, p. 511.

44. *Apostrophes*, 10 janvier 1986. Notons au passage que l'ambiguïté de ce titre, qui fait l'essentiel de sa « beauté », résiste mal à notre mode de transcription. Pour la sauvegarder, il faudrait conserver la graphie d'origine, toute en capitales, qui évite le choix entre capitale et bas de casse pour l'initiale de GOUTTE. La citation orale ne pose pas ce problème.

45. *Op. cit.*, p. 510.

46. *Recherche*, Pléiade, II, p. 967.

47. Indication adoptée en 1660 par soumission à la norme classique, qui n'admet pas l'hybride « tragi-comédie », indication originale du *Cid*, et de *Clitandre*, qui subit le même alignement.

48. Qui éludait systématiquement ce terme, même dans sa Correspondance, au profit d'*œuvre*, d'*ouvrage*, ou, plus techniquement, de *scène*. J'y reviendrai à propos de ses préfaces.

49. *... pour servir de suite et de complément à toutes les platitudes littéraires du XVIII^e siècle*. Mais ce texte est resté inédit jusqu'en 1921, et sa première édition correcte est celle qu'en a donnée D. Sangsue, Corti, 1985.

50. Nous retrouverons plus loin cette question du statut générique de la *Recherche*, que Proust a mis beaucoup de soin à maintenir ouverte.

51. Trad. L.A. Constans. Cet incipit est généralement considéré comme apocryphe, ou finalement répudié par Virgile, mais non l'explicit des *Géorgiques*, où l'auteur ne décline pas seulement, comme je l'ai dit, son nom, mais rappelle et cite son œuvre précédente, les *Bucoliques* :

Illo Vergilium me tempore dulcis alebat
Parthenope studiis florentem ignobilis oti,
Carmina qui lusi pastorum audaxque juventa,
Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi.

(« À l'époque [où j'écrivais ce poème], la douce Parthénope me nourrissait, moi Virgile, tout heureux de me livrer sans contrainte à mes goûts dans une inglorieuse retraite, moi qui ai joué des airs bucoliques, et qui, avec l'audace de la jeunesse, t'ai chanté, ô Tityre, sous le couvert d'un vaste hêtre » – trad. E. de Saint-Denis).

52. Par ce terme, je ne suggère nullement que ce petit livre soit un boulet pour son auteur, qui déclarait en 1974 le supprimer de ses bibliographies et l'y réintroduisit en 1983 dans le « Du même auteur » de *Femmes*. *Canon* signifie, entre autres, « liste officielle des œuvres d'un auteur ou d'un groupe ». Une œuvre désavouée par son auteur, comme *Inquisiciones* par Borges, sort du canon – sans pour autant, me semble-t-il, quitter sa bibliographie.

Le prière d'insérer

Les quatre états

Le prière d'insérer[1] est à coup sûr, du moins en France, l'un des éléments les plus caractéristiques du paratexte moderne. Il est aussi l'un des plus difficiles à considérer dans le détail historique, car certains de ses états revêtent une forme particulièrement fragile, qu'à ma connaissance aucune collection publique n'a su recueillir à disposition de la recherche. Sa définition classique, qu'on trouve par exemple dans le Petit Robert, est une définition étroite, qui ne décrit que l'un de ses états, caractéristique de la première moitié du XX^e^ siècle : « encart imprimé contenant des indications sur un ouvrage et qui est joint aux exemplaires adressés à la critique ». L'usage actuel étend cette acception à des formes qui ne répondent plus à cette définition, puisqu'elles ne consistent plus en un « encart », et qu'elles ne s'adressent plus seulement à « la critique ». J'ajouterai à cette extension en appliquant le terme à d'autres formes, plus anciennes celles-ci, qui ne consistaient peut-être *pas encore* en cet encart. Mais à tous ces divers états continue de s'appliquer, me semble-t-il, la partie fonctionnelle (il est vrai plutôt vague) de la définition : « imprimé contenant des indications sur un ouvrage ». En d'autres termes, qui seront les nôtres, un texte bref (généralement d'une demi-page à une page) décrivant, par voie de résumé ou tout autre moyen, et d'une manière le plus souvent valorisante, l'ouvrage auquel il se rapporte – et auquel il est, depuis un bon demi-siècle, joint d'une manière ou d'une autre.

On a pu s'étonner déjà, sur la définition Robert, de ce qu'il fallût accompagner les exemplaires d'un ouvrage destinés à la presse d'« indications » dont la simple lecture de cet ouvrage devrait bien dispenser les critiques, à moins qu'il ne s'agisse d'indications complémentaires, par exemple sur les circonstances de sa rédaction, ce qui, nous le savons d'avance, n'est généralement pas le cas. La définition semble donc supposer ou bien que le prière d'insérer pourrait au contraire dispenser la critique de lire l'ouvrage avant d'en parler, ce qui est une supposition malveillante pour elle, ou bien que l'ouvrage ne serait pas tel que sa simple lecture suffît à indiquer en quoi il consiste, supposition malveillante pour lui, sauf valorisation fin de siècle de l'hermétisme. On évitera peut-être cette aporie par une autre supposition plus généreuse : que le prière d'insérer serve à « indiquer » à la critique, avant toute lecture éventuellement inutile, de quelle *sorte* d'ouvrage il s'agit, et donc vers quelle sorte de critique il convient d'en orienter la lecture – à l'usage, en somme, des rédacteurs en chef.

Reste en ce cas à expliquer l'étrange appellation : prière d'*insérer*. Prière de rendre compte serait apparemment mieux approprié, encore qu'il aille un peu de soi que le seul fait d'adresser un ouvrage à la critique constitue suffisamment cette prière. L'explication est sans doute que l'appellation est déjà, pour l'objet décrit par Robert, un peu ancienne et en retard sur son objet – ou, si l'on préfère, que la définition est un peu anachronique (en avance) par rapport au terme qu'elle définit. *Prière d'insérer* se rapporte, me semble-t-il, à une pratique antérieure, et plutôt caractéristique du XIX^e^ siècle, où ce genre de textes était adressé, non pas exactement à « la critique », et non pas sous forme d'« encart », mais à la presse en général (aux directeurs de journaux), sous forme de communiqué destiné à annoncer la parution de l'ouvrage. L'ancêtre de ce prière d'insérer-là serait donc le *prospectus*, dont l'histoire de l'édition classique a gardé quelques traces, par exemple pour l'*Essai sur les révolutions*, pour *Atala*, ou pour *la Comédie humaine*. Et *prière d'insérer* était alors une formule tout à fait claire, et littérale, indiquant aux directeurs de journaux que l'éditeur les priait d'insérer, intégralement ou non, ce petit texte dans leurs colonnes, pour informer le public de la parution de l'ouvrage. J'ignore si cette pratique était alors gratuite (probablement pas), mais elle aurait bien pu l'être, puisqu'elle faisait échange de services, fournissant au journal une information toute rédigée, et à l'éditeur une « réclame » par définition conforme à ses vœux.

De ce premier état du PI, le paratexte zolien nous donne une précieuse illustration. Dans son édition Pléiade des *Rougon-Macquart*, Henri Mitterand cite par exemple une phrase parue dans *le Bien public* du 11 octobre 1877 pour annoncer la publication en feuilleton d'*Une page d'amour* : « C'est une page intime qui s'adressera surtout à la sensibilité des lectrices dans une note opposée à celle de *l'Assommoir*. Ce roman pourra être laissé sans crainte sur la table de famille », et le commentaire, adressé à Flaubert, de cette annonce rassurante : « Ont-ils un style, ces gaillards-là ! Mais la réclame m'a paru bonne, du moment où on dit qu'on pourra laisser mon roman sur la table de famille. » Cette réclame et d'autres de la même veine pour *Pot-Bouille* (dans *le Gaulois* du 5 janvier 1882), pour *Au bonheur des dames* (dans *Gil Blas*, 23 novembre 1882), pour *l'Argent* (*Gil Blas*, 16 novembre 1890) sont autant d'annonces de feuilletons dans le journal même, ce qui réduit quelque peu le circuit décrit plus haut, mais non la destination finale de ces textes. Et si l'on a vu l'auteur, peut-être en fonction du jugement supposé de son correspondant, ironiser sur celle d'*Une page d'amour*, Mitterand estime que l'annonce de *l'Argent* est « sans doute de Zola » lui-même, ce qui montrerait, si confirmé, que le PI de rédaction auctoriale n'est pas une innovation du XX^e^ siècle. Mais je dis bien de *rédaction*, et non de *responsabilité* auctoriale : ce texte est à la troisième personne, et le destinateur putatif en est évidemment la rédaction du *Gil Blas*, ce qui explique sans doute que l'historien ne dispose d'aucune preuve matérielle d'une paternité de fait qu'il est le mieux qualifié pour inférer de la lecture du texte – que voici :

> Le nouveau roman d'Émile Zola, *l'Argent*, est une étude très dramatique et très vivante du monde de la Bourse, dans lequel, usant des droits de l'historien, il a peint en pied plusieurs des très curieuses personnalités que tout Paris connaît. L'auteur a raconté une de nos grandes catastrophes financières, l'histoire d'une de ces maisons de crédit qui se fondent, qui conquièrent le royauté de l'or, en quelques années, grâce à un coup de folie du public, puis qui croulent, en écrasant tout un peuple d'actionnaires, dans la boue et dans le sang.
>
> Pour Émile Zola, l'argent est une force aveugle, capable du bien et du mal, la force même qui aide à la civilisation, au milieu des continuelles ruines que l'humanité laisse derrière elle. Et il a rendu son idée d'une façon saisissante, à l'aide d'un grand drame central, que toute une série de drames individuels accompagne et complète. C'est une des œuvres maîtresses de l'écrivain.

Mais je n'oublie pas qu'il s'agit encore là d'une annonce de feuilleton. En revanche, Mitterand signale à propos de *l'Œuvre* une annonce d'édition parue en avril 1886 dans plusieurs journaux, et qu'il attribue également à l'auteur :

> *L'Œuvre*, le roman d'Émile Zola que la bibliothèque Charpentier publie aujourd'hui, est une histoire simple et poignante, le drame d'une intelligence aux prises avec la nature, le long combat de la passion d'une femme et de la passion de son art, chez un peintre original, qui apporte une formule nouvelle.
>
> L'auteur a mis ce drame dans le milieu de la jeunesse, il s'y est confessé lui-même, il y a raconté quinze ans de sa vie et de la vie de ses contemporains. Ce sont des sortes de Mémoires qui vont du salon des Refusés de 1863 jusqu'aux expositions de ces dernières années, un tableau de l'art moderne, pris en plein Paris, avec tous les épisodes qu'il comporte. Œuvre d'artiste, mais œuvre de romancier, et qui passionnera.

Comme on le voit, annonce directe de feuilleton par le journal ou communiqué inséré dans la presse à la « prière » de l'éditeur, les traits caractéristiques sont parfaitement identiques, et, grâce à la carrure professionnelle que Zola mettait dans la moindre de ses pages, ils sautent ici aux yeux : un paragraphe descriptif aussi factuel que possible, un paragraphe de commentaire thématique et technique, une appréciation élogieuse dans les derniers mots : du beau travail, et, j'imagine, pour « la critique », plutôt un défi qu'une incitation. Mais ces textes-là, on

le comprend, ne s'adressaient pas (encore) aux critiques. Ils s'adressaient, *via* la presse, directement au public, un peu comme le font aujourd'hui les annonces « vient de paraître » que publient, ou ne publient pas, les journaux littéraires, et qui s'inspirent le plus souvent, en les condensant, de nos actuels PI de couverture. Mais ne sautons pas l'étape intermédiaire, celle que décrit en fait la définition Robert.

Cette deuxième étape, je lui ai attribué à vue de pays un site historique : la première moitié du XX^e^ siècle, et plus particulièrement la période de l'entre-deux-guerres. L'état de mon information ne me permet pas de fixer un *terminus a quo*, qui pourrait être un peu antérieur ; le *terminus ad quem* est entre les mains du destin, et certains éditeurs, comme Minuit, pratiquent encore couramment la feuille encartée, mais cette pratique n'est déjà plus conforme à la définition Robert, car ces encarts ne sont plus réservés aux exemplaires de presse, mais mis à la disposition de tous les acheteurs. C'est là, me semble-t-il, un fait de rémanence, un retard de la forme sur la fonction[2], car la fonction caractéristique du PI, qui justifiait son impression en encart, était bien à destination de « la critique ». Ces encarts étaient donc imprimés en nombre restreint, ils n'étaient – différence capitale – plus destinés à la publication, et leurs destinataires, après quelque usage que ce fût, n'avaient guère de raisons de les conserver, d'où leur actuelle difficulté d'accès : c'est ici, entre autres, que les collectionneurs privés pourraient aider la recherche, car il existe certainement de telles collections.

Assez curieusement, si le changement de destination a entraîné un changement de présentation (l'encart), il ne semble avoir entraîné aucun changement sensible dans la rédaction. Je ne fatiguerai pas le lecteur d'exemples caractéristiques de la période d'avant guerre, il en faudrait cinquante : je préfère emprunter à Raymond Queneau une version en quelque sorte synthétisée, si peut-être légèrement aggravée par le propos « parodique » des *Exercices de style* :

> Dans son nouveau roman, traité avec le brio qui lui est propre, le célèbre romancier X, à qui nous devons déjà tant de chefs-d'œuvre, s'est appliqué à ne mettre en scène que des personnages bien dessinés et agissant dans une atmosphère compréhensible par tous, grands et petits. L'intrigue tourne donc autour de la rencontre dans un autobus du héros de cette histoire et d'un personnage assez énigmatique qui se querelle avec le premier venu. Dans l'épisode final, on voit ce mystérieux individu écoutant avec la plus grande attention les conseils d'un ami, maître en dandysme. Le tout donne une impression charmante que le romancier X a burinée avec un rare bonheur.

La fonction inspiratrice du PI de cette époque intermédiaire n'était sans doute pas très nette, ni (donc) très facile à assurer. Autant aurait valu rédiger l'article soi-même, comme fit jadis Stendhal à propos du *Rouge* pour Salvagnoli, qui du coup ne le publia pas. Un peu absurde aussi, car elle aurait risqué d'engendrer, sous plusieurs plumes, autant de comptes rendus étrangement proches les uns des autres. Aussi les rédacteurs de PI continuèrent-ils pendant cette période d'écrire pour « la critique » dans les mêmes termes qu'on l'avait fait auparavant pour « le public », à l'évolution stylistique près. Du coup (je continue pour ma part de supputer librement en terrain obscur : hypothèse de travail), l'habitude se prit, sans doute peu à peu, de revenir au destinataire initial (le public), par cette nouvelle voie qu'il suffisait d'élargir en encartant un PI dans *tous* les exemplaires : troisième étape. Ce fut, semble-t-il, la pratique courante immédiatement après la Seconde Guerre mondiale, dans les années cinquante, et, je l'ai dit, maintenue aujourd'hui encore par certains éditeurs. Mais des raisons économiques ne pouvaient que la condamner à terme : il revient inutilement cher d'encarter à la main des textes que l'on peut, à moindres frais et avec une efficacité plus sûre, imprimer ailleurs, le plus souvent sur la quatrième page de couverture : c'est l'étape actuelle, la plus courante en France et, me semble-t-il, dans le monde. Cette substitution ici grossièrement décrite fut sans doute plus complexe ou plus confuse : il existe aujourd'hui non seulement des PI encore encartés, mais des livres sans aucun PI, des livres où un PI encarté redouble le PI de couverture, et même des livres comportant deux PI distincts, l'un encarté et l'autre imprimé sur la couverture (c'est souvent le cas aux éditions de Minuit, par exemple pour Jean-François Lyotard, *le Différend*, 1983). Mais nous disposons au moins, dans cette situation très diverse et fluctuante, d'une date précise : le PI encarté aurait été supprimé chez Gallimard en 1969.

Cette translation de l'épitexte extratextuel (communiqué à la presse) au péritexte précaire (encart pour la critique, puis pour tout un chacun) et enfin au péritexte durable (couverture) est à coup sûr, et en soi-même, une promotion qui en entraîne, ou en manifeste quelques autres. En ce qui concerne le destinataire, on est passé du « public », au sens le plus vaste et le plus commercial, à « la critique », considérée comme un intermédiaire entre auteur et public, puis à une instance plus indécise, qui tient à la fois du public et du lecteur : situé au plus près du texte, sur la couverture ou la jaquette du livre, le PI moderne n'est guère accessible qu'à cette frange déjà restreinte du public qui fréquente les librairies et consulte les couvertures ; encore « public », si, ayant lu le PI, il se contente de cette information apparemment dissuasive ; lecteur potentiel, si cette lecture l'engage à l'achat, ou à quelque autre moyen d'appropriation : devenu lecteur effectif, il en aura peut-être enfin une utilisation plus prolongée, et plus pertinente à son intelligence du texte, utilisation qui peut être prévue et favorisée dans la rédaction du PI.

Le destinateur pourrait bien avoir lui aussi changé. Du temps de Zola, nous l'avons vu, l'auteur pouvait rédiger en fait certains de ses PI, mais il n'était pas d'usage qu'il en assumât la responsabilité. Le destinateur putatif du PI était dans un premier temps (en direction de « la presse ») l'éditeur, et dans un deuxième temps (en direction du public) le journal lui-même. La promotion du PI au péritexte a progressivement modifié ces données, et l'on peut déjà voir certains PI encartés manifestement assumés par l'auteur, voire signés de ses initiales. Ainsi disposons-nous de PI signés pour *Gravitations* (1925), pour *Ecuador* (1929), pour *Un barbare en Asie* (1933), pour *Gilles* (1939)[3]. La pratique s'en étend lors du passage sur couverture, mais nous ne disposons ici d'aucune statistique, et parfois d'aucune certitude, car il est assez naturel qu'un rédacteur anonyme de PI imite plus ou moins la manière de l'auteur. L'assomption auctoriale d'un PI non signé est d'ailleurs un geste subtil et passablement oblique, qui se marque de traits stylistiques *sui generis* : un ton volontiers olympien, qui fleurit abondamment dans les années soixante (j'y reviendrai un peu), et qui manifeste à l'égard du texte un surplomb auguste, quoique retenu, que le lecteur ne peut attribuer logiquement, ou vraisemblablement, qu'à l'auteur, mais que celui-ci peut toujours éventuellement désavouer. Le PI signé, du seul fait de la signature, est sans doute tenu à plus de simplicité ; la principale distinction formelle est ici l'usage de la première personne, mais il y a encore des états mixtes ou intermédiaires : PI signés à la troisième personne (*Gilles, Un barbare en Asie*), PI non signés, mais rédigés à la première personne (?).

Un cas plus rare, mais lui aussi symptomatique d'une promotion littéraire de cet élément du paratexte, c'est le PI *allographe*, j'entends officiellement allographe et signé par son auteur[4]. Ainsi, *Dits et Récits du mortel*, de Mathieu Bénézet (Flammarion, 1977), comporte d'une part un PI de couverture anonyme, mais d'allure nettement auctoriale, et d'autre part un PI encarté de quatre pages, explicitement intitulé « Prière d'insérer », et signé Jacques Derrida. Cette pratique se rapproche de celle du *blurb*, déjà signalée. Mais le *blurb* est, aux États-Unis, tout à fait rituel et pour ainsi dire automatique, ce qui lui ôte beaucoup de sa force. Le PI allographe est beaucoup plus rare, et donc plus significatif. C'est un geste comparable à celui de la préface allographe, que nous retrouverons, et peut-être de caution plus marquée, car la préface est elle aussi passablement rituelle. Écrire et signer le PI d'un autre signifie en outre : « Voyez, je vais jusqu'à assumer en sa faveur une tâche ordinairement subalterne, c'est dire quel prix j'attache à son œuvre. »

L'âge d'or (ou de vermeil) du PI de couverture, ou, comme on dit parfois, du « rempli », a sans doute été, en milieu avant-gardo-intellectuel (autour du Nouveau Roman, de *Tel Quel*, de *Change*, de *Digraphe* et autres paroisses parisiennes), les années soixante et soixante-dix. Les historiens à venir prendront sans doute bien du plaisir à doser, dans ce précieux fatras, ce qui relevait de la profondeur, de la simulation, de la mégalomanie, de la caricature volontaire ou involontaire, mais il est trop tôt pour s'y mettre : certains des coupables

circulent encore, et non loin d'ici.

On vit même des PI pourvus de leur propre titre : celui de Jean-Claude Hémery pour *Anamorphoses* (Denoël, 1970) est d'ailleurs bien trouvé : « Avertissement sans frais » – contrairement à ceux des préfaces, pour lesquels il est souvent trop tard. On en vit pourvus de leur propre épigraphe, comme celui de la *Grammatologie* (Rousseau) ou des *Quinze Variations sur un thème biographique* (proverbe chinois). C'était assez dire l'importance prise par cette pratique naguère considérée comme accessoire, et l'investissement qui soudain s'y attachait. On vit des PI chargés, comme celui de *Dans le labyrinthe*[5] ou de *Passacaille*, d'expliquer et de justifier le titre, ou, comme celui de *la Jalousie*, de donner la clé thématique et narrative du texte : « Le narrateur de ce récit – un mari qui surveille sa femme [...] La jalousie est une passion pour qui rien jamais ne s'efface : chaque vision, même la plus innocente, y demeure inscrite une fois pour toutes. » Ou encore, comme celui de *Fils*, d'en indiquer le statut générique : « Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, autofiction... » (Galilée, 1977). Le plus savoureux, dans son traitement ironique du topos d'amplification, pourrait être celui de *Leçons de choses* (1975) : « Sensible aux reproches formulés à l'encontre des écrivains qui négligent les "grands problèmes", l'auteur a essayé d'en aborder ici quelques-uns, tels ceux de l'habitat, du travail manuel, de la nourriture, du temps, de l'espace, de la nature, des loisirs, du discours, de l'instruction, de l'information, de l'adultère, de la destruction et de la reproduction des espèces humaines et animales. »

J'ai peut-être tort d'employer le passé pour désigner des fonctionnements qui pourraient bien, et fort légitimement, survivre à leur phase d'inauguration flamboyante et survoltée. La quatrième de couverture est somme toute un lieu fort approprié, et stratégiquement fort efficace, pour une sorte de préface brève, de lecture, comme suggère Hémery, peu onéreuse pour qui sait flâner aux étals, et généralement bien suffisante. Certains PI insistent d'ailleurs eux-mêmes sur leur statut quasi préfaciel, comme le faisaient déjà Aymé ou Drieu du temps des encarts. « Au moment de rédiger ma prière d'insérer, dit le premier, il me vient le regret de n'avoir pas écrit une préface au *Bœuf clandestin*... » Suit un condensé de cette préface manquante, qui ne manquera plus. Et celui de *Gilles* se présente à la fois comme une prétérition de PI, et comme une prétérition de préface. Je ne puis que le reproduire ici, en ajoutant seulement, pour le sel de la chose, que la deuxième édition, en 1942, comportera cette fois une préface (de réponse aux critiques) :

> Une prière d'insérer est difficile à rédiger par le romancier s'il sait que la critique la lira comme une préface. En effet, un roman n'admet pas de préface. Il ne peut que se suffire à lui-même.
>
> De quoi parlerait le romancier dans sa préface ? De ses intentions. Mais il en a eu cent ou il n'en a eu aucune.
>
> Un roman, c'est une histoire ; et voilà tout. Le titre même ne doit rien signifier. Il ne doit pas indiquer un sens, alors que l'œuvre est écrite en tous sens.
>
> Ce n'est pas à l'auteur de dépecer son livre, mais aux critiques.
>
> Pour ceux-ci, c'est peut-être un devoir, sans doute le dernier, de réduire à des idées certaines images, l'arabesque du récit, ou la soudaine immobilité d'un personnage ou l'humeur dont le tout est enveloppé. Mais pour l'artiste peindre des passions, des humeurs, ce ne sera jamais la même chose qu'émettre une opinion, un jugement, de former un système.
>
> Ceci dit, le plus simple, pour remplir une prière d'insérer, serait de résumer cette histoire qui importe seule.
>
> Mais alors, quelle fausse modestie de la part de l'auteur. Peut-il craindre de n'être pas lu ? Ou quelle désobligeance à l'égard des critiques.

Dérives et annexes

Tout ce qui précède portait sur le prière d'insérer *original*, c'est-à-dire, bien sûr, annexé à la première publication, voire, comme chez Zola, à la prépublication en feuilleton. Mais, comme bien d'autres éléments du paratexte, le PI, même imprimé sur couverture, est de vocation fort transitoire : il peut disparaître lors d'une réimpression, d'un changement de collection, d'un passage en format de poche. À chacune de ces occasions, il peut aussi se voir remplacé par un nouveau « rempli » ; il peut encore n'apparaître qu'à l'une de ces occasions : l'édition originale du *Bavard* (Gallimard, 1946) ne comportait aucun PI ; la reprise en 10/18 (1963) en comporte un, anonyme ; la reprise en l'Imaginaire (1983) en comporte un autre, signé Pascal Quignard.

La reprise d'œuvres classiques en collections de poche s'accompagne également d'une grande activité paratextuelle, dont production de PI, aussi divers dans leur principe que les collections elles-mêmes – dans leur principe et dans leur emplacement, car certaines, comme le Livre de poche, préfèrent généralement laisser intacte leur illustration de couverture et reporter le PI en page de garde, et d'autres utilisent ces deux emplacements pour deux paratextes de fonctions légèrement différentes. C'est tantôt, comme il va de soi pour ces reprises posthumes, un texte allographe, signé (l'Imaginaire, GF) ou non, tantôt (souvent chez Folio) un extrait significatif, voire, heureuse initiative pour *Moll Flanders*, le titre original complet, parfait PI avant la lettre[6], tantôt une citation élogieuse empruntée à la critique, *blurb* après coup, tantôt... mais il ne serait pas très utile de recenser des pratiques fort mouvantes (car une collection peut à tout moment changer de politique), et dont l'inventaire ne serait significatif qu'à l'échelle mondiale.

On ne confondra pas avec le prière d'insérer, bien qu'ils puissent voisiner sur un encart ou sur une couverture, l'éventuel sommaire biographique et/ou bibliographique, qui (contrairement au PI) ne porte pas spécifiquement sur le texte qu'il accompagne, mais vise plutôt à le situer dans le champ plus vaste d'une vie et d'une œuvre. L'étude du paratexte n'est sans doute pas le lieu le plus opportun pour en traiter, mais ce traitement, par d'autres soins que les miens, ne saurait tarder.

Ne pas confondre, encore, avec le PI d'œuvre, certains éléments qu'il faut plutôt considérer comme le programme ou manifeste de la collection où paraît cette œuvre, et qui, de fait, se retrouvent, au moins pendant quelque temps, sur la couverture de tous les ouvrages publiés dans cette collection. Ainsi pratiquent aujourd'hui, entre autres, les collections Écriture aux PUF, ou La philosophie en effet chez Galilée. La collection Métamorphoses, fondée en 1936 par Paulhan, avait eu son PI, mais qui ne figurait pas sur ses livres[7]. Il y a aussi des manifestes de revues, qui se maintiennent pendant des années sur leurs couvertures. Ce n'est que récemment que *Communications* a renoncé au sien, qui ne correspondait plus guère à sa pratique.

Ne pas croire, enfin, que le PI, ou plutôt qu'un PI donné, ne hante qu'un seul lieu, encart ou couverture. J'ai déjà signalé la possibilité de doublon entre ces deux emplacements. Mais, d'autre part, le bulletin périodique de certaines grandes maisons d'éditions reproduit volontiers tout ou partie des PI des ouvrages publiés pendant cette période. La collection de ces bulletins pourrait donc être en cela précieuse aux paratextologues de tout poil, et de toute plume. Enfin, les PI d'un auteur (qu'ils soient ou non de sa responsabilité officielle) peuvent être recueillis par ses soins dans une œuvre ultérieure (voyez Char, *Recherche de la base et du sommet*, ou Jabès, *le Livre des ressemblances* – qui contient les sept PI du *Livre des questions*), ou par ceux d'un critique dans un ouvrage qu'il lui consacre (voyez le numéro special consacré à Blanchot par la revue *Exercices de la patience*, ou l'étude de Pol Vandromme sur Marcel Aymé, Gallimard, 1970), ou encore par ceux d'un responsable d'édition critique, comme les Pléiade de Zola, de Giono ou de Sartre. Je n'ai pas besoin de dire ici combien de telles republications me semblent heureuses, quand elles sont fidèles[8]. Le prière d'insérer est un élément paratextuel éminemment fragile et précaire, chef-d'œuvre en péril, bébé-phoque de l'édition, pour qui aucune sollicitude ne sera superflue. Ceci est bien un appel au peuple.

Je ne vois pour l'instant, comme disait Marcel Aymé[9], rien d'autre à prier qu'on insère.

Notes

1. J'emploierai ce terme au masculin, comme il convient pour une locution elliptique à valeur verbale (« on est prié d'insérer »). Comme disait un éditeur dont j'oublie le nom, « ce n'est pas une prière » (sous-entendu, sans doute : c'est plutôt un ordre). Mais l'usage est incertain, et bien des écrivains y mettent un féminin. Une autre incertitude tient au sens du verbe *insérer*, que l'on rapporte parfois à tort au fait d'encarter une feuille volante dans un volume ; il s'agit en fait de l'insertion du texte dans la presse, et j'y reviens. J'abrégerai parfois en PI.

2. Mais la précarité de l'encart peut avoir sa fonction, même à l'égard du lecteur, comme celle de la bande : Alain Robbe-Grillet souligne que le PI de *Projet pour une révolution* était imprimé « sur une feuille à jeter », et s'irrite à demi de ce que certains aient cru devoir le coller dans le livre. C'était la reprise d'un article précédemment paru dans *le Nouvel Observateur*, « à propos d'ailleurs d'autre chose », et l'auteur estime qu'« il n'y a peut-être pas lieu d'en parler tellement » (Colloque Cerisy, I, p. 85).

3. Voir P. Enckell, « Des textes inconnus d'auteurs célèbres », *les Nouvelles littéraires*, 14 avril 1983. L'auteur de ce précieux petit recueil en cite d'autres, non signés mais apparemment auctoriaux, de Cocteau, Bousquet, Paulhan, Jouhandeau, Queneau, Robin, Larbaud et Nabokov. Et l'on apprend par son journal (18 mai 1926) que Julien Green rédigea lui-même (au moins) le PI de *Mont-Cinère* : « Si je ne le fais pas, un autre le fera à ma place, et plus mal encore. »

4. J'entends aussi : pour une édition originale ; les PI allographes de traductions ou de reprises, surtout posthumes, sont d'une autre nature, que nous retrouverons.

5. Celui-ci est signé, formule rare à la fois très marquée et très ambiguë, « Les éditeurs » – pluriel qui, chez Minuit, ne pouvait qu'englober facétieusement l'auteur lui-même.

6. Réciproquement, Queneau rédigeait en 1936 le PI des *Derniers Jours* sous forme de série de titres à l'ancienne : « Comment deux vieillards se rencontrèrent au coin de la rue Dante et moururent deux cent cinquante pages plus loin ; comment Vincent Tuquedenne, de thomiste athée, devint hypocondriaque puis milliardaire, etc. »

7. Voir P. Enckell, art. cité.

8. Ce n'est malheureusement pas le cas de celle de Vandromme, qui reconnaît avoir forgé les PI qu'il n'a pu retrouver, et qui les mêle ensuite sans distinction aux authentiques. On ne peut donc plus se fier, dans son recueil, qu'à ceux qu'Aymé avait officiellement signés.

9. PI signé des *Contes du chat perché*.

Les dédicaces

Le nom français *dédicace* désigne deux pratiques évidemment parentes, mais qu'il importe de distinguer. Toutes deux consistent à faire l'hommage d'une œuvre à une personne, à un groupe réel ou idéal, ou à quelque entité d'un autre ordre. Mais l'une concerne la réalité matérielle d'un exemplaire singulier, dont elle consacre en principe le don ou la vente effective, l'autre concerne la réalité idéale de l'œuvre elle-même, dont la possession (et donc la cession, gratuite ou non) ne peut être, bien évidemment, que symbolique. Quelques autres traits les séparent, que nous retrouverons. Si les noms sont fâcheusement identiques, les verbes distinguent fort heureusement ces deux actions : *dédier* pour la dédicace d'œuvre, *dédicacer* pour la dédicace d'exemplaire. Je commencerai par la première, non sans exclure précédemment de la définition les œuvres entièrement *adressées* à un destinataire particulier, comme les épîtres, certaines odes, certains hymnes, les élégies et autres poèmes de lyrisme amoureux, ou encore le *Prélude* de Wordsworth (adressé à Coleridge), tous genres où le texte et sa dédicace sont inévitablement consubstantiels. Je ne connais pas d'exemple d'œuvre adressée à une personne et dédiée à une autre – mais c'est peut-être faute d'avoir assez patiemment cherché. Dans l'ordre amoureux, en tout cas, cela pourrait entraîner d'assez beaux effets.

La dédicace d'œuvre

Les origines de la dédicace d'œuvre remontent au moins à la Rome antique. Nous savons ainsi que le poème de Lucrèce était dédié à Memmius Gemellus, l'*Art poétique* (qui est en fait une épître) aux Pisons, les *Géorgiques* à Mécène. C'était déjà le régime classique de la dédicace comme hommage à un protecteur et/ou bienfaiteur (acquis ou espéré, et que l'on tente d'acquérir par l'hommage même), fonction à laquelle Mécène, précisément, attachera son nom. De manière plus privée, amicale ou familiale, Cicéron dédie les *Académiques* à Varron, le *De officiis* à son fils, le *De oratore* à son frère.

Mais j'ai bien dit « nous savons » : dans ce champ historique, l'inscription de la dédicace n'est pas codifiée comme elle le sera plus tard, et son existence est donc d'ordre plus factuel que textuel, à moins que le nom du dédicataire ne soit mentionné dans le texte même, et plus précisément dans ces préambules, ancêtres à bien des égards de notre péritexte, où nous avons déjà rencontré quelques noms d'auteurs et quelques titres, et où nous trouverons encore des sortes de préfaces : le nom de Gemellus figure au vers 42 du *De rerum natura*, et bien des incipits de romans ou de chroniques du Moyen Âge témoignent, comme nous le verrons en considérant la préhistoire de la préface, d'une commande princière dont la mention vaut pour une dédicace d'œuvre. C'est encore dans les premières strophes, après l'exposé du sujet, que figurent au XVI^e^ siecle les dédicaces du *Roland furieux* à Hippolyte d'Este, censé descendre du héros Roger, et de la *Jérusalem délivrée* à Alphonse d'Este, digne « émule de Godefroy ».

À l'âge classique, la dédicace d'œuvre à un riche et puissant protecteur reste dans les mœurs, depuis *la Franciade* (1572) dédiée à Charles IX jusqu'à l'*Emma* de Jane Austen (1816) dédiée au prince régent. Par rapport à l'usage romain et médiéval, la nouveauté consiste une fois de plus en une inscription officielle et formelle au péritexte, qui consacre le sens moderne (et actuel) du terme : la dédicace devient un énoncé autonome, soit sous la forme brève d'une simple mention du dédicataire, soit sous la forme plus développée d'un discours adressé à celui-ci, et généralement baptisé *épître dédicatoire*, soit encore les deux à la fois, dont la première en page de titre. La seconde forme est à vrai dire de rigueur jusqu'à la fin du XVIII^e^ siecle, pour des raisons que nous retrouverons, et à telle enseigne que dédicace et épître dédicatoire sont alors deux termes parfaitement synonymes.

En ces temps où la littérature n'est pas vraiment considérée comme un métier, et où la pratique des droits d'auteur au pourcentage sur les ventes est presque complètement inconnue[1] (ce sera, je le rappelle, une conquête de la fin du XVIII^e^ siècle, due à l'action de Beaumarchais), l'épître dédicatoire fait très régulièrement partie des sources de revenu de l'écrivain. Il y en a trois autres, qui sont la négociation directe de quelques dizaines d'exemplaires d'auteur (j'y reviendrai à propos de la dédicace privée), la vente forfaitaire de l'ouvrage au « libraire » qui faisait alors fonction d'éditeur (on dit que Scarron vendit *le Roman comique* pour mille livres, et le *Virgile travesti* pour dix mille, et Corneille, Molière ou Racine vendaient régulièrement leurs œuvres, mais d'autres comme Boileau trouvaient cette pratique indigne), enfin la rémunération à la tâche sur projet défini, comme l'*Encyclopédie* qui valut à Diderot une rente viagère. Je ne mentionne que pour mémoire une quatrième qui n'est pas liée à la production spécifique d'une œuvre, et qui consiste pour l'écrivain à entrer au service (ou dans la « clientèle ») d'un grand personnage, pour une semi-sinécure : Chapelain intendant du marquis de La Trousse, Racine et Boileau historiographes du roi.

La dédicace est donc généralement un hommage rémunéré, soit en protection de type féodal, soit, plus bourgeoisement (ou prolétairement), en espèces sonnantes et trébuchantes. L'exemple classique du second cas est l'épître, passablement flagorneuse, en tête de *Cinna*, à M. de Montoron, financier. Le thème de la flatterie était simple et pratique : c'était une comparaison entre la générosité d'Auguste et... celle du dédicataire. Elle valut à Corneille une gratification de deux cents pistoles ou deux mille écus (je ne garantis pas la convertibilité), et une réputation d'auteur plus souple dans sa conduite que dans son œuvre ou, comme dira à peu près Voltaire, plus sublime en vers qu'en prose ; il en est resté longtemps la locution ironique : « dédicace à la Montoron », qui se passe d'exégèse. Mais ce type de comparaison était un topos presque inévitable de la dédicace, un effet presque mécanique de la pression du contexte : Saint-Amant, dédiant son *Moyse sauvé* à la reine Marie de Pologne et jouant sur une métonymie du poème à son héros, lui demande de « le sauver encore de tous les outrages de la Médisance et de l'Envie, qui sont des Monstres non moins redoutables que ceux dont il fut attaqué au Berceau ».

Fort significativement, Corneille abandonnera la pratique après *Don Sanche d'Aragon* (1650), c'est-à-dire aux deux tiers de son œuvre, et l'édition de son *Théâtre* « complet » en 1660 supprimera presque toutes les épîtres dédicatoires au profit d'« examens » plus techniques. Racine s'abstiendra après *Bérénice* (1670). Si l'on peut construire une courbe à partir de deux points, il semble que l'épître dédicatoire soit alors déjà considérée comme un expédient quelque peu dégradant, qu'un auteur parvenu au faîte de sa gloire, ou assuré d'autres ressources, s'empresse d'oublier. Molière, pour sa part, n'avait dédié que trois de ses pièces : *l'École des maris, l'École des femmes* et *Amphitryon.* La Fontaine, comme chacun sait, dédie le premier recueil de ses *Fables* à Mgr le Dauphin, le deuxième à Mme de Montespan, et le douzième Livre au duc de Bourgogne. Je ne présente pas cela comme une statistique.

Au catalogue des livres de Mythophilacte, dont il est donné lecture à la fin du *Roman bourgeois* (1666), figure une *Somme dédicatoire, ou Examen général de toutes les questions qui se peuvent faire touchant la dédicace des livres*. De cet ouvrage imaginaire en quatre tomes et soixante-quatorze chapitres, Furetière ne donne (c'est-à-dire n'invente) que la table des matières, liste de titres de chapitres en *si* et en *quoi*, c'est-à-dire en forme de questions plus que de réponses, mais d'intention clairement satirique. Les généreux dédicataires y sont qualifiés de mécènes (*Mécénas*), et l'exemplaire Montoron y figure en bonne place, mais l'auteur déplore acidement leur disparition progressive. Le tome III est censé étudier la rémunération des dédicaces, selon la qualité de l'auteur, de l'ouvrage, et de sa réalisation matérielle. Parmi d'autres points de droit, il examine les recours des auteurs contre les mécènes oublieux ou récalcitrants. Le tome IV envisage la relation entre les éloges (*encens*) contenus dans la dédicace, et éventuellement (et plus subtilement) dans le cours de l'œuvre, et le montant de la

rémunération. Il soutient non sans justesse que les éloges immérités doivent être payés plus cher que les autres, non tant pour l'effort d'imagination qu'ils exigent que pour compensation du discrédit qu'y risque le flatteur. Il pose enfin une question fort pertinente, et toujours actuelle – dédicace ou non – : si le mécène peut rétribuer les éloges en même monnaie, ou fumée, c'est-à-dire par voie de compliments en retour. Pour peu que ces compliments soient aussi publics que les éloges qu'ils récompensent, la réponse semble évidente. Mais la chose dite vanité d'auteur se contente souvent de flatteries plus privées, et dont rien n'interdit ensuite de se vanter.

En annexe, une « parodie », c'est-à-dire un pastiche satirique du genre – car c'en est un – : une épître dédicatoire au bourreau, émaillée de divers éloges burlesques de ce notoire bienfaiteur de l'humanité.

Cette *Somme dédicatoire* dut bien un peu contribuer au discrédit – qu'elle reflète déjà – de la dédicace classique, et à sa disparition progressive. La progression (ou plutôt ici *régression*) est à vrai dire fort insaisissable, puisque d'une part l'épître dédicatoire peut s'étioler par degrés en simple mention à la moderne sans perdre sa fonction captatrice de bienveillance, qu'inversement certaines dédicaces développées peuvent remplir une autre fonction, et qu'enfin bien des rémunérations, même proprement financières, sont restées trop discrètes pour qu'une histoire économique et sociale de la flatterie soit à notre portée. Les opinions sont ici plus perceptibles que les faits – mais peut-être aussi sont-elles, comme il arrive, plus significatives. À titre de point de repère, voici celle de Montesquieu, consignée dans ses *Pensées* : « Je ne ferai pas d'épître dédicatoire : ceux qui font profession de dire la vérité ne doivent point espérer de protection sur la Terre. » Il s'agit apparemment d'un projet d'histoire des jésuites (à qui dédier cela ?), mais il n'y a, de fait, aucune dédicace en tête d'aucune œuvre de Montesquieu (l'introduction des *Lettres persanes* commence ainsi : « Je ne fais point ici d'Épître dédicatoire, et je ne demande point de protection pour ce livre »), et apparemment fort peu dans toute la production des Lumières, à l'exception de romans comme *Tom Jones* ou *Tristram Shandy*. Et, par un renversement dont la signification socio-politique est très évidente, Rousseau dédiera le second *Discours* « à la République de Genève ».

Bien qu'elle ne soit pas positivement la dernière dédicace à un grand (très grand) de ce monde, je serais assez tenté d'en attribuer le rôle symbolique à celle du *Génie du christianisme*, ou plus précisément de sa deuxième édition, en mars 1803. Cette particularité éditoriale n'est déjà pas fréquente, autant le dire tout de suite : la dédicace figure ordinairement sur l'originale, quitte à disparaître aux suivantes, le (ou la) dédicataire ayant dans l'intervalle diversement démérité. L'originale du *Génie* ne portait pas de dédicace d'œuvre, mais on dit qu'un exemplaire dédicacé à Louis XVIII avait rapporté à l'auteur une gratification de trois cents livres[2]. La deuxième porte, elle, une épître dédicatoire au Premier consul Bonaparte : « Citoyen Premier consul, vous avez bien voulu prendre sous votre protection cette édition du *Génie du christianisme* ; c'est un nouveau témoignage de la faveur que vous accordez à l'auguste cause qui triomphe à l'abri de votre puissance. On ne peut s'empêcher de reconnaître dans vos destinées la main de cette Providence qui vous avait marqué de loin pour l'accomplissement de ses desseins prodigieux. Les peuples vous regardent [...] Je suis avec un profond respect, citoyen Premier consul, votre très humble et très obéissant serviteur. » Chateaubriand eut d'ailleurs l'élégance d'annexer cette dédicace à l'édition définitive de 1826, accompagnée il est vrai de cette excuse : « Aucun livre ne pouvait paraître sans être marqué de l'éloge de Buonaparte, comme du timbre de l'esclavage[3]. » Ceci vaudrait peut-être une contre-enquête, mais on sait aussi que cette deuxième édition du *Génie*, avec sa dédicace, participait d'une active campagne orchestrée par Fontanes pour obtenir à l'auteur quelque poste officiel – qui fut, le 4 mai 1803, un secrétariat de légation à Rome. Ce qui permit à Peltier de noter dans son journal que, si la dédicace à Louis XVIII avait valu à Chateaubriand une gratification de trois cents livres, celle à Bonaparte lui rapportait « une place de quinze mille francs ». Le lecteur scrupuleux fera la conversion – une de plus.

Sur la « mort » de la dédicace classique, un témoignage posthume : celui de Balzac, dans un inédit qui doit dater de 1843 ou 1844. C'est une dédicace par prétérition à Mme Hanska, intitulée « Envoi », du *Prêtre catholique*, roman qui devait rester inachevé. Elle commence en ces termes : « Madame, le temps des dédicaces n'est plus. » Une telle affirmation peut surprendre de la part d'un aussi grand dédieur, mais la suite montre que Balzac donne ici au mot son acception classique. L'écrivain moderne, investi d'un immense pouvoir sur l'opinion, « ne relève donc plus ni des rois ni des grands, il tient sa mission de Dieu...[4] ». Voilà un constat de décès bien balzacien : l'écrivain ne s'adresse plus aux rois ni aux grands, non parce qu'il méprise la grandeur, mais parce qu'il la détient lui-même. Tenant sa mission de Dieu, il ne peut plus dédier qu'à Lui – ou à Elle, sa plus digne émanation : « Je ne vous ai donc point fait de dédicace, mais je vous ai obéi. »

Ce qui tend à disparaître au début du XIX^e^ siècle, ce sont donc deux traits à la fois, évidemment liés : la fonction sociale la plus directe (économique) de la dédicace, et sa forme développée d'épître élogieuse. Liés, mais non pas tout à fait inséparables : une simple mention bien placée sur la page de titre pouvait être suffisamment gratifiante en elle-même, et inversement, du fait même de son développement textuel, l'épître dédicatoire classique pouvait abriter d'autres messages que l'éloge du dédicataire, par exemple des informations sur les sources et la genèse de l'œuvre, ou des commentaires sur sa forme ou sa signification, par quoi la fonction de la dédicace empiète clairement sur celle de la préface. Ce glissement de fonction est même presque inévitable, pour peu que l'auteur veuille justifier le choix du dédicataire par une relation pertinente à l'œuvre : on a vu que Corneille, pour motiver la dédicace de *Cinna*, devait au moins mentionner le thème de la générosité. De même, pour motiver celle de *Pompée* à Mazarin, lui faudra-t-il mentionner la qualité de son héros : « Je présente [...] le plus grand personnage de l'ancienne Rome au plus illustre de la nouvelle. » Enfin, le XVIII^e^ siècle présente au moins un cas d'épître dédicatoire à fonction toute privée : hommage respectueux et tendre d'un fils à son père, en tête des *Égarements du cœur et de l'esprit*. Il est vrai qu'en l'occurrence le père était un confrère aîné, et donc en quelque mesure un maître.

La fonction préfacielle de l'épître dédicatoire à un grand est très sensible, et d'ailleurs déclarée, dans le cas de *Tom Jones*, dédié à « l'honorable George Lyttleton, l'un des Lords commissaires de la Trésorerie ». L'épître n'en est d'ailleurs dédicatoire que par prétérition, car Lyttleton avait refusé la dédicace officielle. Fielding tourne le refus en le mentionnant à la première ligne et en continuant comme si de rien n'était, ce qu'il n'aurait certainement pas pu se permettre si l'opposition avait été très sérieuse. Comme pour *Cinna* ou *la Place Royale*, le thème de la dédicace est la ressemblance, le rôle de modèle attribué au dédicataire, censé avoir inspiré le personnage de parfait honnête homme qu'est Allworthy. D'où glissement vers une définition du dessein de l'œuvre : « Louer l'innocence et la bonté [...], contraindre par le rire les hommes à abandonner leurs folies et leurs vices favoris. À quel point j'ai réussi, j'en laisse juge le lecteur sincère... » On voit que l'auteur oublie ici son destinataire-malgré-lui pour s'adresser, par-dessus son épaule, au « lecteur sincère » en général. Cette substitution de destinataire signe le passage d'un genre à l'autre, ce que Fielding, toujours sensible à ces traits génériques, ne manque pas de noter aussitôt, et de justifier : « En vérité, je me suis laissé entraîner à une préface, alors que j'entendais n'écrire qu'une dédicace. Mais comment pourrait-il en être autrement ? Je n'ose vous louer, et le seul moyen que je connaisse de l'éviter, quand vous occupez ma pensée, serait de rester entièrement muet ou de tourner ma pensée vers un autre objet. »

À partir du XIX^e^ siècle, l'épître dédicatoire ne se maintient plus guère que par sa fonction préfacielle, et du coup le destinataire en sera plus volontiers un confrère ou un maîtrecapable d'en apprécier le message. Heureuse transition chez Balzac, qui dédie en 1846 *les Parents pauvres* au prince de Teano, mais en précisant : « Ce n'est ni au prince romain, ni à l'héritier de l'illustre maison de Cajatani qui a fourni des papes à la chrétienté, c'est au savant connaisseur de Dante que je dédie ce petit fragment d'une longue histoire. » Suivent un parallèle implicite entre *la Comédie humaine* et *la Divine Comédie*, dont c'est sans doute l'une des premières versions, et l'exposé de la relation entre les deux romans (*Cousine Bette* et *Cousin Pons*) : « Mes deux nouvelles sont mises en pendant, comme deux jumeaux de sexe différent. » La même année, Michelet dédie *le Peuple* à Quinet ; en 1854, Nerval, *les Filles du feu* à Dumas ; en 1862, Baudelaire, les (futurs) *Petits Poèmes en*

prose à Houssaye : autant d'épîtres-préfaces que nous retrouverons peut-être en cette qualité. Et, encore en 1889, Barrès offre *Un homme libre* « à quelques collégiens de Paris et de province » ; suivent deux pages de commentaire sur le mal de l'adolescence et le remède proposé dans ce roman[5].

Mais il ne faudrait pas opposer trop brutalement à la forme classique de l'épître dédicatoire la forme moderne d'une simple mention de dédicataire. Le XIX^e^ siècle (au moins) a connu une forme intermédiaire, épître dédicatoire atrophiée si l'on veut, mais je dirais plutôt dédicace motivée – où la motivation prend généralement la forme d'une brève caractérisation du dédicataire, et/ou de l'œuvre dédiée. Ainsi Balzac, *les Chouans*, à Théodore Dablin, cette formule très juvénile : « Au premier ami, le premier ouvrage », ou Baudelaire, *les Fleurs du mal*, à Théophile Gautier : « Au poète impeccable, au parfait magicien ès langue française » ; mais on sait que Gautier avait refusé une première mouture plus développée, lui opposant qu'« une dédicace ne doit pas être une profession de foi » – laquelle risquerait en effet de reléguer au second plan ou, pire, de compromettre le dédicataire.

Cette formule semble aujourd'hui tomber progressivement en désuétude, mais on en trouve encore trace chez Proust, qui fait de la dédicace *in memoriam* des *Plaisirs et les Jours* à son ami Willie Heath une véritable petite préface, et qui, non sans quelque intention restrictive, dédie *Swann* « À M. Gaston Calmette, comme un témoignage de profonde et affectueuse reconnaissance » (pour avoir joué un rôle dans la quête d'un éditeur), et *Guermantes* « À Léon Daudet, à l'auteur du *Voyage de Shakespeare* [...], à l'incomparable ami » (sous-entendu, peut-être : et non à l'homme politique) ; ou chez Gide, qui dédie entre autres *les Caves du Vatican* à Jacques Copeau, avec une épître qui est un peu le manifeste du genre *sotie* comme type de « livre ironique ou critique », et *les Faux-Monnayeurs*, son « premier [et dernier] roman », à Roger Martin du Gard, qui avait été, pendant la genèse de cette œuvre, à la fois son mentor et son repoussoir dans l'apprentissage du genre ; ou chez Aragon : *les Cloches de Bâle* « À Elsa Triolet, sans qui je me serais tu ». Et surtout, elle domine encore la pratique de la dédicace d'exemplaire, où la formule minimale (« À X, Y ») sentirait un peu trop la « signature » à la chaîne. Nous retrouverons ce point.

Lieu

Où dédie-t-on ? L'emplacement canonique de la dédicace d'œuvre, depuis la fin du XVI^e^ siècle, est évidemment en tête du livre, et plus précisément aujourd'hui sur la première belle page après la page de titre. Mais, nous l'avons vu, l'époque classique accueillait volontiers sur la page de titre elle-même une première mention du dédicataire, à valoir en quelque sorte sur l'épître qui généralement suivait. Sur la page de titre du *Quichotte*, la mention du duc de Bejar, marquis de Gibraleon, comte de Benalcaçar et Banares, vicomte de la Puebla de Alcozer, seigneur des villes de Capilla, Curiel et Burguillos, occupe beaucoup plus de place que le nom de l'auteur.

La dédicace terminale est infiniment plus rare, mais elle a ses lettres de noblesse : ainsi pour *Waverley* (à « notre Addison écossais, Henry Mackenzie »), ou, dans un genre un peu différent, pour *le Rouge et le Noir*, les *Promenades dans Rome* et la *Chartreuse :* « To the happy few[6] » – d'où, par retournement parodique, en tête (en 1908) des *Poèmes de Barnabooth* : « To the unhappy many », et, plus massivement, pour *Blanche ou l'Oubli* : « To the unhappy crowd. » Le même Aragon avait déjà, en 1936, placé en postface la dédicace des *Beaux Quartiers*, à Elsa bien sûr. La dédicace des *Mémoires d'Hadrien*, à Hadrien lui-même (j'y reviendrai), est également en fin de volume.

Autres emplacements ? À l'intérieur du livre, et en tête de division, lorsqu'une ou plusieurs divisions portent une dédicace particulière : ainsi *Tristram* est-il dédié à Pitt, mais les Livres V et VI à J. Spencer, et le Livre IX « à un grand homme » resté indéterminé. Et l'on ne compte plus le nombre de recueils de poèmes, de nouvelles ou d'essais dont presque chaque composant porte sa dédicace particulière – en sus parfois d'une dédicace générale du recueil, dont on ne voit plus très bien sur quoi elle porte.

Moment

Quand dédie-t-on ? J'en ai touché un mot à propos de la deuxième édition du *Génie*, qui fait exception à la règle, car le moment canonique d'apparition de la dédicace est évidemment l'édition originale. Tout autre choix, sauf éventuelle anticipation sur feuilleton (je n'ai pas cherché d'exemples), fait inévitablement rattrapage maladroit, affectation tardive et donc suspecte, car la convention de la dédicace veut que l'œuvre ait été écrite pour son dédicataire, ou tout au moins que l'hommage s'en soit imposé dès la fin de la rédaction. Pour autant, le *Génie* n'est certainement pas la seule exception repérable. Nous nous en contenterons toutefois, sans aller chercher d'illustrations trop faciles dans les recueils dont tel élément ne trouve son dédicataire qu'à l'heure du rassemblement.

Plus fréquente sans doute, et plus explicable, la suppression ultérieure : avant de trouver une place ultime dans les annexes documentaires de l'édition Ladvocat, la dédicace du *Génie* à Bonaparte avait disparu des éditions intermédiaires après l'assassinat du duc d'Enghien ; de même, celle de la *Symphonie héroïque* après le sacre. La plupart des épîtres de Corneille, je l'ai dit, ont sauté en 1660, et l'on trouverait sans doute bien d'autres exemples, d'un ordre plus privé, en épluchant les éditions successives de recueils de poèmes, *genus irritabile*. Cette pratique est assez courante pour qu'Aragon puisse ainsi commenter *a contrario*, dans la préface tardive du *Libertinage*, le maintien d'une dédicace à Drieu : « On trouvera peut-être singulier que j'aie laissé en tête de ce livre une dédicace à un homme dont le comportement ultime pouvait légitimer que je déchire cette page du livre. Je ne puis m'y décider : celui dont j'écrivais alors le nom en tête du *Libertinage* était mon ami, je n'accepte pas que le fasciste qu'il est devenu puisse aujourd'hui effacer le visage de notre jeunesse. »

Suppression + addition ultérieure : c'est évidemment la formule de la substitution de dédicataire, opération sans doute plus rare que la suppression simple, puisqu'elle aggrave l'abandon d'une infidélité positive. Il faudrait un peu plus de goût que nous n'en avons pour la toute petite histoire pour en entreprendre la quête, mais on me signale deux cas où la trahison se couvre d'un voile de quasi-anonymat. *Les Chansons de Bilitis*, d'abord dédiées à Gide, le furent ensuite (après brouille) « aux jeunes filles de la société future », et certain poème de Borges, qui portait originairement les initiales I.J., leur substitue un non moins mystérieux (pour nous) S.D. Restons-en là.

Dédicateurs

Qui dédie ? Cette question peut à vrai dire s'entendre au moins en deux sens. Le premier, extérieur à l'œuvre, est d'ordre historique et peut-être générique, disons très largement typologique et distributionnel : certaines époques, certains genres, certains auteurs pratiquent plus que d'autres la dédicace d'œuvre. L'invention, je l'ai dit, semble latine, ce qui exclut quelques cultures antérieures et peut-être parallèles. Aucune répartition générique ne me semble *a priori* pertinente, si ce n'est peut-être (tragédie classique exceptée) une réserve marquée du théâtre, qui pourrait tenir à la difficulté de manifester une dédicace à la représentation. À cette explication tout hypothétique se rattacherait une sensible différence d'attitude entre nos grands classiques : le plus proprement « homme de théâtre », Molière bien sûr, est celui qui dédie le moins.

Il me semble aussi percevoir, ici comme ailleurs, une certaine discrétion, aux raisons fort évidentes, chez les écrivains représentatifs de ce qu'Auerbach appelait le « réalisme sérieux ». Balzac reste ici plus proche d'attitudes auctoriales volontiers exhibitionnistes, mais Stendhal (plus pudique ?) ne dédie guère, si c'est dédier, et nous avons vu en quel lieu plus discret, qu'aux anonymes *happy few*. Flaubert ne dédie que *Bovary* à Bouilhet[7] et la *Tentation* (qui échappe au registre susdit) à Le Poitevin *in memoriam*. Zola, sauf omission, n'a dédié que *Madeleine Férat* à Manet, et, *in extremis* et comme par remords, *le Docteur Pascal*, dernier volume des *Rougon-Macquart*, à sa mère (*in memoriam*) et à sa femme. Je crois percevoir chez James une réserve significative, mais encore faudrait-il aller vérifier sur les originales.

L'autre question pourra sembler oiseuse, je la formule néanmoins : dans un livre, qui assume la dédicace ? (Savoir éventuellement qui la *rédige* serait une autre question, elle vraiment oiseuse.) La réponse semblera sans doute évidente : le dédieur est toujours l'auteur. Réponse fausse : certaines traductions sont dédiées par le traducteur ; pour m'en tenir aux traductions françaises de Conrad, je vois que celle de *Typhon* est dédiée par Gide à A. Ruyters, et celle de *Jeunesse* par G.-J. Aubry à Valéry. Mais surtout, la notion d'« auteur » n'est pas toujours claire et univoque. Pour nous, l'auteur des *Voyages de Gulliver* est évidemment Swift, mais nous verrons que dans certains éléments de paratexte ce terme désigne le héros. Héros-narrateur, bien sûr, et c'est ici que peut s'insinuer une salutaire incertitude. En tête d'un récit de fiction à la première personne, qu'est-ce qui interdirait au héros-narrateur d'endosser une dédicace ? Ou, pour parler de façon plus précise et plus réaliste, qu'est-ce qui empêcherait l'auteur (disons Swift) d'attribuer au narrateur (Gulliver) la responsabilité d'une dédicace ? Dédicace à tel autre personnage de la (même) fiction, par exemple : « À mes amis de Lilliput » – ou, pour changer de corpus : « À Monseigneur l'archevêque de Grenade », « À mon maître Bergotte ». Ou a une personne réelle, qui pourrait même être l'auteur : puisque certains romanciers s'adressent ici à leurs créatures (j'y reviendrai), pourquoi pas l'inverse : « À Daniel Defoe, signé Crusoé », « À Monsieur Proust, sans qui, etc., signé Marcel ». Mais n'empiétons pas sur la considération du dédicataire. La difficulté (d'accueil) d'une telle pratique tiendrait évidemment à son caractère plus ou moins métaleptique, constituant le narrateur en « auteur supposé » à la Clara Gazul ou Sally Mara, doté de toutes les fonctions et prérogatives de l'auteur – que celui-ci préfère le plus souvent garder par-devers lui. Ainsi Walter Scott, bien décidé pour sa part à rester caché derrière le rideau, fait-il dédier *Ivanhoe* par son prétendu auteur Laurence Templeton au révérend docteur Dryasdust.

De fait, il me paraît significatif que les dédicaces de récits homodiégétiques soient très souvent, au contraire, signées du nom ou des initiales de l'auteur (réel), comme pour éviter toute équivoque : ainsi du *Lys dans la vallée* (signée De Balzac), d'*Henry Esmond* (signée W.M. Thackeray), de *Swann* (Marcel Proust) et de *Guermantes* (M.P.). Non signées, celles de *la Symphonie pastorale*, de *Thésée*, de *la Nausée* se laissent attribuer sans difficulté de par l'identité du dédicataire (Schlumberger, Heurgon et Amrouche, le Castor), mais enfin cette attribution n'est qu'une vraisemblance. Un dédicataire plus neutre ou plus universel, comme dans le « À la musique » de *Mythologiques*, nous laisserait, en tête d'une fiction à la première personne, dans une complète incertitude.

J'ai signalé les multiples dédicaces de *Tristram Shandy*, toutes revendiquées par Laurence Sterne. Mais il y en a encore une, au chapitre VIII, signée, celle-là, Tristram Shandy, lequel tient à affirmer qu'elle est bien une dédicace « en dépit de sa singularité sur les trois points essentiels de la matière, de la forme et du lieu ». Singulière encore par son destinateur fictif, donc, et par son destinataire... en blanc : elle est offerte à quiconque en offrira la somme précise (et substantielle) de cinquante guinées.

Dédicataires

À qui dédie-t-on ? Si l'on considère comme obsolète la pratique ancienne de la dédicace solliciteuse, subsistent deux types distincts de dédicataires : les privés et les publics. J'entends par dédicataire privé une personne, connue ou non du public, à qui une œuvre[8] est dédiée au nom d'une relation personnelle : amicale, familiale ou autre. Ainsi Balzac offre-t-il (entre autres) *le Médecin de campagne* à sa mère, *Louis Lambert* à Mme de Berny, *Séraphîta* à Mme Hanska, *la Maison Nucingen* à Zulma Carraud. Le dédicataire public est une personne plus ou moins connue, mais avec qui l'auteur manifeste, par sa dédicace, une relation d'ordre public : intellectuel, artistique, politique ou autre. Ainsi le même Balzac dédie-t-il (toujours entre autres) *Birotteau* à Lamartine, *Ferragus* à Berlioz, *la Duchesse de Langeais* à Liszt, *la Fille aux yeux d'or* à Delacroix, *le Père Goriot* à Geoffroy Saint-Hilaire, *le Curé de Tours* à David d'Angers, ou *Illusions perdues* à Victor Hugo. Les deux types de relation ne sont évidemment pas exclusifs l'un de l'autre, puisque l'auteur peut avoir une relation privée avec un dédicataire public : Crébillon fils avec son père, Melville (pour *Moby Dick*) avec Hawthorne, Aragon avec Elsa Triolet, etc. Et je n'entreprendrai pas de démêler, dans la liste des dédicaces publiques de Balzac, la part du professionnel et celle de l'amical.

La dédicace d'œuvre, en principe, ne va pas sans l'accord préalable du dédicataire, mais il y a sans doute bien des entorses à cette règle de courtoisie, que nous avons déjà vue tournée par Fielding sous le couvert de la prétérition. Fait également exception la dédicace *in memoriam*, comme celles, déjà rencontrées, de Flaubert à Le Poitevin ou de Zola à sa mère ; ou encore, de Hugo, pour *les Voix intérieures*, à son père. Ce sont là des dédicaces privées, mais la dédicace à titre posthume permet aussi d'exhiber une filiation intellectuelle sans consulter le devancier dont on s'octroie ainsi le patronage. Dujardin dédie ainsi *Les lauriers sont coupés* à Racine, « en hommage au suprême romancier d'âmes », dont on peut se demander ce qu'il aurait bien pensé d'une telle définition – et d'un tel héritage. Borges, en 1960, dédie *l'Auteur* à Lugones, mort en 1938, mais non sans la très subtile précaution d'une sorte de récit de rêve : il rend visite, dans son bureau de la Bibliothèque nationale, au maître qui, pour une fois, lui manifeste çà et là quelque parcimonieuse approbation. Ce n'est qu'un rêve, bien sûr, mais « quand je serai mort à mon tour et que toute chronologie se sera fondue en un monde de symboles [...], il sera juste de prétendre que je vous ai apporté cet ouvrage et que vous l'aurez accepté ».

Se passent *a fortiori* d'autorisation la dédicace à un groupe, chez Stendhal, Barrès, Larbaud ou Aragon déjà cités, et bien d'autres encore : l'*Essai sur les révolutions* (sur la page de titre) « à tous les partis » ; *le Bachelier* « à ceux qui, nourris de grec et de latin, sont morts de faim » ; la *Jeanne d'Arc* de Péguy à tous ceux qui luttent contre le mal universel et pour la république socialiste universelle[9] ; *S/Z* aux participants de deux années de séminaire. Ou à des entités collectives : le *Conte du tonneau* « à Son Altesse Royale le Prince Postérité », *la Légende des siècles* « à la France ». Voire à des êtres extérieurs à l'espèce humaine : *Pierre* au mont Greylock, *le Mouvement perpétuel* à la poésie[10], *Mythologiques* à la musique, *Lord B* « à l'ortie et à la musique de Klaus Schultze ». On ne compte plus les dédicaces à Dieu, à ses saints, à la Vierge[11] – et je suppose qu'il faut ranger indirectement dans cette classe, si c'en est une, la dédicace prétéritive des *Diaboliques* : « À qui dédier cela ? » On peut aussi dédier, tout simplement (trop simplement, peut-être), au lecteur, et sans doute certains avis « au lecteur » devraient-ils être lus comme des épîtres dédicatoires autant que comme des préfaces : voyez ceux des *Essais*, du *Buscon*, ou de *l'Élixir de longue vie*. Certaines œuvres de fiction sont dédiées, par métalepse, à l'un de leurs personnages : la première partie de l'*Astrée* comporte une épître dédicatoire à l'héroïne, la seconde au héros Céladon, et la troisième à la rivière du Lignon, qui les unit et les sépare. À vrai dire, ce sont plutôt là des préfaces en forme d'épître, les véritables dédicataires étant, en 1607, le roi Henri IV comme restaurateur de la paix en Europe et, en 1619, Louis XIII comme digne successeur. Mais la troisième édition de *Francion*[12] porte une véritable dédicace au héros : « À Francion. Cher Francion, à qui pourrais-je dédier votre histoire qu'à vous-même ? » Même type de destinataire, je l'ai dit, pour la dédicace terminale des *Mémoires d'Hadrien*.

Dédicace au lecteur, c'est-à-dire au vrai destinataire de l'œuvre, dédicace au héros, c'est-à-dire à son principal objet : je ne vois manquer, dans cet ensemble un peu déviant, et sans doute ludique, que l'autodédicace, ou dédicace à l'auteur par l'auteur lui-même. Ce serait souvent la formule la plus sincère, et c'est à peu près celle de Joyce pour sa première œuvre, une pièce intitulée *Une brillante carrière* et dédiée ainsi : « À ma propre âme je dédie la première œuvre de ma vie[13]. » Ce serait celle des *Mémoires d'Hadrien* si l'on en prenait à la lettre le statut autobiographique – ce que, bien entendu, l'auteur ne souhaite nullement.

On pourrait aussi dédier l'œuvre à elle-même, si l'on juge qu'elle le mérite, autrement dit qu'elle *se* mérite – et comment autrement ? On se mérite toujours, hélas ! C'est un peu ce que fait Horace : *Ad librum suum*. Mais soyons honnêtes : ce n'est pas une dédicace, mais une épître (la vingtième).

Certains romans de Walter Scott présentent la particularité d'être dédiés à un personnage imaginaire : le révérend docteur Dryasdust (« Sec-comme-la-poussière »), membre de la Société des antiquaires, pour *Ivanhoe* et *les Aventures de Nigel*, le capitaine Clutterbuck pour

Péveril du Pic. Mais c'est que la dédicace, ou l'épître dédicatoire faisant fonction de préface, ou préface dédiée (*dedicatory epistle, prefatory letter*), fait partie du jeu pseudonymique substitué ou superposé après 1816 à l'anonymat des premiers *Waverley Novels*. Le principal prête-nom, Jedediah Cleishbotham, endossera donc par exemple le chapitre préliminaire des *Puritains d'Écosse*, la dédicace au lecteur de l'introduction de *la Prison du Midlothian*, la dédicace « à ses chers concitoyens » de *la Fiancée de Lammermoor*. Les dédicaces d'*Ivanhoe* et de *Nigel* à Dryasdust sont signées respectivement par Laurence Templeton et Clutterbuck, ce qui les suppose indirectement comme auteurs de ces romans. Puis, le jeu se compliquera d'interversions et autres diversions que nous évoquerons plus légitimement au chapitre de la préface.

Quel qu'en soit le dédicataire officiel, il y a toujours une ambiguïté dans la destination d'une dédicace d'œuvre, qui vise toujours au moins deux destinataires : le dédicataire, bien sûr, mais aussi le lecteur, puisqu'il s'agit d'un acte public dont le lecteur est en quelque sorte pris à témoin. Typiquement performative, je l'ai dit, puisqu'elle *constitue* à elle seule l'acte qu'elle est censée décrire, la formule n'en est donc pas seulement : « Je dédie ce livre à Untel » (c'est-à-dire : « Je dis à Untel que je lui dédie ce livre »), mais aussi, et parfois bien davantage : « Je dis au lecteur que je dédie ce livre à Untel. » Mais, de ce fait, également : « Je dis à Untel que je dis au lecteur que je dédie ce livre à Untel » (autrement dit : « Je dis à Untel que je lui fais une dédicace publique »). Mais du coup, non moins : « Je dis au lecteur que je dis à Untel, etc. » – à l'infini, bien sûr. La dédicace d'œuvre relève toujours de la démonstration, de l'ostentation, de l'exhibition : elle affiche une relation, intellectuelle ou privée, réelle ou symbolique, et cette affiche est toujours au service de l'œuvre, comme argument de valorisation ou thème de commentaire (il n'est évidemment pas indifférent, sur le plan thématique, que *Langeais* soit dédié à Liszt et *la Fille aux yeux d'or* à Delacroix, et non l'inverse). Il y a là quelque chose de foncièrement oblique, que Proust appelait le « langage insincère (des préfaces et) des dédicaces », et à quoi l'on n'échappera peut-être pas en évitant la dédicace : car l'absence de dédicace, dans un système qui en comporte la possibilité, est significative comme un degré zéro. « Ce livre n'est dédié à personne » : un tel message implicite n'est-il pas lourd de sens ? – Au choix, d'ailleurs : soit « Je ne vois personne qui mérite ce livre », soit « Je ne vois personne *que* mérite ce livre ».

Fonctions

Après ces quelques remarques sur la relation de dédicace et ses acteurs, je prévoyais de consacrer une section aux fonctions sémantiques et pragmatiques de la dédicace elle-même. Je m'aperçois qu'il ne m'en reste rien à dire, que je n'aie déjà dit ou laissé entendre, et, tout compte fait, ce n'est pas un hasard : la dédicace d'œuvre, disais-je, est l'affiche (sincère ou non) d'une relation (d'une sorte ou d'une autre) entre l'auteur et quelque personne, groupe ou entité. Sauf empiétements additionnels sur celles de la préface, sa fonction propre – qui n'est pas pour autant négligeable – s'épuise dans cette affiche, explicite ou non, c'est-à-dire précisant la nature de cette relation, comme dans les épîtres dédicatoires classiques ou les formules spécifiantes, voire restrictives, du type « À Untel, pour telle raison [et non telle autre] », ou préférant la laisser dans une indétermination flottante, à charge au lecteur (et peut-être au dédicataire lui-même) de tenter de la réduire. De toute évidence, si la fonction directement économique de la dédicace a aujourd'hui disparu, son rôle de patronage ou de caution morale, intellectuelle ou esthétique s'est maintenu pour l'essentiel : on ne peut, au seuil ou au terme d'une œuvre, mentionner une personne ou une chose comme destinataire privilégié sans l'invoquer de quelque manière, comme jadis l'aède invoquait la muse (qui n'en pouvait mais), et donc l'impliquer comme une sorte d'inspirateur idéal. « Pour Untel » comporte toujours une part de « Par Untel ». Le dédicataire est toujours de quelque manière responsable de l'œuvre qui lui est dédiée, et à laquelle il apporte, *volens nolens*, un peu de son soutien, et donc de sa participation. Ce peu n'est pas rien : faut-il rappeler encore que le garant, en latin, se disait *auctor* ?

La dédicace d'exemplaire

La distinction entre dédicace d'œuvre et dédicace d'exemplaire est évidemment liée à la possibilité de distinguer ces deux réalités mêmes que sont l'œuvre et l'exemplaire. Ce n'est pas le lieu d'aborder les vastes questions soulevées par cette seconde distinction, mais plus simplement de rappeler que le mode d'existence d'une œuvre unique comme la *Vue de Delft* n'est pas celui d'une œuvre à exemplaires multiples comme la *Recherche*. Dans le cas d'une œuvre unique, comme l'est en général l'œuvre picturale, l'éventuelle dédicace (j'ai peu de lumières sur cette pratique) ne peut être qu'à la fois d'œuvre et d'exemplaire. Une œuvre à exemplaires multiples, disons généreusement trois mille, peut être en tant qu'œuvre dédiée à une personne, et chacun de ses exemplaires dédicacé à trois mille autres, ou pour le moins deux mille neuf cent quatre-vingt-dix-neuf. À vrai dire, le nombre ne fait rien à l'affaire, et même la reproduction manuscrite telle qu'on l'a connue avant Gutenberg, avec ses dizaines ou centaines d'exemplaires non rigoureusement identiques, ne pouvait exclure la distinction fondamentale : Virgile pouvait dédier les *Géorgiques*, comme œuvre, à Mécène, et chacune de ses copies manuscrites à son acquéreur singulier. Je n'ai pas davantage de lumières sur cette autre pratique ; j'imagine simplement que la part du scribe, non pas peut-être plus active, mais à coup sûr plus singulière que celle de l'imprimeur moderne, dans la confection de chaque exemplaire, aurait pu lui ouvrir quelque droit à la dédicace – je veux dire à dédicacer l'exemplaire dont il était responsable, si du moins chaque manuscrit avait été l'œuvre d'un seul copiste, ce qui, nous le savons, a cessé assez vite d'être le cas. J'imagine aussi (l'ignorance stimulant beaucoup l'imagination) que la naissance de l'imprimerie, en multipliant les exemplaires (presque) identiques, a dû multiplier du même coup, pour compenser cette uniformisation du produit, la demande des dédicaces d'exemplaires : en somme, ce type de dédicace, tel que nous le connaissons encore aujourd'hui, constitue la seule part autographe, et donc, d'une certaine façon, singulière (« unique ») d'un livre imprimé. D'où son prix. On sait aussi, et je l'ai déjà mentionné, que la vente d'exemplaires d'auteur, dits aussi, justement, « exemplaires de dédicace », faisait partie, au XVI^e^ siècle, des ressources légitimes des auteurs. Érasme, par exemple, disposait, nous dit-on, d'« un véritable réseau d'agents qui allaient les distribuant et récoltant les récompenses[14] ». J'imagine encore que ce négoce de la dédicace a dû lui aussi progressivement disparaître à la fin de l'âge classique, avec l'instauration des droits d'auteur. Une histoire de la dédicace d'exemplaire nous fait, sur ce point comme sur d'autres, cruellement défaut. Pour une raison évidente, qui est la difficulté d'en rassembler les matériaux, ce ne serait pas une petite affaire, mais il me semble que l'enjeu – une meilleure connaissance des mœurs et de l'institution littéraire – en vaudrait la très longue chandelle. Il est clair en tout cas que cet ancien négoce nous a laissé deux survivances, la signature des exemplaires de presse (je te fais une belle dédicace pour que tu me fasses un bel article) et les séances de signature en librairie, où la présence d'une dédicace autographe est à coup sûr un argument de vente.

Lieu, moment

Rien que d'évident à dire sur la place de la dédicace d'exemplaire, aujourd'hui en page de garde, ou mieux en page de faux titre, ce qui permet éventuellement d'intégrer celui-ci, avec ou sans fioritures, à la formule dédicatoire. Non davantage sur le moment, essentiellement la « sortie » du livre, c'est-à-dire sa première édition (service de presse et exemplaires d'auteur), mais éventuellement plus tard, à l'occasion d'une séance de signature ou d'une demande individuelle d'autographe. La durée de la dédicace d'exemplaire est, paradoxalement, plus assurée – sauf usure ou accident : illimitée – que celle de la dédicace d'œuvre. Un auteur peut en effet toujours, comme Chateaubriand en 1804, supprimer ou modifier une dédicace d'œuvre lors d'une nouvelle édition. Suppression certes non rétroactive, à moins de pouvoir retrouver et détruire tous les exemplaires antérieurs (et encore : des témoignages indirects peuvent subsister, et suffire), mais qui réduit au moins l'application de la dédicace primitive : on dira ainsi que Chateaubriand n'a dédié à Bonaparte que les deuxième et troisième éditions du *Génie du christianisme*. Mais, sauf accord du dédicataire, il ne peut rien contre une dédicace d'exemplaire : trop tard pour un éventuel

regret ou repentir, ce qui est signé est signé. J'en connais (et j'en ignore) plus d'un qui se mordent les doigts de plus d'une.

La biographie de Gide est riche en épisodes dédicatoires divers, authentiques ou apocryphes, qui peuvent illustrer ce genre d'embarras ou de conflits. Ainsi, brouillé avec André Ruyters, il lui dédicace son *Voyage au Congo* avec ce seul mot : « Nonobstant. » Ou encore, Claudel ayant dédicacé un volume de sa correspondance avec Gide à son petit-fils en ces termes : « Avec mes regrets de me trouver en si mauvaise compagnie », et ce dédicataire ayant eu le bon goût d'apporter ce volume à Gide pour qu'il le signât à son tour, Gide aurait simplement ajouté cette formule rétorsive et lapidaire : « Idem. » Il est vrai que Claudel l'avait déjà beaucoup agacé en lui envoyant un exemplaire de ce qui était donc leur œuvre commune avec cette fort insolente dédicace : « Hommage de l'auteur » – occasion ou jamais, pour Gide, de se sentir, selon son mot, « supprimé ». On sait aussi que Gide avait fait en 1922 une vente publique d'une part de sa bibliothèque, et en particulier de tous les livres dédicacés d'anciens amis avec lesquels il s'était entre-temps brouillé. L'un d'eux, Henri de Régnier, se vengea en lui envoyant *nonobstant* son livre suivant, mais avec cette piquante formule : « À André Gide, pour sa prochaine vente[15]. »

Dédicateur, dédicataire

Contrairement à la dédicace d'œuvre, la dédicace d'exemplaire (sauf contrefaçon) ne laisse place à aucune incertitude quant à l'identité de son destinateur, car elle a pour caractéristique – évidente, donc méconnue ou négligée – d'être toujours signée, ou plus exactement de comporter toujours et au moins une signature. – Toujours ? – Il ne faut jamais dire jamais, mais il me semble que les seules exceptions ne peuvent être mises qu'au compte de l'oubli, ou d'une simulation malveillante de l'oubli. – Au moins ? – Oui, car le degré minimal de l'autographe est justement, non pas une formule non signée, mais bien une simple signature sans formule. Tout de suite au-dessus dans la hiérarchie, la formule signée sans mention du dédicataire : « En toute amitié, Untel. » Pas très gratifiant. La formule canonique comporte évidemment le nom du dédicataire (faute de quoi il vaut peut-être mieux parler d'autographe que de véritable dédicace), variations infinies sur le schéma : « À X, Y », où X peut être un individu ou une collectivité (un couple, un groupe, une bibliothèque), mais, plus difficilement qu'en dédicace d'œuvre, une entité non humaine, ou même un individu défunt : pas de dédicace d'exemplaire à Dieu, au mont Greylock, à la musique, à la France, à Jeanne d'Arc, à mon grand-père *in memoriam*, ni même vraiment à mon chat, qui saurait pourtant, lui, quoi en faire. Ce qui prouve encore une fois qu'on peut pouvoir le plus (dédier une œuvre) sans pouvoir le moins (dédicacer un exemplaire). Contrairement au dédicataire d'œuvre, le dédicataire d'exemplaire doit être humain et vivant, parce que, contrairement à la dédicace d'œuvre, la dédicace d'exemplaire n'est pas seulement un acte symbolique, mais aussi un acte effectif, accompagné en principe d'un don effectif, ou à tout le moins d'une vente présente ou antérieure. C'est-à-dire d'une possession, que la dédicace, précisément, signe et consacre. On ne dédicace pas (sciemment) à quelqu'un un livre qui ne lui appartient pas ; d'où la formule fréquente, et fort exacte : « Exemplaire de X. » Au contraire, bien sûr, la dédicace d'œuvre ne s'accompagne nullement du don ou de la vente de l'ensemble des exemplaires imprimés : elle est, comme l'œuvre elle-même, d'un autre ordre, idéal et symbolique. D'où l'étrangeté de cette formule de dédicace d'œuvre, pour les *Élégies de Duino* : « Propriété de la princesse de Tour et Taxis. » Étrange par hyperbole, comme dans « Je suis tout(e) à vous », ou par litote : être dédicataire d'une œuvre littéraire n'est nullement en être propriétaire – ce qui ne se peut. C'est à la fois beaucoup plus, et beaucoup moins. C'est d'un autre ordre, etc.

Fonctions

Faute de l'enquête susdite, et que je persiste à préconiser, je n'entreprendrai ici aucune « théorie » de la dédicace d'exemplaire considérée dans sa forme ou sa fonction : le matériel disponible en serait beaucoup trop erratique et contingent. Je reviens seulement d'un mot sur ce que je hasardais plus haut : qu'elle semble aujourd'hui, sauf situations purement commerciales ou professionnelles (service de presse), se résigner moins facilement que la dédicace d'œuvre à la formule minimale « À X, Y[16] », qui, dans cette relation effective, paraît toujours *trop* minimale. La dédicace d'exemplaire amicale, et *a fortiori* d'hommage à un maître, appelle donc toujours plus ou moins une spécification : soit (fût-ce d'un simple adverbe) de la relation entre dédicateur et dédicataire, soit (mieux) de la relation entre le dédicataire et l'œuvre elle-même, soit (mieux encore) des deux à la fois. Ainsi, de Zola à Flaubert pour *l'Assommoir* : « À mon grand ami Gustave Flaubert, en haine du goût. » De toute évidence et de toute nécessité, ces spécifications par motivation (« À X, pour telle raison ») comportent un commentaire (auctorial) de l'œuvre, et entrent par là de plein droit, et de plain-pied, dans le champ du paratexte. Inutile d'ajouter combien précieux serait, pour chaque œuvre, un relevé de l'ensemble de ses dédicaces d'exemplaires. Relevé certes impossible en son exhaustivité, mais il ne me semble pas que l'histoire littéraire ait fait dans cette direction tous les efforts qu'on pourrait attendre d'elle. À suivre[17], donc.

La modestie est sans doute l'une des attitudes requises, et par conséquent l'excuse est l'un des topoï constants de la dédicace d'exemplaire. Il y a aussi des auteurs à la modestie sincère, ou plus précisément peut-être : des auteurs particulièrement attentifs à l'intérêt que tel lecteur peut porter, ou ne pas porter, à telle œuvre. Car le dédicataire d'exemplaire, contrairement au dédicataire d'œuvre, est toujours un lecteur potentiel en même temps qu'une personne réelle, et l'un des présupposés de la dédicace est que l'auteur attend de lui, en retour de gratification, une lecture. Il serait d'ailleurs inconvenant, même par modestie, de laisser entendre à un dédicataire qu'on n'espère rien de lui : ce serait le traiter en béotien, ou en vulgaire chasseur d'autographes.

Roland Barthes était un des ces auteurs attentifs, toujours prêt à s'excuser d'offrir un livre qui peut-être n'aurait rien pour intéresser très spécifiquement son dédicataire. L'une de ses dédicaces en forme d'excuse a été très subtilement et (ce qui vaut mieux) très justement commentée par son dédicataire, Eliseo Veron. Je m'en voudrais de commenter à mon tour ce commentaire, mais j'invite le lecteur à s'y reporter toutes affaires cessantes : Eliseo Veron, « Qui sait ? », *Communications*, 36, 1982.

Comme on l'a compris – comme on le savait déjà – la fonction d'une dédicace d'exemplaire est sensiblement différente de celle de la dédicace d'œuvre. La principale raison de cette différence, ou de ces différences, est le caractère privé, non seulement de la relation, mais de l'instance de communication, en principe confidentielle, de la dédicace d'exemplaire. Rien ici (en attendant l'éventuelle publication posthume) du mouvement oblique signalé plus haut (« J'informe le lecteur que je dédie... »). Nul autre que le dédicataire n'est censé savoir qu'il est dédicataire, et en quels termes ; et, en revanche, chaque dédicataire sait fort bien qu'il n'est pas le seul. Rien donc ici de l'effet de caution publique attaché à la dédicace d'œuvre. Caution privée ? Je doute que cette locution ait ici un sens. La demande, je l'ai dit – car il y a bien, ici, comme ailleurs, une demande –, est plus simplement, et plus directement, de lecture, et cette relation est somme toute assez saine. Reste à savoir s'il n'est pas plus difficile de trouver un lecteur qu'un mécène.

Reste aussi, sur ce point, un paradoxe assez cocasse : accompagnant le don d'un exemplaire, la dédicace motive ce don par un commentaire, non bien sûr de cet exemplaire, mais de l'œuvre elle-même. Ce paradoxe peut aller jusqu'à une sorte de gaucherie (le dédicataire exigeant : « Puisque cette œuvre me convient si bien, pourquoi ne pas me la dédier, au lieu de simplement me dédicacer cet exemplaire ? » ; ou, inversement, le dédicataire d'œuvre dédaigneux : « Un exemplaire m'aurait suffi ! ») – sans compter l'embarras qu'il y a toujours à dédicacer à Y un exemplaire d'une œuvre déjà dédiée à X. Il a du moins le mérite de souligner la relation très particulière de l'exemplaire à l'œuvre, dont il tire non pas toute sa valeur (après tout, il n'y a pas en librairie deux exemplaires absolument identiques d'une même œuvre), mais, littéralement, l'essentiel de cette valeur. Ou plutôt, du fait qu'il la représente, l'exemplaire vaut à la fois *par* et *pour* l'œuvre. La dédicace d'exemplaire, se justifiant d'une référence à l'œuvre, insiste donc à la fois sur ses deux aspects, le matériel (« Voici un livre »), qu'elle valorise en le singularisant (seule, nous le savons, la numérotation des exemplaires de luxe peut lui faire –

pière – concurrence) : « Voici l'exemplaire unique de M. Untel » ; et l'idéal, qu'elle désigne en même temps à toutes fins utiles : « Voici, de telle œuvre, un exemplaire qui vaut surtout par ce qu'*elle* vaut. » Autrement dit : « Malgré les apparences et dans la mesure des possibilités humaines, ce que je t'offre n'est pas seulement un livre, mais bien une œuvre. » Autrement dit encore : « La possession de ce livre n'est qu'un moyen, parce que ce livre n'est pas seulement un objet, mais aussi un signe. La fin est une autre possession, qui n'est nullement une possession, et dont la seule voie est la lecture. » Autrement dit enfin, tentative parfois pour conjurer le dédain du texte si fréquent chez les bibliophiles : « Ne va pas croire que la possession de ce livre te dispense de sa lecture. »

Notes

1. A. Viala cite toutefois, parmi les auteurs dramatiques qui obtinrent un pourcentage des recettes, l'exemple de Tristan L'Hermite, en 1653 (*Naissance de l'écrivain*, Minuit, 1985, p. 111).

2. A. Maurois, *René ou la Vie de Chateaubriand*, Grasset, 1938, p. 160 *sq.*

3. Dans l'avertissement de *la Vie de Rancé*, Chateaubriand revient sur cette dédicace en des termes plus favorables : « Je n'ai fait que deux dédicaces dans ma vie : l'une à Napoléon [et non plus "Buonaparte"], l'autre à l'abbé Séguin. J'admire autant le prêtre obscur... que l'homme qui gagnait des victoires. »

4. Pléiade, XII, p. 802.

5. Il faut sans doute distinguer des épîtres dédicatoires à fonction préfacielle certaines lettres d'accompagnement qui remplissent la même fonction sans valoir dédicace : ainsi de la « Lettre à M. Léon Bruys d'Ouilly servant de préface » aux *Recueillements poétiques* de Lamartine. Le destinataire y est désigné comme un simple commissionnaire chargé de porter le volume à l'éditeur. Le volume qu'il transportera « parmi ses bagages » ne lui est visiblement pas dédié. Pratique rare, et (parce que ?) peu élégante. Mais Lamartine récidivera en 1849 avec une lettre à M. d'Esgrigny qui sert de préface tardive aux *Harmonies poétiques et religieuses*.

6. La formule vient de Shakespeare (*Henry V*, IV-3, v. 60), mais c'est apparemment chez Goldsmith, *le Vicaire de Wakefield*, que Stendhal en a trouvé l'application à une élite de lecteurs : « Lui aussi, le pasteur écrivait avec la pensée qu'il serait un jour lu par des *happy few*. » Il s'agit plutôt d'un choix de public, comme nous en trouverons dans certaines préfaces, que d'une dédicace au sens strict.

7. Et de surcroît, et pour des raisons de gratitude exceptionnelle, à son avocat M^e^ Senard : « Permettez-moi d'inscrire votre nom en tête de ce livre et au-dessus de sa dédicace ; car c'est à vous, surtout, que j'en dois la publication. » La dédicace proprement dite en reste donc à Bouilhet.

8. J'emploierai systématiquement ici le mot *œuvre* pour éviter l'équivoque de *livre*, dont on ne sait pas toujours s'il désigne une œuvre ou un exemplaire.

9. Je ne mets pas de guillemets à cette formule, résumé sommaire d'une dédicace plus complexe et longue d'une page, qui se termine par une clause d'application très libérale : « Prenne à présent sa part de la dédicace qui voudra. »

10. Précisément : « Je dédie ce poème à la poésie, et merde pour ceux qui le liront. » La seconde proposition n'est plus exactement de l'ordre de la dédicace, mais peut-être de l'avis au lecteur. Elle posait en tout cas de délicats problèmes de relation avec la dédicace d'exemplaire. J. Ristat précise (*Œuvre poétique*, t. II) qu'Aragon la biffait sur les exemplaires de ses amis, ce qui ne témoigne pas d'une grande rigueur d'esprit. Il ajoute que la quatrième de couverture des exemplaires destinés aux journalistes portait des phrases érotiques manuscrites. L'édition courante porte, imprimé, cet avis rétrospectif : « J'avais mis ici quelques cochonneries pour MM. les journalistes : ils ne se sont pas montrés reconnaissants. »

11. J. Delteil, *Sur le fleuve Amour* : « À Maman, à la Vierge Marie et au général Bonaparte » ; Chateaubriand n'avait pas osé formuler un tel rapprochement.

12. 1633. La deuxième (1626) portait une dédicace aussi fantaisiste, par prétérition : « Aux grands : ce n'est pas pour vous dédier ce livre que je fais cette épître, mais pour vous apprendre que je ne vous le dédie point. »

13. R. Ellmann, *James Joyce*, Gallimard, 1962, p. 94.

14. L. Febvre et H.-J. Martin, *l'Apparition du livre*, Albin Michel, 1958, p. 235.

15. Je cite ces anecdotes d'après J. Lambert, *Gide familier*, Julliard, 1958. Il en circule naturellement d'autres versions : dans R. Mallet, *Une mort ambiguë*, Gallimard, 1955, le petit-fils de Claudel est une fille, et la réplique de Gide est, plus mollement : « Avec les excuses de Gide. » Dans ses entretiens avec Amrouche, Gide précise que la vente de ces exemplaires avait spécialement pour objet de rendre publiques (par leur inscription au catalogue) ces dédicaces privées d'anciens amis qui l'avaient renié pour raisons de mœurs et de religion.

16. Comme on le sait, l'usage moderne introduit dans cette formule (sans doute plus fréquemment en dédicace d'exemplaire qu'en dédicace d'œuvre) la variante « *Pour* X, Y ».

17. Sur le cas particulier de la longue dédicace de *Swann* à Mme Scheikévitch, écrite en 1915 pour donner à la dédicataire un sommaire partiel de la suite de la *Recherche*, voir *Palimpsestes*, p. 291 *sq.* Ce texte postérieur de deux ans à la publication du livre est d'un statut intermédiaire entre celui d'une dédicace et celui d'une lettre (on le trouve d'ailleurs dans les éditions de la Correspondance). Pour plus de détails sur la dédicace d'exemplaires et ses franges, cf. J.-B. Puech et J. Couratier, « Dédicaces exemplaires », *Poétique* 69, févr. 1987.

Les épigraphes

Je définirai grossièrement l'épigraphe comme une citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ou de partie d'œuvre ; « en exergue » signifie littéralement *hors* d'œuvre, ce qui est un peu trop dire : l'exergue est ici plutôt un *bord* d'œuvre, généralement au plus près du texte, donc après la dédicace, si dédicace il y a. D'où ce métonyme aujourd'hui fréquent : « exergue » pour épigraphe, qui ne me semble pas très heureux, puisqu'il confond la chose et sa place. Mais je reviendrai sur cette question d'emplacement, après le cavalier historique qui s'impose. Je reviendrai aussi sur le terme *citation*, qui appelle quelques précisions, ou plutôt quelques élargissements.

Historique

À première vue, l'épigraphe semble une pratique plus récente que la dédicace. Je n'en trouve aucune trace, au moins selon la définition susdite, avant le XVII^e^ siècle. Mais peut-être faut-il en voir l'ancêtre dans une pratique plus ancienne, qui serait la devise d'auteur. Le texte de la devise peut bien être une citation, comme le *Ab insidiis non est prudentia* emprunté à Pline que Mateo Aleman intégra au frontispice d'au moins deux de ses œuvres : *Guzman d'Alfarache*, et son *Orthographe castillane*. Ce qui distingue la devise n'est donc pas forcément le caractère autographe, mais son indépendance par rapport au texte singulier, le fait qu'elle puisse se trouver en tête de plusieurs œuvres du même auteur, qui la place pour ainsi dire en exergue de sa carrière, ou de sa vie entière. C'est évidemment le cas du *Vitam impendere vero* de Rousseau, qui ne figure d'ailleurs, à ma connaissance, sur aucune de ses œuvres, et dont la préface de *Julie* explique qu'il a refusé à son éditeur de le placer en tête de ce roman.

Je ne connais pas d'exemple plus récent de la devise d'auteur, mais il en existe certainement, et chacun connaît la devise d'éditeur, ou de collection, qui orne aujourd'hui encore certaines couvertures : « Rien de commun » (Corti), « Je sème à tous vents » (Larousse), « Je ne bastis que pierres vives, ce sont hommes » (collection Pierres vives, au Seuil) – cette dernière, empruntée à Rabelais, faisant commentaire et justification au titre de la collection, fonction que nous retrouverons à l'œuvre dans l'épigraphe. Un état intermédiaire serait celui de l'épigraphe, renouvelée à chaque numéro, qui accompagnait, en deuxième page de couverture, le titre de la revue *Tel Quel* : une citation, authentique ou non, qui comportait toujours la locution « tel quel ».

À ma connaissance, donc, la première[1] épigraphe d'œuvre serait, en France du moins, celle des *Maximes* de La Rochefoucauld, ou plutôt des *Réflexions morales*, édition de 1678 (je ne crois pas qu'elle figure sur les précédentes) : « Nos vertus ne sont, le plus souvent, que des vices déguisés. » Mais ce premier exemple est encore ou déjà déviant, car la phrase placée en exergue n'est pas donnée comme une citation (allographe, avec mention de son auteur), et sonne plutôt comme une maxime de La Rochefoucauld lui-même, dont elle constituerait assez bien la maxime type, emblème et condensé de toute sa doctrine. Épigraphe autographe, donc, ou auto-épigraphe : c'est une variante que nous retrouverons, avec les questions qu'elle pose. La première illustre épigraphe au sens courant du terme serait donc plutôt celle des *Caractères* (1688). C'est une citation d'Érasme, dûment attribuée à son auteur : *Admonere voluimus, non mordere ; prodesse, non laedere ; consulere moribus hominum, non officere* (« J'ai voulu mettre en garde, et non mordre ; être utile, et non blesser ; améliorer les mœurs des hommes, et non leur nuire »).

La pratique de l'épigraphe se répand au cours du XVIII^e^ siècle, où nous la trouvons (généralement latine) en tête de quelques grandes œuvres, comme *l'Esprit des lois* : *Prolem sine matre creatam* (« Enfant créé sans mère »), citation d'Ovide, mais sans mention de l'auteur[2] ; l'*Histoire naturelle* de Buffon : *Naturam amplectimur omnem* (« Nous embrassons toute la nature »), sans mention d'auteur ; *la Nouvelle Héloïse* : deux vers italiens de Pétrarque, *Non la connobe il mondo, mentre l'ebbe : / Connobill'io ch'a pianger qui rimasi* (traduction par Rousseau : « Le monde la posséda sans la connaître, / Et moi, je l'ai connue, je reste ici bas à la pleurer ») ; *le Neveu de Rameau* : *Vertumnis, quotquot sunt, natus iniquis* (« Né sous l'influence maligne de tous les Vertumnes réunis »), d'Horace, *Satires* II, 7 ; ou les *Confessions* : *Intus et in cute* (« Intérieurement et sous la peau »), emprunté sans mention d'auteur à Perse, *Satires* III, 30. La coutume de l'épigraphe latine se maintient à ce régime postclassique, au moins jusqu'aux *Mémoires d'outre-tombe* : *Sicut nubes* [...] *quasi naves* [...] *velut umbra*, qui est un pot-pourri de Job, 30-15, 9-26, 14-2 : « Comme un nuage [a passé mon salut] ; [mes jours glissent] comme des barques [de jonc] ; [l'homme fuit] comme une ombre. »

Pratique un peu tardive, donc, qui se substitue à peu près à celle de l'épître dédicatoire classique, et qui semble à ses débuts un peu plus caractéristique des œuvres d'idées que de la poésie ou du roman. Parmi les grands romans du XVIII^e^ siècle, je n'en trouve guère, outre *la Nouvelle Héloïse*, qu'en tête de *Tom Jones* (*Mores hominum multorum vidit*, « Il a observé les mœurs d'un grand nombre d'hommes », sans indication de source) et de *Tristram Shandy* : « Ce ne sont pas les actions, mais les opinions concernant les actions, qui troublent les hommes » (Épictète). C'est apparemment par le roman « gothique », genre à la fois populaire (par sa thématique) et savant (par son décor), qu'elle s'introduit massivement dans la prose narrative : les *Mystères d'Udolpho* (1794), *le Moine* (1795) et *Melmoth* (1820) comportent une épigraphe à chaque chapitre[3]. Walter Scott emboîte le pas, avec la même fréquence : épigraphes généralement attribuées à un auteur réel, ce qui ne garantit pas automatiquement leur exactitude ou leur authenticité – même s'il ne faut pas non plus se fier tout à fait à cet « aveu » de l'introduction aux *Chroniques de la Canongate* :

> Les morceaux de poésie placés au commencement des chapitres de ces romans sont quelquefois extraits d'auteurs dont quelques-uns sont même cités de mémoire ; mais en général ils sont de pure invention. Il m'en eût trop coûté de recourir à la collection des poètes anglais pour découvrir des épigraphes convenables ; et, me voyant dans la situation du machiniste qui, après avoir épuisé le papier blanc qu'il avait pour représenter une chute de neige, continua de faire neiger avec du papier brun, je mis ma mémoire à contribution aussi longtemps qu'il me fut possible, et, lorsqu'elle vint à tarir, j'y suppléai par l'invention. Je pense que, dans certains endroits où des noms d'auteurs se trouvent placés au bas de citations supposées, il serait assez inutile de les chercher dans les ouvrages des écrivains auxquels ces passages sont attribués.

Cette mode anglaise de l'épigraphe romanesque passe en France au début du XIX^e^ siècle, *via* Nodier et autres tenants du genre noir, « frénétique » ou fantaisiste, dont témoigne assez bien *Han d'Islande*, avec ses cinquante et un chapitres dûment bardés chacun d'au moins une épigraphe (le record est de quatre), toutes fort caractéristiques par le choix des auteurs : Maturin, neuf fois cité sauf erreur, vient en tête, suivi de Shakespeare et Lessing, chacun sept fois. Selon un principe que nous retrouverons, ces choix d'auteurs sont plus significatifs que les textes d'épigraphes par eux-mêmes, apparemment distribués sans grand souci de rapport avec les contenus respectifs des chapitres. Hugo ne manque d'ailleurs pas de l'indiquer, vantant dans sa préface ces « épigraphes étranges et mystérieuses, qui ajoutent singulièrement à l'intérêt et donnent plus de physionomie à chaque partie de la composition ».

Stendhal reprend lui aussi de Scott l'habitude des épigraphes de chapitres : à presque (sauf quatre) tous ceux d'*Armance* ; à tous ceux du *Rouge* sauf les quatre derniers, plus une à chacun des deux Livres (« La vérité, l'âpre vérité », Danton, et « Elle n'est pas jolie, elle n'a pas de rouge », attribution sans doute fantaisiste à Sainte-Beuve) ; aux deux Livres de la *Chartreuse*, plus une au chapitre 2 du premier Livre,

sans compter celles des œuvres non romanesques, et celles que semblent prévoir les manuscrits des romans inachevés, *Leuwen* et *Lamiel*. L'attitude de Balzac semble plus réservée[4]. Ses œuvres de jeunesse (*Jean-Louis, l'Héritière de Birague*, etc.) portent beaucoup d'épigraphes, et parfois plusieurs par chapitre – souvent anonymes ou d'attribution fantaisiste. Des œuvres ensuite regroupées dans *la Comédie humaine*, vingt-trois, selon Lucienne Frappier-Mazur, portaient épigraphe dans leur édition préoriginale, en particulier les récits historiques de type scottien (*les Chouans*[5], *le Martyr calviniste*), ou fantastico-« philosophiques » (*Sarrasine, l'Histoire des Treize, Louis Lambert, l'Envers de l'histoire contemporaine*). Des grands romans de mœurs, seul *le Père Goriot* sacrifie au rite, mais d'une formule qui accentue l'intention réaliste du récit : *All is true* (Shakespeare – épigraphe d'abord prévue pour *Birotteau*). Mais surtout, ces épigraphes sont souvent supprimées dès l'originale, et au plus tard dans l'édition Furne de *la Comédie humaine* (seules exceptions : celle de *la Peau de chagrin* est maintenue, et celle du *Réquisitionnaire* ajoutée dans Furne). Balzac semble donc répudier l'épigraphe à mesure qu'il abandonne le propos du récit historique, fantastique ou « philosophique », au profit du grand roman – ou plutôt, corrigerait-il, de la grande *étude* de mœurs. Comme pour la dédicace, et sans doute davantage, cette réserve de l'épigraphe marquera la grande tradition réaliste moderne : l'épigraphe est à peu près absente chez Flaubert, Zola, James, comme elle l'était déjà chez Fielding ou Jane Austen, et la parenthèse ouverte par Ann Radcliffe et Walter Scott se referme à peu près au milieu du XIX^e^ siècle.

Lieu, moment

La place ordinaire de l'épigraphe d'œuvre est, je l'ai dit, au plus près du texte, généralement sur la première belle page après la dédicace, mais avant la préface. La pratique ancienne admettait toutefois encore une épigraphe en page de titre : ainsi pour les originales de *la Nouvelle Héloïse*, ou d'*Oberman* (« Étudie l'homme, et non les hommes », Pythagore), et cette pratique n'est pas tout à fait abandonnée de nos jours : voyez *le Fou d'Elsa* (« Je pratique avec son nom le jeu d'amour », Djâmî). Un autre emplacement possible, comme pour la dédicace, est la fin du livre : dernière ligne du texte, séparée par un blanc, comme la citation de Marx placée par Perec à la fin des *Choses* (en plus d'une épigraphe liminaire empruntée à Malcolm Lowry) – Perec baptisait d'ailleurs « métagraphes » (*méta* pour « après ») ces citations terminales, dont il place une dizaine à la fin de *la Disparition*. Il va de soi que ce changement de place peut entraîner un changement de rôle ; l'épigraphe liminaire est, pour le lecteur, en attente de sa relation au texte, l'épigraphe terminale est en principe, après lecture du texte, d'une signification évidente, et plus autoritairement conclusive : c'est le mot de la fin, même si l'on affecte de le laisser à un autre. Celles de *la Disparition* n'auraient guère pu figurer en tête sans risquer de vendre trop tôt la mèche, mais celle des *Choses* est bien une conclusion, ou, comme on dit en fable, une moralité. Et mieux encore celle d'*Un roi sans divertissement*, qui se présente à vrai dire comme appartenant pleinement au texte, citation (de Pascal, bien sûr, et justification du titre) dans la bouche du narrateur, qui se donne les gants d'en ignorer l'auteur : « Qui a dit : Un roi sans divertissement est un homme plein de misères ? »

Les épigraphes de chapitres, ou de parties, ou d'œuvres singulières réunies en recueil, se placent plus régulièrement encore en tête de section, et voici le tour fait, ou à peu près : on pourrait sans doute encore trouver deux ou trois emplacements plus ou moins efficaces. J'ai déjà mentionné la citation de Sartre sur la bande de *Politique de la prose* ; cette pratique de l'épigraphe sur bande, emplacement très exposé (dans tous les sens), et donc très stratégique, remonte au moins à 1929, où Julien Green y plaçait, pour *Léviathan*, la célèbre phrase de *Pelléas* : « Si j'étais Dieu, j'aurais pitié du cœur des hommes. » Il se trouva un excellent confrère (Mauriac, si je ne m'abuse) pour dénoncer cette épigraphe sacrilège[6].

L'épigraphe est généralement originale, au sens convenu ici, c'est-à-dire adoptée, et définitivement, dès la première édition. Mais Balzac nous a déjà fourni une exception à chacune de ces normes, et il serait sans doute facile de trouver d'autres cas d'épigraphe tardive, ou supprimée, par décision de l'auteur ou négligence éditoriale (sans compter les déplacements d'une édition à l'autre). J'ai une édition de poche de *Pour qui sonne le glas*, en traduction française, où manque l'épigraphe, pourtant capitale, de John Donne, que nous retrouverons – car elle n'est pas vraiment perdue.

Du fait que l'épigraphe est une citation, il s'ensuit presque nécessairement qu'elle consiste en un texte. Mais, après tout, on peut citer – reproduire – en fonction d'épigraphe des productions non verbales, comme un dessin ou une partition. Ainsi du paraphe à la canne du caporal Trim au chapitre IV du Livre IX de *Tristram Shandy*, placé plus ou moins fidèlement en exergue de *la Peau de chagrin*, ou de cet extrait du *Sacre du printemps* cité en tête du roman d'Alejo Carpentier, ou du chant de marins, *Hear us, ô Lord*, qui justifie le titre d'un recueil de nouvelles de Lowry.

Épigraphés

De ce même fait (que l'épigraphe est une citation), il suit que son attribution pose deux questions en principe distinctes, mais dont aucune n'est aussi simple qu'il n'y paraît : qui est l'auteur, réel ou putatif, du texte cité ? qui choisit et propose ladite citation ? J'appellerai le premier l'*épigraphé*, le second l'*épigrapheur*, ou destinateur de l'épigraphe (son destinataire – sans doute le lecteur du texte – étant si l'on y tient l'*épigraphaire*).

L'épigraphe est le plus souvent allographe, c'est-à-dire, selon nos conventions, attribuée à un auteur qui n'est pas celui de l'œuvre, disons Érasme pour La Bruyère : c'est en cela qu'elle est citation, et même, comme dit justement Antoine Compagnon, « citation par excellence[7] ». Si cette attribution est véridique, l'épigraphe est authentique ; mais l'attribution peut être fausse, et de bien des manières : soit parce que l'épigrapheur a tout simplement, comme nous avons vu Scott s'en vanter, forgé la citation pour l'attribuer, avec ou sans vraisemblance, à un auteur réel ou imaginaire ; on soupçonne par exemple, je l'ai dit, que l'épigraphe de la deuxième partie du *Rouge* est apocryphe, comme faussement attribuée à Sainte-Beuve. Elle serait également fausse, ou fictive, si, toujours forgée par Stendhal, elle était ici attribuée à un auteur imaginaire ou « supposé ». Elle le serait encore, mais d'une façon plus subtile, si, attribuée à Sainte-Beuve, elle était en fait empruntée à un autre auteur, disons Byron. Elle peut encore être authentique mais inexacte (cas très fréquent), si l'épigrapheur, soit qu'il cite erronément de mémoire, soit qu'il souhaite mieux adapter la citation à son contexte, soit toute autre cause, telle qu'intermédiaire infidèle, attribue correctement une épigraphe inexacte, c'est-à-dire non littérale : comme si Sainte-Beuve avait en réalité écrit : « Elle n'est pas jolie, elle n'a pas de noir. » Elle peut toujours être authentique et exacte, mais incorrectement située par la référence, quand référence il y a.

Car les usages de présentation de l'épigraphe sont très variables. Il semble toutefois que le plus fréquent consiste à nommer l'auteur sans préciser la référence – sauf si l'identité de l'épigraphé va de soi, comme en tête d'une étude critique ou biographique, où l'épigraphe anonyme ne peut être attribuée qu'à l'auteur-objet : dans ce cas, l'élégance consiste à omettre le nom et à donner la référence (plus ou moins précise) : ainsi fait Jean-Pierre Richard en tête de *Proust et le Monde sensible*, référant simplement à *la Prisonnière* cette citation liminaire : « Une phrase [...] si profonde, si vague, si interne, presque si organique et viscérale, qu'on ne savait pas, à chacune de ses reprises, si c'était celles d'un thème ou d'une névralgie. »

D'autre part, l'épigraphe peut être imprimée entre guillemets, en italiques ou en romain, le nom de l'épigraphé peut être entre parenthèses, en capitales, etc., avec toutes les combinaisons possibles de ces variables : je ne crois pas que le code typographique ait fixé là-dessus une norme, du moins en France.

L'alternative théorique à l'épigraphe allographe, c'est évidemment l'épigraphe autographe, explicitement attribuée à l'épigraphieur lui-même, c'est-à-dire, *grosso modo*, à l'auteur du livre. Je ne connais aucune illustration parfaite de ce type d'auto-attribution, qui manquerait lourdement à toute modestie. Le plus approchant serait peut-être la page de *Fragments d'un « Déluge »* que Giono place en exergue de *Noé*, ou cette citation inexacte, ou approximative, du chapitre XXIII de la *Chartreuse* qui en ouvre le Livre II[8]. Le plus souvent, l'auto-épigraphe est plus discrètement déguisée, soit, nous l'avons vu, en épigraphe apocryphe ou fictive (comme celle de *Gatsby le Magnifique*, attribuée à Thomas Parke d'Invilliers, personnage d'un précédent roman de Fitzgerald, *l'Envers du paradis*), soit en épigraphe anonyme. L'alternative de fait à l'épigraphe allographe est donc l'épigraphe anonyme, c'est-à-dire non attribuée, catégorie factice où se rejoignent des réalités empiriques aussi différentes que l'épigraphe des *Maximes* (que nous attribuons à La Rochefoucauld), celle de *l'Esprit des lois* (dont nous savons qu'elle est empruntée à Ovide), celle d'un livre qui porterait en exergue un proverbe bien connu dont nul ne connaîtrait l'auteur, ou Dieu sait quelle autre encore.

L'anonymat couvre donc ici des situations de fait très diverses, que la notoriété publique ou l'érudition patiente peuvent éventuellement dépister et assigner. Le simple lecteur, lorsqu'il n'est pas aidé par quelque note éditoriale, reste le plus souvent dans une incertitude voulue par l'épigraphieur, et livré à ses conjectures, ou à son insouciance. Me voici par exemple devant l'épigraphe de *Drame*, « Le sang qui baigne le cœur est pensée », que ses guillemets (d'origine) signalent vraisemblablement comme une citation allographe, incapable sur le moment d'en identifier l'auteur. Cette épigraphe, précise Sollers dans un entretien donné au *Monde* le 12 août 1984, « est une formule d'Héraclite ». Resterait, pour plus de sûreté, à vérifier cette source, mais en toute hypothèse l'attribution figure désormais au paratexte. On attend, par la même voie ou par une autre, celle des épigraphes de *Nombres* (« *Seminaque innumero numero summaque profunda* ») et de *Logiques* : « C'est de toutes parts et de toutes façons qu'un monde en mouvement veut être changé. »

Un dernier mot sur l'épigraphe officiellement anonyme, mais manifestement autographe, du type La Rochefoucauld – ou Ducasse, en tête des *Poésies* : « Je remplace la mélancolie par le courage, le doute par la certitude... » Son caractère autographe peu dissimulé (une signature de fantaisie aurait déjà témoigné d'un effort de simulation) lui confère, me semble-t-il, une valeur d'engagement personnel très supérieure à celle de l'épigraphe ordinaire, sur quoi je reviendrai. L'épigraphe ainsi (presque) assumée ressortit plutôt au discours auctorial et pour cette raison je dirais volontiers que sa fonction est celle d'une lapidaire préface.

Épigrapheurs

La seconde question d'attribution est d'un tout autre ordre, mais que nous avons déjà rencontré : c'est l'identification, non plus de l'épigraphé, mais de l'épigrapheur. Il s'agit là, encore une fois, d'une question de droit, et non de fait. Si une épigraphe a été trouvée ou choisie pour l'auteur par une tierce personne, nul ne doit pour autant lui en attribuer la responsabilité : l'épigrapheur est bien ici l'auteur du livre, qui en a accepté la suggestion et qui l'assume pleinement – sauf réserve explicite, dont je ne connais pas d'exemple, du genre : « Mon éditeur, ou ma petite cousine, me propose cette épigraphe, que je n'ose refuser, mais qui me paraît bien mal venue » ; encore une telle clause risquerait-elle sans doute de passer pour une plaisanterie passablement ambiguë.

N'en concluons pas pour autant que l'épigrapheur (de droit) est toujours l'auteur, car ici comme pour la dédicace il convient de réserver au moins, dans un récit homodiégétique, la possibilité d'une épigraphe proposée par le héros-narrateur. Mais, contrairement à la dédicace, l'auteur n'a pas ici la ressource d'écarter tout malentendu en signant son épigraphe – je veux dire en ajoutant sa signature d'épigrapheur à celle de son épigraphé. Faute de quoi, rien n'interdit par exemple de supposer que l'épigrapheur du vers de Vigny qui ouvre *Sodome et Gomorrhe* (« La femme aura Gomorrhe et l'homme aura Sodome ») est non Marcel Proust, mais le héros-narrateur de la *Recherche*.

C'est ici, de ma part, pure hypothèse d'école. Mais d'autres situations peuvent, selon les lecteurs, soulever des interrogations plus pertinentes, et j'avoue par exemple qu'il me semble plus intéressant d'attribuer l'épigraphe de *Docteur Faustus* (neuf vers de Dante) au narrateur Serenus Zeitblom qu'à l'auteur Thomas Mann. Pour ce dernier, le double mérite de l'avoir « en réalité » choisie et en quelque sorte offerte à son narrateur-témoin me semble bien suffisant. Application parmi d'autres d'un principe narratologique plus général : n'attribuer (en fiction, bien sûr) à l'auteur que ce qu'il est matériellement impossible d'attribuer au narrateur – étant admis qu'en réalité tout revient à l'auteur, puisqu'il est aussi l'*auteur du narrateur*.

Je ne suis d'ailleurs pas le premier à poser de telles questions. Il est de fait que Rousseau se demandait lui-même, ou plutôt invitait le lecteur de *Julie* – roman par lettres, et donc poly-homodiégétique – à se demander qui en était l'épigrapheur : « Qui peut savoir, demande-t-il en effet dans sa préface en dialogue, qui peut savoir si j'ai trouvé cette épigraphe dans le manuscrit, ou si c'est moi qui l'y ai mise ? » Ce qui, étant donné la teneur de ces vers de Pétrarque cités plus haut, suggère assez clairement la possibilité d'en attribuer le choix à Saint-Preux. Même commentaire que pour *Docteur Faustus*.

Épigraphaires

La détermination de l'épigrapheur engage à peu près celle de l'épigraphaire, ou destinataire de l'épigraphe. À peu près, c'est-à-dire que, lorsque le destinateur en est l'auteur du livre, il va de soi que le destinataire en est pour lui le lecteur virtuel, et en pratique chaque lecteur réel ; on pourrait imaginer des cas où l'épigraphe serait, par quelque procédé, si étroitement liée à la dédicace qu'elle s'en trouverait manifestement, et exclusivement, destinée au dédicataire, mais je n'en connais aucun. Si une épigraphe se trouvait clairement attribuée au narrateur, son destinataire serait non moins clairement le narrataire, c'est-à-dire encore le lecteur, car l'acte typiquement littéraire d'assumer le choix et la proposition d'une épigraphe (comme une dédicace, et plus généralement tout élément du paratexte) constituerait automatiquement le narrateur en auteur (ce qui ne signifie pas l'identifier à l'auteur réel, mais plutôt en faire, comme Clara Gazul, un auteur supposé), un auteur inévitablement en quête et en attente de lecteur : attribuer à Zeitblom l'épigraphe de *Docteur Faustus* le camperait en auteur supposé d'un manuscrit destiné à la publication, dont Thomas Mann feindrait de n'être, comme Sainte-Beuve pour *Joseph Delorme*, que l'éditeur. Dans ce cas de narration au premier degré (extradiégétique), le lecteur virtuel serait lui-même extradiégétique et, donc, de nouveau offert à l'identification avec le lecteur réel. Des cas de narration intradiégétique (au second degré), il faut à coup sûr exclure les narrations orales, qui ne se prêtent guère à l'épigraphe – mais enfin, supposons que Des Grieux ouvre son récit par un énoncé du genre : « En exergue de mon histoire, je vous propose cette épigraphe... », le destinataire en serait bien évidemment son narrataire M. de Renoncour. Restent les narrations intradiégétiques écrites, et plus précisément écrites en forme et en qualité d'œuvres littéraires, comme l'inoubliable *Curieux impertinent* contenu dans le *Quichotte*, ou *l'Ambitieux par amour* contenu dans *Albert Savarus*. Une épigraphe en tête d'une de ces œuvres-dans-l'œuvre aurait pour destinataire, de nouveau, un lecteur virtuel, mais intradiégétique comme l'auteur de cette œuvre, Espagnol du Siècle d'or ou abonné bisontin, auquel le lecteur réel du *Quichotte* ou de *Savarus* ne pourrait s'identifier qu'en traversant le relais-écran du récit primaire, où se trouve représentée une situation littéraire (fictive) complète, avec son auteur, son texte et son public fictifs : autrement dit, en lisant cette épigraphe, comme le récit qu'elle coifferait, *par-dessus l'épaule* des lecteurs intradiégétiques. Bref, le destinataire de l'épigraphe est toujours celui de l'œuvre, qui n'est pas toujours son récepteur de fait.

Fonctions

Faute sans doute d'en avoir cherché davantage, j'en vois quatre, dont aucune n'est explicite, puisque épigrapher est toujours un geste muet dont l'interprétation reste à la charge du lecteur. Les deux premières sont à peu près directes, les deux autres plus obliques.

La plus directe n'est certainement pas la plus ancienne : tous les exemples que j'en ai relevés datent de notre siècle. C'est une fonction de commentaire, parfois décisif – d'éclaircissement, donc, et par là de justification non du texte, mais du *titre*. Ainsi *Sodome et Gomorrhe* trouve-t-il un écho et, pour les plus démunis, une mise au point dans le vers de Vigny déjà rappelé. Mise au point : non seulement par l'utile répartition des rôles, mais aussi et surtout par l'indication liminaire que ce volume ne sera pas un roman historique ou un récit de voyage au long de la mer Morte, mais bien une évocation de l'homosexualité contemporaine – autrement dit, que son titre est à prendre au sens figuré. Cette fonction a été beaucoup illustrée dans les années soixante de ce siècle, où les articles du Littré (à la rigueur du Robert, rarement du Larousse, pas assez chic) ont été abondamment sollicités pour conforter certains titres d'une signification plus précise, ou plus profonde, ou plus ambiguë : voyez *le Parc, Analogues, Fugue*, et bien d'autres que j'oublie.

Un effet plus rare est celui, inverse, où le titre modifie le sens de l'épigraphe. On en trouve une illustration particulièrement savoureuse, si j'ose dire, dans *l'Intermédiaire*, où une nouvelle porte en exergue le célèbre précepte de sainte Thérèse d'Avila, « Faites ce qui est en vous » : la nouvelle s'intitule *Introduction aux lieux d'aisance*. Gide avait envisagé un effet de ce genre pour un chapitre des *Faux-Monnayeurs*, qui devait s'épigrapher d'une phrase attribuée à Paul Bourget : « La famille [...] cette cellule sociale », qu'aurait assez brutalement interprétée le titre de ce chapitre : *Le régime cellulaire*.

Cette pratique de l'épigraphe en annexe justificative du titre s'impose presque lorsque le titre est lui-même constitué d'un emprunt, d'une allusion ou d'une déformation parodique (c'était évidemment le cas de *Sodome et Gomorrhe*). Ainsi *le Voleur d'étincelles* de Brasillach porte-t-il en exergue le vers de Tristan Corbière auquel il emprunte son titre ; *Pour qui sonne le glas*, sa citation de Donne ; *le Dimanche de la vie*, de Hegel ; *les Merveilleux Nuages*, de Baudelaire ; *Bonjour tristesse*, d'Eluard, etc. Certains s'en passent, comme *le Bruit et la Fureur, Tendre est la nuit* ou *la Puissance et la Gloire*, et ces abstentions font presque l'effet d'une ellipse élégante. Le plus bel exemple est peut-être celui de *Rendez-vous à Samarra*, qui explicite son titre par la citation d'une page – superbe – de Somerset Maugham.

La deuxième fonction possible de l'épigraphe est sans doute la plus canonique : elle consiste en un commentaire du *texte*, dont elle précise ou souligne indirectement la signification. Ce commentaire peut être fort clair, comme dans l'auto-épigraphe des *Maximes*, ou la citation de Pindare qui ouvre *le Cimetière marin* (« Mon âme, n'aspire pas à la vie éternelle, mais épuise le champ du possible »), comme dans l'épigraphe de *la Nausée* empruntée à Céline (« C'est un garçon sans importance collective, c'est tout juste un individu »), ou celle du *Bavard*, attribuée à Rivarol (« Il a une furieuse démangeaison de parler, il étouffe, il crève s'il ne parle pas »). Il est plus souvent énigmatique, d'une signification qui ne s'éclaircira, ou confirmera, qu'à la pleine lecture du texte ; c'est évidemment le cas des deux épigraphes du *Soulier de satin* : *Deus escreve direito por linhas tortas*, et *Etiam peccata*. Cette attribution de pertinence est à la charge du lecteur, dont la capacité herméneutique est souvent mise à l'épreuve, et ce dès les origines de l'épigraphe romanesque, chez Scott, Nodier, Hugo ou Stendhal, qui semblent avoir cultivé le charme d'épigraphes définitivement énigmatiques, ou, comme disait Hugo, « étranges et mystérieuses ». « La fonction de l'exergue, écrit Michel Charles[9], est largement de donner à penser, sans qu'on sache quoi. » Stendhal notait de manière moins abrupte, en marge d'*Armance*, mais en vue du *Rouge* : « L'épigraphe doit augmenter la sensation, l'émotion du lecteur, si émotion il peut y avoir, et non pas présenter un jugement plus ou moins philosophique sur la situation[10]. » Cette fonction évasive, plus affective qu'intellectuelle et parfois plus décorative qu'affective, peut bien être assignée à la plupart des épigraphes de type, disons pour aller vite, romantique. C'est encore, à mon sens, celle de l'épigraphe de *Drame*, déjà citée. La pertinence sémantique de l'épigraphe est souvent en quelque sorte aléatoire, et l'on peut soupçonner, sans la moindre malveillance, certains auteurs d'en placer quelques-unes au petit bonheur, persuadés à juste titre que tout rapprochement fait sens, et que même l'absence de sens est un effet de sens, souvent le plus stimulant ou le plus gratifiant : penser sans savoir quoi, n'est-ce pas un des plus purs plaisirs de l'esprit ?

De la troisième fonction, j'ai dit qu'elle était la plus oblique. J'entends par là, bien sûr, que le message essentiel n'y est pas celui que l'on donne pour tel. Si je vous dis : « Hier soir, à dîner, Untel m'a semblé en pleine forme » et si Untel est un personnage illustre et de fréquentation flatteuse, il est bien clair que l'information principale n'est pas ici sa bonne santé apparente, mais bien le fait que j'aie dîné avec lui. De même, dans une épigraphe, l'essentiel bien souvent n'est pas ce qu'elle dit, mais l'identité de son auteur, et l'effet de caution indirecte que sa présence détermine à l'orée d'un texte – caution moins coûteuse en général que celle d'une préface, et même que d'une dédicace, puisqu'on peut l'obtenir sans en solliciter l'autorisation[11]. Aussi l'important dans un grand nombre d'épigraphes est-il simplement le nom de l'auteur cité. Lorsque John Fowles place en exergue de *Sarah et le lieutenant français* cette phrase exemplairement insignifiante : « L'émancipation, c'est toujours le retour de l'homme lui-même à un monde humain, et à un système de relations humaines », comprenons qu'une telle citation vaut par le seul nom de son auteur : Karl Marx, qui fonctionne un peu ici comme une dédicace *in memoriam*. Le livre de Blanchot, *l'Amitié*, n'est pas dédié à Georges Bataille, mais il s'ouvre sur une phrase de celui-ci, dont la fonction est analogue. On pourrait donc faire d'intéressantes statistiques individuelles ou historiques, non plus sur le contenu des épigraphes, mais sur l'identité de leurs auteurs[12]. L'époque romantique a beaucoup emprunté à Scott, à Byron, et surtout à Shakespeare, et Nodier a placé une phrase de cet auteur (probable recordman universel des épigraphés) en tête de chaque partie de *Smarra*. Plus près de nous, Hemingway prend à la préface de *Joseph Andrews* l'épigraphe de chacune des quatre parties de *The Torrents of Spring*. De tels gestes sont évidemment délibérés, et j'ai souvenir d'une époque où un jeune écrivain se serait cru déshonoré de ne pas s'épigrapher chez Mallarmé (de préférence *Crise de vers*), chez Lautréamont (de préférence les *Poésies*), chez Hölderlin, chez Joyce, chez Blanchot, chez Bataille, chez Artaud, chez Lacan (de préférence n'importe où), jusqu'à en entasser cinq ou six, pour plus de sûreté, en tête du même chapitre. La mode en est aujourd'hui passée, ce qui hier faisait très chic fait aujourd'hui très plouc, mais la roue tourne, et le ringard d'aujourd'hui nous attendrira certainement demain, ou après-demain. Ne jetez pas vos vieilles épigraphes : elles pourront servir à vos petits-enfants, s'ils savent encore lire.

Le plus puissant effet oblique de l'épigraphe tient peut-être à sa simple présence, quelle qu'elle soit : c'est l'effet-épigraphe. La présence ou l'absence d'épigraphe signe à elle seule, à quelques fractions d'erreur près, l'époque, le genre ou la tendance d'un écrit. J'ai déjà évoqué la discrétion relative, à cet égard, des époques classique et réaliste. Par contraste, l'époque romantique, surtout dans la fiction en prose, se signale par une grande consommation (je ne dis pas « production ») d'épigraphes, que n'égale sans doute que la petite phase, dont nous sortons à peine, d'avant-garde à prétentions intellectuelles, et réciproquement. On a justement noté, dans la débauche épigraphique du début du XIX^e^ siècle, un désir d'intégrer le roman, et en particulier le roman historique ou « philosophique », dans une tradition culturelle. Les jeunes écrivains des années soixante et soixante-dix se donnaient par le même moyen le sacre et l'onction d'une (autre) filiation prestigieuse. L'épigraphe est à elle seule un signal (qui se veut *indice*) de culture, un mot de passe d'intellectualité. En attendant d'hypothétiques comptes rendus dans les gazettes, prix littéraires et autres consécrations officielles, elle est un peu, déjà, le sacre de l'écrivain, qui par elle choisit ses pairs, et donc sa place au Panthéon.

Notes

1. Du moins en tête d'une œuvre célèbre ; mais on m'en signale une, empruntée à Horace, dans le *Lycée du sieur Bardin* (1632). L'enquête reste ouverte.

2. Le sens *ad hoc* de cette citation n'est pas évident. Ouvrage sans modèle, interprète-t-on parfois. Mais on dit aussi que Montesquieu la glosait ainsi : pour faire

une grande œuvre, il faut un père, le génie, et une mère, la liberté : « Mon ouvrage a manqué de cette dernière » (Mme Necker, *Nouveaux Mélanges*). Ce paratexte de paratexte projette une singulière lumière (ou ombre) sur le texte.

3. Le plus ancien roman gothique, le *Château d'Otrante* de Walpole (1764), n'en portait encore aucune.

4. Voir L. Frappier-Mazur, « Parodie, imitation et circularité : les épigraphes dans les romans de Balzac », in *le Roman de Balzac*, éd. R. Le Huenen et P. Perron, Didier, Montréal, 1980.

5. Dans l'avertissement du *Gars* (premier titre, je le rappelle, du *Dernier Chouan*, première version des *Chouans*), Balzac faisait dire à l'auteur supposé Victor Morillon : « J'abhorre les épigraphes. Elles me coupent ma satisfaction, pour me servir d'une expression parisienne, mais j'ai voulu défier l'imitation et, tout en ayant soin de ne leur rien faire annoncer au lecteur, j'en ai poussé le luxe jusqu'au ridicule, elles sont les premières et les dernières dont j'embarrasserai mes narrations. »

6. *Journal, Œuvres*, Pléiade, IV, p. 46.

7. *La Seconde Main*, Éd. du Seuil, 1979, p. 30.

8. Je ne range pas dans cette catégorie les deux « épigraphes » de John Barth pour *The Friday Book*, qui sont en fait deux déclarations de Barth sur (contre) la pratique de l'épigraphe, données pour extraites des propres épigraphes du *Friday Book*, c'est-à-dire, on l'a compris, d'elles-mêmes ; non pas seulement, donc, auto-épigraphes, mais épigraphes rigoureusement autoréférentielles et circulaires, bien dans la manière, si simple, de cet auteur.

9. *L'Arbre et la Source*, Éd. du Seuil, 1985, p. 185.

10. *Œuvres intimes*, Pléiade, II, p. 129. Sur la pratique stendhalienne de l'épigraphe, cf. M. Abrioux, « Intertitres et épigraphes chez Stendhal », *Poétique* 69, févr. 1987.

11. Il existe pourtant au moins un cas notoire de protestation, qui entraîna une suppression. *Les Caves du Vatican* avaient commencé de paraître dans la NRF avec une épigraphe empruntée, avec l'autorisation de Claudel, à *l'Annonce faite à Marie* (« Mais de quel Roi parlez-vous et de quel Pape ? Car il y en a deux et l'on ne sait qui est le bon »). Au fil de la publication, Claudel manifesta une gêne croissante à se voir associé à une telle œuvre, et, lorsqu'une page, confirmée par une confidence épistolaire, lui eût révélé l'homosexualité de Gide, il exigea la suppression de l'épigraphe à la publication en volume.

12. À un titre plus technique, on note, en tête des *Gommes*, une épigraphe dont la teneur (« Le temps, qui veille à tout, a donné la solution malgré toi ») importe moins que l'auteur : Sophocle. L'épigraphe peut ainsi, tout comme un titre, porter le contrat générique (ici, d'hypertextualité).

L'instance préfacielle

Définition

Je nommerai ici *préface*, par généralisation du terme le plus fréquemment employé en français, toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire), auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède. La « postface » sera donc considérée comme une variété de préface, dont les traits spécifiques, incontestables, me paraissent moins importants que ceux qu'elle partage avec le type général.

J'ai dit « le plus fréquemment employé » : la liste de ses parasynonymes français est fort longue, au gré des modes et innovations diverses, comme peut le suggérer cet échantillon désordonné et nullement exhaustif : *introduction, avant-propos, prologue, note, notice, avis, présentation, examen, préambule, avertissement, prélude, discours préliminaire, exorde, avant-dire, proème* – et, pour la postface : *après-propos, après-dire, post-scriptum*, et autres. Bien des nuances distinguent naturellement ces termes, surtout en situation de coprésence, comme dans les œuvres de type didactique, où la préface assume une fonction à la fois plus protocolaire et plus circonstancielle, précédant une introduction plus étroitement liée au propos du texte – ce qu'indique fort bien Jacques Derrida à propos du paratexte hégélien : « Il faut distinguer la *préface* de l'*introduction*. Elles n'ont pas la même fonction ni la même dignité aux yeux de Hegel, bien qu'elles posent un problème analogue dans leur rapport au corpus de l'exposition. L'introduction (*Einleitung*) a un lien plus systématique, moins historique, moins circonstanciel à la logique du livre. Elle est *unique*, traite de problèmes architectoniques, généraux et essentiels, elle présente le concept général dans sa diversité et son autodifférenciation. Les préfaces, au contraire, se multiplient d'édition en édition et tiennent compte d'une historicité plus empirique ; elles répondent à une nécessité de circonstance...[1] » Mais les textes didactiques ne sont pas les seuls à pouvoir comporter plusieurs discours liminaires : préface et postface, ou deux préfaces de statuts d'énonciation différents : l'une allographe, l'autre auctoriale, comme dans *les Plaisirs et les Jours*, ou l'une auctoriale et l'autre attribuée à un personnage narrateur, comme dans *Gil Blas*. J'y reviendrai, bien sûr.

Hors de ces cas de coprésence, les nuances sont plutôt d'ordre connotatif : *exorde, avant-dire* ou *proème* sont plus recherchés, cuistres ou précieux, *introduction, note* ou *notice* plus modestes – d'une modestie sincère ou feinte selon les cas. Mais un texte liminaire n'est même pas obligatoirement qualifié : ce que nous appelons par commodité la « préface » des *Caractères* ne comporte pas d'autre marque qu'une reprise du titre, et bien des préfaces modernes ne se signalent que par l'emploi de chiffres romains pour les numéros de pages (procédé apparu au milieu du XVIII^e^ siècle, et encore en usage pour le paratexte critique de certaines éditions savantes) et/ou, plus fréquent aujourd'hui, le recours à l'italique : voyez *l'Espace littéraire* ou *le Degré zéro de l'écriture*[2]. On peut aussi donner à une préface un titre, non pas générique, comme toutes les désignations mentionnées jusqu'ici, mais thématique : le texte (pré)liminaire de *Faux Pas* s'intitule « De l'angoisse au langage », celui (postliminaire) de *la Part du feu*, « La littérature et le droit à la mort » ; leur fonction paratextuelle n'est indiquée, ou plutôt suggérée, que par des italiques, sans lesquelles ils apparaîtraient comme de simples chapitres. Pour en finir avec ces questions de définition et de terminologie, je rappelle que bien des dédicaces étendues peuvent, comme celle des *Plaisirs et les Jours*, citée à l'instant, jouer un rôle de préface – et nous en évoquerons quelques-unes à ce titre – ; et que la promotion récente du prière d'insérer lui permet souvent d'en tenir lieu.

Préhistoire

Contrairement au titre et au nom d'auteur, aujourd'hui pratiquement indispensables, la préface n'est évidemment jamais obligatoire, et les considérations qui suivent ne devront pas occulter les cas d'absence, innombrables faute d'une statistique qui nous éclairerait peut-être utilement sur la répartition de cette pratique selon les époques, les genres, les auteurs et les traditions nationales. Il n'est donc pas dans mes moyens, ni d'ailleurs dans mon propos, d'esquisser ici une histoire de la préface. Au reste, et non pour faire de nécessité vertu, il ne me semble pas, d'après mes lectures, qu'une telle histoire serait très significative : après une (très longue) phase de préhistoire dont je vais dire un mot, la plupart des thèmes et des procédés de la préface sont en place dès le milieu du XVI^e^ siècle, et les variations ultérieures ne relèvent pas d'une véritable évolution, mais plutôt d'une série de choix divers dans un répertoire beaucoup plus stable qu'on ne le croirait *a priori*, et que ne le croient en particulier les auteurs eux-mêmes, qui souvent recourent sans le savoir à des recettes bien éprouvées.

J'entends ici par « préhistoire » toute cette période qui va pour nous, disons, d'Homère à Rabelais, et au cours de laquelle, pour des raisons matérielles évidentes, la fonction préfacielle est assumée par les premières lignes ou les premières pages du texte. Comme tous les autres éléments du paratexte, la préface séparée du texte par les moyens de présentation que nous connaissons aujourd'hui, et dont j'ai déjà mentionné quelques-uns, est une pratique liée à l'existence du livre, c'est-à-dire du texte imprimé. L'ère des manuscrits se caractérise, ici encore, par une économie de moyens facilement compréhensible. Mais, à la différence d'autres éléments comme le titre ou le nom d'auteur, on ne peut dire que cette pauvreté de la présentation (illustrations mises à part) ait entièrement étouffé la pratique préfacielle : on dirait plus justement qu'elle la dissimule en la privant des moyens de se signaler par une mise en exergue. Il faut donc chercher dans les débuts (et éventuellement dans les fins) de texte ces déclarations par lesquelles l'auteur présente, et parfois commente son œuvre.

Les premiers vers de l'*Iliade* ou de l'*Odyssée* illustrent ainsi cette pratique de la préface intégrée : invocation à la muse, annonce du sujet (colère d'Achille, errances d'Ulysse) et détermination du point de départ narratif : querelle entre Achille et Agamemnon pour l'*Iliade*, et, pour l'*Odyssée*, cette formule peut-être indicatrice d'une structure, comme on sait, plus complexe : « Conte ces aventures en commençant où tu voudras (*amothèn*). » Cette attitude deviendra naturellement la norme de l'incipit épique, et l'on connaît le premier vers de l'*Énéide*, d'une sobriété monumentale : *Arma virumque cano, Trojae qui primus ab oris*, dont j'ai rappelé plus haut qu'il était peut-être originellement précédé d'une sorte de liste, elle aussi intégrée au texte, des œuvres antérieures « du même auteur ». Au XVI^e^ siècle encore, les premières strophes du *Roland furieux* et de la *Jérusalem délivrée* comportent ces exposés du sujet, assortis comme nous l'avons vu de justifications de la dédicace.

La transmission orale par les rhapsodes comportait certainement aussi ces sortes de préambules, et peut-être d'autres éléments de présentation qui ne nous sont pas parvenus. L'éloquence classique avait le sien, nommé rituellement *exorde*, qui, parmi d'autres poncifs, en contenait de typiquement préfaciels : difficulté du sujet, annonce des intentions et de la démarche du discours. Le *Sur l'échange* d'Isocrate, plaidoyer fictif, fait même précéder son exorde d'un véritable avertissement au lecteur-récitant sur la nature de ce texte, qui n'était sans doute pas lui-même destiné à la lecture publique : différence de registre qui anticipe nos seuils de présentation écrite.

Les premières pages de l'*Histoire* d'Hérodote, baptisées traditionnellement « proème », constituent bien une préface avec exposé d'intention et de méthode, qui s'ouvre, contrairement à la pratique épique, sur le nom de l'auteur et une sorte d'énoncé du titre : « Hérodote de Thourioï expose ici ses recherches, pour empêcher que ce qu'ont fait les hommes, avec le temps, ne s'efface de la mémoire et que de grands et merveilleux exploits, accomplis tant par les Barbares que par les Grecs, ne cessent d'être renommés. » Thucydide en fait autant en tête de la célèbre « introduction » constituée par les vingt-deux premiers chapitres de sa *Guerre du Péloponnèse* : « Thucydide d'Athènes a

raconté comment se déroula la guerre entre les Péloponnésiens et les Athéniens... » Suit une justification de l'œuvre par l'importance de son sujet, et un exposé de méthode ; Tite-Live étendra cette pratique, ici baptisée par la tradition *praefatio* (c'est évidemment l'origine de notre terme), à l'ouverture de plusieurs des livres de son *Histoire romaine*, autant de textes où il commente son œuvre à la première personne, attitude de discours déjà caractéristique de la préface moderne.

Il y a peut-être une imitation de ces incipits historiques, et jusque dans la déclinaison d'identité, chez le premier romancier connu, Chariton, qui entame ainsi son *Chéréas et Callirhoé* : « Moi, Chariton d'Aphrodise, secrétaire du rhéteur Athénagore, je vais raconter une histoire d'amour qui est arrivée à Syracuse. » Les autres romans antiques semblent en général plus avares de préambule : *les Éthiopiques, Leucippe et Clitophon, la Vie d'Apollonios* commencent leur récit *ex abrupto*. Mais le premier paragraphe de l'*Histoire véritable* de Lucien constituait une sorte de préface polémique, accusant de mensonge tous les récits de voyages antérieurs, à commencer par celui d'Ulysse chez les Phéaciens, et revendiquant le mérite ambigu d'une fabulation déclarée. Le premier paragraphe des *Métamorphoses* d'Apulée contient une sorte de définition générique (« prose milésienne ») et s'achève sur une démarcation très explicite, et plutôt bon enfant, entre préface et récit : « Je commence. » La première page de *Daphnis et Chloé* justifie la suite par le désir de rivaliser avec certain tableau représentant une scène d'amour.

Le statut éventuel de la préface au théâtre est constitutivement très différent, puisque nous considérons aujourd'hui comme tel un texte non destiné à la représentation[3], et qui ne se trouve qu'en tête d'une édition, le plus souvent (au moins à l'âge classique) postérieure à la création sur scène. Le théâtre antique et médiéval ne connaît donc rien de tel. Le terme de *prologue*, qui désigne dans le théâtre antique tout ce qui, dans la pièce même, précède l'entrée du chœur, ne doit pas induire en erreur : sa fonction, plutôt que de présentation et encore moins de commentaire, est d'exposition, au sens dramatique du mot, le plus souvent (ainsi chez Eschyle et Sophocle) sous forme de scène dialoguée, parfois (chez Euripide) de monologue de personnage. Apparemment, seule la comédie peut investir ce monologue d'une fonction d'avertissement au public, commentaire bonimenteur éventuellement polémique ou satirique à l'égard des confrères, que l'on doit considérer comme un véritable paratexte scénique, anticipant par nécessité l'une des formes les plus retorses de la préface moderne : la préface actoriale, dont l'énonciateur supposé se trouve être l'un des personnages de l'action. Ainsi du monologue de Xanthias en tête (ou presque) des *Guêpes*, et des nombreux prologues polémico-théoriques de Plaute et de Térence. Ce qu'il nous reste de celui du *Pseudolus* donne le nom de l'auteur ; celui de l'*Asinaria* indique le titre, les sources et le statut générique ; celui d'*Amphitryon* est le plus célèbre, parce que Mercure y définit cette pièce, grande innovation, comme « tragi-comédie » ; celui du *Phormion* riposte aux critiques d'un concurrent, et celui de l'*Héautontimorouménos* réagit au reproche de « contamination » (mêler les intrigues de deux pièces antérieures pour en produire une troisième plus complexe) en invoquant l'exemple donné par d'autres ; dans ces deux derniers cas, le prologue se termine sur un appel au calme et à l'attention du public, qui montre bien, s'il était nécessaire, que la pièce proprement dite commence ici.

Cette fonction partiellement paratextuelle du prologue ne survivra guère à l'Antiquité classique que de manière sporadique et souvent ludique. Shakespeare n'en offre que des traces dans *Roméo et Juliette* et dans *Henri IV* ; des divers types de prélude pratiqués par le théâtre espagnol (l'*entremes*, l'*introito*, le *paso*, la *loa*), seul le *paso* semble avoir rempli une fonction comparable à celle des prologues plautiniens[4]. L'édition des pièces offrira bien vite aux auteurs une occasion moins... spectaculaire, mais peut-être plus efficace, de régler leurs comptes avec la critique ou la cabale, mais nous serons là déjà en plein régime moderne de la préface. Les deux survivances les plus caractérisées du régime ancien sont à ma connaissance (fort lacunaire) le premier prologue du *Faust* de Goethe, « Prologue sur le théâtre », discussion toute professionnelle entre le directeur, le poète et le bouffon sur ce qu'il convient aujourd'hui de porter à la scène (le second prologue, « au Ciel », entre Dieu et le Diable pariant sur le destin de Faust, appartient déjà à l'action) ; et le monologue de l'Annoncier du *Soulier de satin*, qui décline, comme nous l'avons vu, le titre complet de la pièce, et se termine par cette savoureuse parodie des anciens appels au public : « Écoutez bien, ne toussez pas et essayez de comprendre un peu. C'est ce que vous ne comprendrez pas qui est le plus beau, c'est ce qui est le plus long qui est le plus intéressant, et c'est ce que vous ne trouverez pas amusant qui est le plus drôle. » Ceci, peut-être, n'est pas vrai qu'au théâtre. Mais revenons à notre préhistoire, ou, pour parler comme Thucydide, à notre archéologie de la préface.

L'épopée et le roman médiévaux semblent pratiquer indifféremment le prologue intégré et le début *ex abrupto* – plus abrupt en l'occurrence que celui de l'épopée antique, qui comportait toujours au moins une invocation à la muse et une indication du sujet. Le *Roland* commence bille en tête : « Charles le roi, notre empereur le grand, est resté sept ans tous pleins en Espagne... », mais, inversement, *la Prise d'Orange* s'ouvre sur un prologue[5] de régime typiquement oral : « Écoutez, seigneurs, afin que Dieu vous bénisse, le glorieux, le fils de sainte Marie, écoutez la chanson exemplaire que je veux vous narrer ! Celle-ci n'a pas pour sujet une action déraisonnable ou insensée, elle n'est pas issue de sources mensongères ou entreprise par goût du mensonge, mais traite des vaillants chevaliers qui conquirent l'Espagne... » La deuxième laisse entame le récit sur un mode narratif très contrasté : « C'était en mai, au retour de la belle saison... » Même éclectisme chez Chrétien de Troyes, qui aborde *ex abrupto* le récit d'*Érec et Énide* et d'*Yvain*, mais ouvre *Cligès* sur le prologue déjà cité pour sa liste des œuvres du même auteur, et qui contient une indication de source caractéristique de la manière dont se cautionnaient les romanciers du Moyen Âge : « Cette histoire que je veux conter, nous la trouvons écrite dans un des livres de la bibliothèque de monseigneur saint Pierre à Beauvais. Il en atteste la vérité, aussi doit-elle être crue. » *Lancelot* commence par l'invocation d'une commande de « madame de Champagne », qui vaut évidemment pour une dédicace, mais aussi pour une reconnaissance de dette quant au sujet : « Chrétien commence donc à rimer son livre du Chevalier à la charrette. La comtesse lui en donne la matière et le sens... » Même effet en tête de *Perceval*, commandé par Philippe de Flandre : « Chrétien, par le commandement du comte, s'emploie à rimer la meilleure histoire jamais écrite en cour royale. C'est le conte du Graal, dont le comte lui bailla le livre. Voyez comment il s'en acquitte[6]. » Devant ce choix entre les deux types d'incipit, on sait comment se comporte, un siècle et demi plus tard, le plus illustre récit (je n'ose dire roman) du Moyen Âge : « *Nel mezzo del camin...* » Je ne tirerai pas ce *mezzo*-là vers l'*in medias res* de l'épopée antique, car c'est bien le début de l'histoire, mais voilà du moins un récit sans prologue, même si cette absence peut tenir à quelque inachèvement. Le *Décaméron*, quant à lui, comporte une sorte de préface générale, où l'auteur expose les motifs personnels de son entreprise (souvenir d'une aventure amoureuse) et son choix du public féminin : deux thèmes promis à une vaste postérité ; l'introduction à la première Journée confirme cette orientation vers les « aimables lectrices », conforme à une répartition séculaire : aux hommes l'héroïque, aux femmes le romanesque.

Les historiens du Moyen Âge semblent eux aussi hésiter entre le prologue intégré et le début abrupt, à moins qu'il ne faille trouver ici une évolution significative : Villehardouin s'abstient, Clari indique d'un mot son sujet, Joinville commence par une dédicace à Louis X et une annonce de son plan, Froissart se nomme et justifie son entreprise à la manière d'Hérodote : « Afin que les grandes merveilles et les beaux faits d'armes, lesquels sont advenus par les guerres de France et d'Angleterre... », Commynes dédie ses Mémoires sur Louis XI à Mgr l'archevêque de Vienne, qui les lui avait commandés.

Il me semble juste de clore ce survol sur ce qui, déjà en plein âge du livre imprimé, proclame de la manière la plus éclatante et la plus représentative l'avènement de la préface moderne[7] : les prologues de Rabelais. Celui de *Pantagruel* n'est guère qu'une sorte de contrat de continuation par rapport aux *Grandes Chroniques*, dont il nous offre « un autre livre du même billon, sinon qu'il est un peu plus équitable et digne de foi ». Celui de *Gargantua* est beaucoup plus ambitieux, quoique ambigu (j'y reviendrai) : c'est, comme nul n'en ignore, l'invitation semi-bouffonne à une lecture interprétative à « plus haut sens ». Après ce coup d'éclat, la suite sera plus difficile à négocier, car il faudrait indéfiniment renouveler cette invite. Rabelais s'en tire avec un brio qui sera, lui aussi, beaucoup imité, sinon égalé : en tête du *Tiers Livre*, une sorte de boniment quelque peu évasif sur le thème : au siège de Corinthe, où chacun se démenait, Diogène, pour n'être pas en reste,

tourneboulait son tonneau en tous sens ; ainsi fais-je ici, pendant la présente guerre, à défaut de combattre (c'est déjà l'argument de l'utilité paradoxale de l'œuvre inutile). Pour le *Quart Livre*, un « prologue aux lecteurs bénévoles » pousse beaucoup plus loin l'impertinence : longue amplification sur la vieille fable des trois cognées, suivie de cette transition simplissime : et maintenant, toussez un coup, buvez-en trois, et oyez ce qui suit. Autrement dit : il faut une préface, mais je n'ai plus aucun message préfaciel à vous adresser ; voici donc une histoire sans rapport avec la suite. Sans rapport ? J'imagine que d'innombrables exégètes plus ingénieux que moi (ce n'est plus Rabelais qui parle) en ont trouvé de non moins innombrables et de non moins ingénieux, mais je préfère de beaucoup lire ici le premier exemplaire d'un type fonctionnel que nous retrouverons : celui de la préface élusive.

Forme

Les préfaces intégrées de l'ère prégutenberguienne, qui étaient en réalité des sections de texte à fonction préfacielle, ne posaient, de ce fait même, aucun problème quant à leur emplacement (inévitablement, les premières ou, parfois, dernières[8] lignes du texte), leur date d'apparition (celle de la première « publication » du texte), leur statut formel (c'est celui du texte), la détermination de leur destinateur (c'est l'auteur, réel ou supposé, du texte), et celle de leur destinataire (c'est évidemment encore celui du texte, réserve faite des segments invocatoires ou dédicatoires, où un destinataire-relais – la muse, le dédicataire – peut s'interposer momentanément entre auteur et lecteur). Mais, dès lors que la préface s'émancipe pour accéder à un statut textuel relativement autonome, ces questions vont commencer à se poser, et nous devons les évoquer plus ou moins brièvement, avant d'aborder le point essentiel, qui sera, ici comme ailleurs, celui de la fonction.

Le statut formel (et modal) le plus fréquent est, de toute évidence, celui d'un discours en prose, qui peut contraster, par ses traits discursifs[9], avec le mode narratif ou dramatique du texte (prologue de *Gargantua*, préface de *Britannicus*), et, par sa forme prosaïque, avec la forme poétique du texte : préface des *Feuilles d'automne*. Mais certaines préfaces peuvent exceptionnellement prendre la forme dramatique d'un dialogue (*Entretiens sur le Fils naturel*, préface de *la Nouvelle Héloïse*), voire d'une petite pièce de théâtre : voyez la « comédie à propos d'une tragédie » placée en tête de la deuxième édition du *Dernier Jour d'un condamné*. D'autres peuvent, en tout ou en partie, emprunter le mode narratif, par exemple pour faire le récit, véridique ou non, des circonstances de la rédaction (préfaces de Scott, de Chateaubriand, de James, d'Aragon) ou de la découverte du texte, quand il est attribué à un auteur fictif (*Voyages de Gulliver, Adolphe, Nom de la rose*), et il est à vrai dire bien rare qu'une préface ne comporte pas çà et là de telles amorces narratives. Si le texte est lui-même de type discursif, la préface peut même comporter les seuls éléments narratifs du livre : voyez celles de l'*Essai sur les révolutions* ou du *Génie du christianisme*. Rien enfin n'interdit d'investir d'une fonction préfacielle le poème liminaire d'un recueil, comme c'est souvent le cas chez Hugo : « Prélude » (après la préface en prose) des *Chants du crépuscule*, « Fonction du poète » en tête des *Rayons et les Ombres*, « Nox » et « Lux » en tête et en fin de *Châtiments*, « Vision d'où est sorti ce livre » en tête de *la Légende des siècles*, entre autres. C'est encore le statut de l'« Au lecteur » des *Fleurs du mal*. Le recueil en prose de Huysmans, *le Drageoir aux épices*, est même doté d'un « sonnet liminaire » à fonction typiquement préfacielle[10], qui inverse le contraste habituel – et ce cas n'est pas unique : on trouve une sorte de préface en vers, en tête de *l'Ile au trésor*.

Lieu

Le choix entre les deux emplacements, pré- ou postliminaire, n'est évidemment pas neutre, mais nous en considérerons la signification au titre des fonctions. Observons seulement pour l'instant que l'emplacement terminal est présenté par bien des auteurs comme plus discret et plus modeste. Balzac qualifie la note finale de l'édition 1830 des *Scènes de la vie privée* de « note immodeste mais dans un lieu humble ». Walter Scott, intitulant le dernier chapitre de *Waverley* « Post-scriptum qui aurait dû être une préface », joue de manière plus ambiguë de cet effet de place : Comme un postillon qui demande un pourboire, je demande ici, dit-il à peu près, un dernier instant d'attention. Mais, ajoute-t-il, les gens lisent rarement les préfaces, et commencent souvent un livre par la fin. Du coup, ce post-scriptum agira bien, pour de tels lecteurs, comme une préface. Au reste, bien des œuvres comportent les deux, comme *les Lois de l'hospitalité*, et des œuvres monumentales, et de type didactique, comme *le Génie du christianisme* ou *l'Esprit des lois*, comportent fréquemment une préface (« Idée de ce livre », « Objet de ce livre ») en tête de chaque grande section. Mais c'est aussi le cas d'une œuvre de fiction comme *Tom Jones*, dont chaque « livre » s'ouvre sur un chapitre-essai à fonction diversement préfacielle : ce sont donc là, d'une certaine manière, des préfaces internes, justifiées par l'ampleur et la division du texte. Plus gratuitement, et par jeu, Sterne insère une préface entre les chapitres XX et XXI de *Tristram Shandy*, et, quelque part dans le *Voyage sentimental*, une « Préface [écrite] dans la Désobligeante » (c'est une voiture de poste). On peut encore, plus indirectement, donner un statut métatextuel à telle section du texte, comme fait Blanchot désignant, par une note liminaire à *l'Espace littéraire*, le chapitre « Le regard d'Orphée » comme le « centre » de cette œuvre ; ou encore, en donnant à l'ensemble le titre d'une de ses parties, initiale ou non, qui s'en trouve indirectement mise en exergue ; voyez, du même Blanchot, *le Livre à venir*.

Qui dit place dit possibilité, dans le temps, et en particulier d'une édition à une autre, d'un changement de place, qui entraîne parfois un changement de statut ; une préface, auctoriale ou allographe, peut devenir après coup un chapitre dans un recueil d'essais : voyez celles de Valéry dans *Variété*, de Gide dans *Incidences*, de Sartre dans *Situations* ou de Barthes dans *Essais critiques* ; voire dans un recueil de préfaces, toutes autographes comme celles de James dans *The Art of the Novel* (recueil posthume de 1934), ou toutes allographes comme celles de Borges dans son *Prólogos* de 1975. Dans tous ces cas, la préface s'en trouve dotée de deux emplacements, l'original et celui du recueil ; mais l'original peut se trouver désaffecté dans une édition ultérieure, comme la réimpression de 1968 des *Damnés de la terre*, de Frantz Fanon, qui supprime la préface de Sartre (1961) pour raisons de désaccord ultérieur entre le préfacier et la veuve de l'auteur – entre-temps, cette ex-préface avait trouvé un asile anticipé dans *Situations V*. Inversement, un essai originellement autonome peut se trouver ultérieurement adopté comme préface : un article de Gilles Deleuze sur le *Vendredi* de Michel Tournier, d'abord paru en revue (1967), puis repris dans *Logique du sens* (1969), devient en 1972 postface dans l'édition de poche de ce roman. La « Défense de *l'Esprit des lois* » ou celle du *Génie du christianisme*, d'abord publiées à part, deviennent à la première occasion des sortes de postfaces ultérieures. Même démarche chez Rousseau ou Tolstoï, empêchés pour des raisons diverses de publier en tête de la première édition l'un la « Préface de *Julie* ou Entretien sur les romans », l'autre les « Quelques mots à propos de *la Guerre et la Paix* »[11], qui ont depuis rejoint le péritexte officiel de ces deux œuvres. Certaines préfaces, enfin, sont assez copieuses pour constituer un volume autonome, soit dès l'origine (le *Saint Genet* de Sartre, 1952, présenté comme premier volume des œuvres complètes de Genet), soit ultérieurement : l'« Introduction » du même Sartre aux *Écrits intimes* de Baudelaire[12], devenue un an plus tard un livre, lui-même doté d'une préface de Leiris. D'autres types d'avatars m'ont probablement échappé.

Moment

C'est un lieu commun que d'observer que les préfaces, aussi bien que les postfaces, sont généralement écrites après le texte qu'elles concernent (il existe peut-être des exceptions à cette norme de bon sens, mais je n'en connais aucune qui soit formellement attestée) ; là n'est pas notre objet, puisque la fonction préfacielle s'exerce sur le lecteur, et qu'à ce titre le moment pertinent est celui de la publication. Entre la date de l'édition originale et le laps indéfini de l'éternité subséquente, l'heure d'apparition d'une préface peut occuper une infinité de moments, mais il me semble en fait que cette indétermination se polarise, comme je l'indiquais en introduction, sur certaines positions typiques, et fonctionnellement significatives. Le cas le plus fréquent est sans doute celui de la préface *originale* : ainsi, la préface auctoriale de *la Peau de chagrin*, août 1831. Le deuxième moment typique est celui de ce que j'appellerai, faute de mieux, la préface *ultérieure* ; son

occasion canonique est la deuxième édition, qui peut suivre de très près l'originale, mais qui offre souvent une occasion pragmatique très spécifique (j'y reviendrai) : ainsi, la préface de la deuxième édition (avril 1868) de *Thérèse Raquin* (originale, décembre 1867), ou celle de la première édition courante (novembre 1902) de *l'Immoraliste* (originale, mai 1902) ; ou encore, une traduction : préface de l'édition française (1948) d'*Au-dessous du volcan* (1947), ou de l'édition américaine (1982) de *la Plaisanterie* (1967). Mais certaines éditions originales peuvent être postérieures à la première apparition publique d'un texte : c'est le cas des pièces de théâtre jouées avant d'être imprimées ; des romans d'abord prépubliés en feuilleton (journal ou revue) ; des recueils d'essais, de poèmes, de nouvelles, dont les éléments ont d'abord paru dans des périodiques. Dans tous ces cas, l'édition originale peut être, paradoxalement, l'occasion d'une préface typiquement ultérieure.

Le troisième moment pertinent est celui de la préface *tardive*, soit pour la réédition tardive d'une œuvre isolée (les *Lettres persanes* en 1754, *les Nourritures terrestres* en 1927, *Adrienne Mesurat* en 1973), soit pour l'originale tardive d'une œuvre restée longtemps inédite (*les Natchez* en 1826), soit pour l'achèvement tardif d'une œuvre de longue haleine et à publication échelonnée (*l'Histoire de France* de Michelet en 1869), soit enfin, c'est peut-être le cas le plus fréquent, et sans doute le plus caractéristique, pour un recueil tardif d'œuvres complètes ou choisies : voyez les « examens » de l'édition 1660 du théâtre de Corneille, les préfaces de Chateaubriand pour l'édition Ladvocat (de 1826 à 1832) de ses œuvres « complètes », de Scott (de 1829 à 1832) pour ses romans, de Nodier pour l'édition Renduel (1832-1837), de Balzac pour *la Comédie humaine* en 1842, de James pour l'édition de New York (1907-1909), d'Aragon pour ses œuvres romanesques (1964-1974) et pour le début de son œuvre poétique (1974-1981). Contrairement aux préfaces ultérieures, qui relèvent d'un après-coup aussi immédiat que possible, les préfaces tardives sont généralement le lieu d'une réflexion plus « mûre », qui a souvent quelque accent testamentaire, ou, comme disait Musil, *préposthume* : dernier « examen » de son œuvre par un auteur qui n'aura peut-être plus l'occasion d'y revenir. Le préposthume est évidemment une anticipation du posthume, une attitude face à la postérité. Scott dit assez drôlement que le recueil de ses œuvres romanesques aurait dû être posthume, mais que des circonstances (juridiques et financières) ne l'ont pas permis. On sait que tel fut aussi le souhait de Chateaubriand pour les *Mémoires d'outre-tombe*, dont un état de la préface est justement dit « testamentaire ». Certaines préfaces tardives illustrent donc une variété qui est celle de la préface posthume ; posthume quant à la publication, cela va de soi, et c'est d'ailleurs, pour le paratexte comme pour le texte lui-même, le sens courant de cet adjectif, sauf recours aux tables tournantes. Mais contrairement au texte, une préface peut être de *production* posthume, si elle est allographe : nous retrouverons ce cas. Retenons seulement pour l'instant que la préface allographe peut elle aussi être originale (France pour *les Plaisirs et les Jours*), ultérieure (Malraux pour *Sanctuaire*), tardive anthume (Larbaud pour *Les lauriers sont coupés*), et qu'elle y ajoute le privilège d'une production posthume, proche (Flaubert pour les *Dernières Chansons* de Louis Bouilhet) ou lointaine (Valéry pour les *Lettres persanes*), ou mieux – je veux dire plus lointaine – (Pierre Vidal-Naquet pour l'*Iliade*).

Ces échelonnements dans les moments d'apparition de la préface peuvent entraîner des faits de durée, car une préface produite pour telle édition peut disparaître, définitivement ou non, à telle autre ultérieure, si l'auteur juge qu'elle a rempli son office : disparition simple, ou substitution. Le record de brièveté est détenu, je l'ai dit, par celle de *la Peau de chagrin*[13], parue en tête de l'originale en août 1831, et supprimée un mois plus tard pour la reprise de cette œuvre dans le recueil des *Romans et Contes philosophiques*. Toutes les préfaces originales de Balzac sont d'ailleurs, pour une raison que nous retrouverons, destinées à disparaître, et elles disparaîtront effectivement dans l'édition de la *Comédie humaine*, au profit du célèbre Avant-propos de 1842 ; cas typique de substitution, mais qui n'était nullement sans précédent : les avertissements originaux de Corneille cèdent la place en 1660 à une série d'« examens » tardifs, et Racine procède en 1676, pour la première édition collective de ses œuvres, à une substitution analogue pour *Alexandre, Andromaque, Britannicus* et *Bajazet* : on peut dans tous ces cas s'amuser, un jour de grêle ou de grève, à mesurer les durées respectives. Mais certains auteurs préfèrent ajouter une nouvelle préface sans supprimer l'ancienne : c'est ce que font, pour des raisons diverses, Scott, Chateaubriand, Nodier, Hugo (pour les *Odes et Ballades*), Sand (pour *Indiana*). Ces cas de coexistence entraînent à leur tour des choix d'emplacements relatifs, et donc de disposition ; d'édition en édition, Hugo dispose ses préfaces à la suite, en ordre chronologique (1822, 1823, 1824, 1826, 1828, 1853), pour permettre au lecteur, dit-il en 1828, d'« observer, dans les idées qui y sont avancées, une progression de liberté qui n'est pas sans signification ni sans enseignement » ; cette signification, alors d'ordre plutôt esthétique (passage du classicisme au romantisme), sera elle-même révisée en 1853 dans un sens politique : évolution du monarchisme à la démocratie. D'autres, comme Scott ou Nodier, placent en tête la préface la plus récente, comme exprimant l'état présent de leur pensée sur l'œuvre, et les précédentes à la suite, ce qui tout à la fois les repousse dans le passé et les rapproche du texte jusqu'à presque les y résorber, illustrant ce principe général qu'avec le temps, et en perdant sa fonction pragmatique d'origine, le paratexte, sauf disparition, se « textualise » et s'intègre à l'œuvre. D'autres encore, comme Chateaubriand, préfèrent rejeter en appendice le paratexte antérieur, ce qui lui attribue plutôt une valeur documentaire ; mais, dans les deux cas, il s'agit (aussi) de ne rien perdre.

Conservées ou supprimées par l'auteur de son vivant, il est de (saine) coutume que les diverses préfaces (au moins les autographes) soient maintenues ou rétablies dans les éditions posthumes savantes. Ici encore, un choix de disposition s'impose à l'éditeur critique, variable selon les situations et généralement déterminé par le choix du texte. Lorsqu'on adopte le texte de la dernière édition revue par l'auteur, il va à peu près de soi que l'on adopte sa disposition, voire que l'on respecte sa volonté ultime de suppression. Les éditions de Chateaubriand par Maurice Regard pour la Pléiade respectent l'ordre de 1826, le Balzac de Marcel Bouteron (première Pléiade, 1935-1937) supprimait fort logiquement, sinon fort heureusement, toutes les préfaces originales – que l'on dut, repentir imposé par la demande d'intégralité, rétablir en 1959 dans un volume complémentaire procuré par Roger Pierrot. Du coup, la nouvelle Pléiade dirigée par Pierre-Georges Castex, quoique fondée elle aussi sur le texte Furne, rétablit les préfaces originales en tête de chaque œuvre, ne rejetant en appendice que les préfaces, auctoriales ou allographes, des recueils intermédiaires périmés par l'architecture finale de *la Comédie humaine* (*Scènes de la vie privée, Romans et Contes philosophiques, Études philosophiques* et *Études de mœurs au XIX^e siècle*), qui ne pouvaient plus trouver ailleurs une place pertinente.

Insister ici sur ces détails philologiques peut sembler vétilleux, mais le succès grandissant des éditions savantes et des collections intégrales justifie que l'on se soucie de leurs effets de lecture, et l'expérience prouve que ces effets sont largement influencés par les choix d'emplacement. Je ne fais d'ailleurs qu'effleurer des questions bien plus complexes, qui sont le tourment quotidien des éditeurs critiques. La préface des *Caractères*, présente dès l'originale de 1688, a subi, presque aussi fréquemment que le texte lui-même, diverses additions (sans préjudice des variantes) successives en 1689, 1690, 1691 et 1694, soit aux quatrième, cinquième, sixième et huitième éditions de l'œuvre. Ce cas n'est probablement pas tout à fait unique, et il suffit en toute hypothèse à déjouer notre classification : voilà une préface qui, sous la forme où nous la lisons depuis 1694, est à la fois, ou plutôt selon ses segments, originale, ultérieure et tardive. Tout cela, il est vrai, sur un laps de six années, mais il n'en est pas moins vrai qu'en ces six années La Bruyère a éprouvé quatre fois la nécessité d'enrichir, ou tout au moins d'étendre, son discours préfaciel. Cela s'appelle conscience professionnelle, et devrait nous inviter à une conscience égale.

Destinateurs

La détermination du destinateur de préface est un objet délicat, d'abord parce que les types de préfaciers, réels ou autres, sont nombreux, ensuite parce que certaines des situations ainsi créées sont complexes, voire ambiguës ou indécidables. D'où la nécessité, ici, d'une typologie encombrante, qui appellera, pour plus de clarté, une présentation sous forme de tableau. Mais on devra garder à l'esprit, pour la considération des exemples proposés, que l'appareil préfaciel d'une œuvre peut varier d'une édition à l'autre, et aussi qu'un même texte peut comporter dans la même édition deux ou plusieurs préfaces dues ou attribuées à des destinateurs différents. Et enfin, que le destinateur qui nous

intéresse ici (comme ailleurs) n'est pas, sauf exceptions à venir, le rédacteur effectif de la préface, dont l'identité nous est parfois moins connue que nous ne le supposons, mais bien son auteur prétendu, identifié par mention explicite (signature complète ou par initiales, formule « préface de l'auteur », etc.), ou par indices diversement indirects.

L'auteur prétendu d'une préface peut être l'auteur (réel ou prétendu, d'où quelques chicanes en perspective) du texte : nous baptiserons cette situation fort courante préface *auctoriale*, ou *autographe* ; ce peut être l'un des personnages de l'action, quand action et personnages il y a : préface *actoriale* ; ce peut être toute autre (tierce) personne[14] : préface *allographe*. Mais j'ai parlé tout à l'heure de préfaciers « réels ou autres », et il faut maintenant honorer cette clause. Une préface peut être attribuée à une personne réelle ou fictive ; si l'attribution à une personne réelle est confirmée par tel autre, et si possible par *tous* les autres indices paratextuels, on la dira *authentique* ; si elle est infirmée par tel indice du même ordre : *apocryphe* ; si la personne investie de cette attribution est fictive, on dira cette attribution, et donc cette préface, *fictive*. Je ne suis pas certain que la distinction entre le fictif et l'apocryphe soit d'une pertinence universelle, mais elle me paraît utile dans le champ qui nous occupe présentement, et nous l'utiliserons désormais dans cet esprit : est fictive une préface attribuée à une personne imaginaire, est apocryphe une préface attribuée faussement à une personne réelle. La croisée de ces deux catégories, celle du rôle du préfacier par rapport au texte (auteur, acteur ou tierce personne), et celle de son régime, disons ingénument, de « vérité », détermine un tableau à deux entrées comportant chacune trois possibilités, d'où (pour l'instant) neuf types de préface selon le statut de leur destinateur, que je dispose dans le tableau qui suit dans un ordre de canonicité, ou plus simplement de banalité décroissante, en attribuant à chaque type un exemple illustratif qui, dans certains cas, se révélera vite insuffisant : pour la préface auctoriale authentique, soyons simples : Hugo préfaçant *Cromwell* ; pour l'allographe authentique, Sartre préfaçant le *Portrait d'un inconnu* de Nathalie Sarraute ; pour l'actoriale authentique, à défaut d'une personne réelle préfaçant sa propre (hétéro)biographie[15], invoquons la préface de Valéry à un livre dont il est d'une certaine manière le héros : le *Commentaire de Charmes* par Alain. Pour la préface auctoriale fictive, celle[16] de « Laurence Templeton » (les guillemets d'incrédulité deviennent ici nécessaires) pour *Ivanhoe*, roman dont il se prétend, par cette préface même, l'auteur ; pour l'allographe fictive, « Richard Sympson », prétendu cousin du héros, préfaçant le récit des *Voyages de Gulliver* ; pour l'actoriale fictive, citons la seconde préface de *Gil Blas*, dite « Gil Blas au lecteur ». Pour l'auctoriale apocryphe, imaginons ce que serait une préface indûment attribuée à Rimbaud en tête de l'apocryphe *Chasse spirituelle*, ou, plus simplement, que n'importe quel auteur ait un jour « signé » une préface en fait écrite par un de ses amis ou de ses « nègres » ; je n'en connais pas d'exemple réel, mais il est impossible qu'il n'en existe pas quelques-unes, couvertes par le secret professionnel ; c'est en tout cas ce qu'imagine Balzac dans *Illusions perdues*, où d'Arthez écrit pour Lucien, en tête de *l'Archer de Charles IX*, « la magnifique préface qui peut-être domine le livre, et qui jeta tant de clartés dans la jeune littérature[17] ». Pour l'allographe apocryphe, imaginons que cette même *Chasse spirituelle* ait eu une préface attribuée, toujours indûment, à Verlaine ; ou, plus simplement, que la préface de *Portrait d'un inconnu*, signée Sartre, ait été en fait rédigée par Nathalie Sarraute, ou par toute autre personne de bonne volonté, comme on prétend parfois que Mme de Caillavet rédigea pour Anatole France celle des *Plaisirs et les Jours* ; mais nous disposons ici d'un exemple réel, ou presque : celui des préfaces pour deux recueils de Balzac, *Études philosophiques* et *Études de mœurs*, signées par Félix Davin, dont nous savons aujourd'hui de source à peu près sûre, et par voie de paratexte, qu'il ne fut guère qu'un prête-nom pour Balzac lui-même[18] : situation pseudo-allographe et crypto-auctoriale, inverse de celle de *l'Archer de Charles IX*, qui était pseudo-auctoriale et crypto-allographe. Pour l'actoriale apocryphe, je dois encore imaginer une situation sans exemple, mais fort concevable : si la préface de Valéry pour le *Commentaire de Charmes* se révélait être une forgerie, d'Alain ou d'un autre, acceptée, paresse ou insouciance, par l'auteur de *Charmes*. Voici donc le tableau annoncé, où je marque chaque case d'une lettre qui servira par la suite à la rappeler, les noms de préfaciers fictifs ou apocryphes de guillemets d'incrédulité, et les exemples forgés par mes soins d'astérisques de précaution.

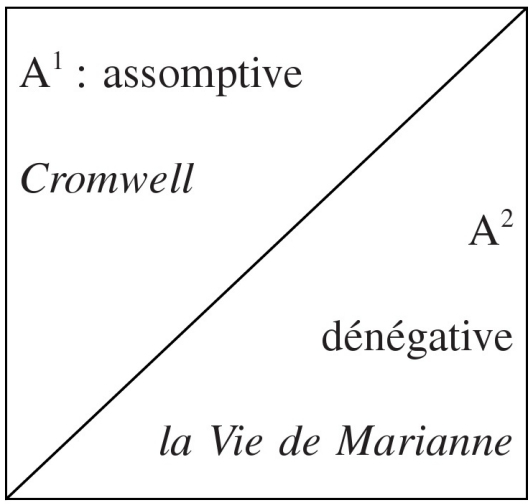
Mais le tableau ci-contre appelle encore quelques observations, compléments et peut-être corrections. Tout d'abord, la présence de destinateurs qualifiés de « fictifs » ou d'« apocryphes » peut sembler contraire au principe général, qui veut que l'on prenne le paratexte au mot et à la lettre, toute incrédulité, voire toute aptitude herméneutique suspendues, et qu'on le tienne pour tel qu'il se donne : selon cette règle, « Laurence Templeton » donné pour auteur-dédicateur-préfacier d'*Ivanhoe* devrait être tenu pour tel, sans réserve ni guillemets, et toute question sur ce point serait aussi déplacée qu'une enquête sur la véritable identité, disons, du rédacteur de la préface de *Cromwell*. En fait, ces deux interrogations ne sont pas du même ordre : la préface de *Cromwell* est, d'une manière ou d'une autre, revendiquée sans objection notoire par Hugo, et cela doit nous suffire ; en revanche, la paternité de « Templeton » est formellement réfutée par les revendications – je devrais dire les aveux tardifs – de Scott, et peu de lecteurs, dès 1820, la prenaient au sérieux. Quant à la paternité de « Gil Blas », elle est dès l'abord contredite par la présence, devant son Avis au lecteur, d'une « déclaration de l'auteur », auteur identifié comme Lesage, dès l'originale, sur la page de titre – mais l'anonymat, en l'occurrence, n'en diminuerait nullement la force. Dans tous ces cas, donc, et tous autres semblables, le paratexte – et de ce fait le statut de la préface – est contradictoire : en diachronie (par évolution) dans le cas de « Templeton », en synchronie dans celui de « Gil Blas ». Autrement dit, la thèse officielle qui préside au statut du paratexte se présente dans certains cas comme une *fiction* officielle que le lecteur n'est pas plus (et sans doute encore moins) invité à prendre au sérieux que, par exemple, tel prétexte « diplomatique » destiné par consensus à couvrir une vérité que chacun perçoit ou devine, mais que nul n'a intérêt à dévoiler. Le statut d'apocryphe est par définition lié à la découverte ou à l'aveu ultérieur de la forgerie. Le statut de la fiction, qui régit manifestement les *textes* romanesques (nul n'est sérieusement invité à croire à l'existence historique de Tom Jones ou d'Emma Bovary, et le lecteur qui s'aviserait de le faire serait très certainement un « mauvais » lecteur, non conforme à l'attente de l'auteur et infidèle à ce qu'il faut bien appeler le contrat – bilatéral – de fiction), régit également certains éléments du paratexte, d'une manière souvent implicite et laissée à la sagacité du lecteur, qui trouvera par exemple dans le texte même de l'épître-préface de « Templeton » des indices de sa fictivité, mais non moins souvent explicite, du fait par exemple de la contradiction manifeste entre une préface (comme celle de « Gil Blas ») et une autre (comme celle de Lesage), ou entre une préface (disons, l'originale de *Lolita*, signée « John Ray » et attribuant à Humbert Humbert la paternité du texte) et tel autre élément du paratexte : dans ce cas, la présence du nom d'auteur Vladimir Nabokov sur la couverture et la page de titre. Ce que pose un élément de paratexte, un autre élément de paratexte, ultérieur ou simultané, peut toujours le déposer, et, ici comme ailleurs, le lecteur doit composer l'ensemble et tâcher (ce n'est pas toujours si simple) d'en dégager la résultante. Et la manière même dont un élément de paratexte pose ce qu'il pose peut toujours laisser entendre qu'il n'en faut rien croire.

RÔLE / RÉGIME	auctorial	allographe	actorial
authentique	A Hugo pour *Cromwell*	B Sartre pour *Portrait d'un inconnu*	C Valéry pour *Commentaire de Charmes*
fictif	D « Laurence Templeton » pour *Ivanhoe*	E « Richard Sympson » pour *Gulliver*	F « Gil Blas » pour *Gil Blas*
apocryphe	G * « Rimbaud » pour *la Chasse spirituelle*	H * « Verlaine » pour *la Chasse spirituelle*	I * « Valéry » pour *Commentaire de Charmes*

Pour illustrer ce trait, je donnerai quelques autres exemples d'attributions fictives en divers contextes, mais il convient d'abord, urgence majeure, d'introduire une distinction capitale dans la catégorie même de la préface auctoriale authentique, c'est-à-dire revendiquée, d'une manière ou d'une autre, par l'auteur réel du texte : c'est notre case A. Le cas de *Cromwell* (et de milliers d'autres : c'est de très loin le plus

courant, si courant que je ne fatiguerai pas inutilement le lecteur en invoquant ici d'autres exemples) est sans équivoque et sans nuance : l'auteur anonyme de cette préface, qu'il serait inutile, et donc stupide, de signer, se présente implicitement, mais manifestement comme l'auteur de la pièce, que nous savons d'autre part être Victor Hugo. Je signale dès maintenant quelques variantes de cette situation, qui n'en modifient pas fondamentalement le statut. Le texte peut être anonyme, la préface aussi, mais manifestement du même auteur : c'est, nous le savons, le cas des premières éditions des *Caractères*, ou par exemple de *Waverley* et de tous les romans anonymes de Walter Scott[19]. Le texte peut être pseudonyme, la préface anonyme mais implicitement auctoriale : voyez *la Chartreuse de Parme*[20]. Le texte peut être onyme, comme celui de *Cromwell*, mais constitué d'un récit homodiégétique, à héros ou témoin narrateur : c'est le cas typique où, pour éviter toute confusion, c'est-à-dire toute attribution de la préface au narrateur, l'auteur signe sa préface, un peu comme Proust signe les dédicaces de la *Recherche*, de son nom ou de ses initiales : voyez la postface à la seconde édition de *Lolita* (le verbe *signer* est ici beaucoup mieux approprié qu'à propos du nom d'auteur sur page de titre). Le texte peut enfin (sauf omission de ma part) être revendiqué par deux ou plusieurs personnes, et la préface par un seul d'entre eux : c'est le cas de l'édition 1800 des *Ballades lyriques*, préface (que nous retrouverons) signée du seul Wordsworth, et donc à ce titre, si l'on veut, semi-auctoriale. C'est aussi le cas de la préface signée en 1875 du seul Edmond de Goncourt pour l'œuvre des deux frères *Renée Mauperin* (1864), mais celle-ci est semi-auctoriale parce qu'ultérieure et semi-posthume, Jules étant mort entre-temps, alors qu'en 1800 Coleridge, quoique énergiquement poussé de côté par son excellent camarade, était encore bien vivant. Dans tous ces cas de figure, et peut-être un ou deux autres qui m'auront échappé, l'auteur réel, dans sa préface, revendique ou, plus simplement, assume la responsabilité du texte, et ceci, bien sûr, constitue l'une des fonctions de ce type de préface – si évidente que nous n'y reviendrons pas, sauf accident. Ce terme de *fonction* est peut-être d'ailleurs trop fort pour désigner ce qui n'est ici qu'un *effet* : l'auteur n'éprouve nullement le besoin d'affirmer ce qui va de soi ; suffit qu'il parle implicitement du texte comme sien[21]. J'appellerai ce type la préface auctoriale authentique *assomptive*, et baptiserai A^1 la moitié de case A dont il devra désormais se contenter.

Car il existe une autre sorte de préfaces auctoriales, tout aussi authentiques dans leur statut d'attribution puisque leur auteur déclaré est bien l'auteur réel du texte, mais beaucoup plus fictionnelles dans leur discours, parce que l'auteur réel y prétend – ici encore, sans trop nous inviter à le croire – n'être pas l'auteur *du texte*. Il y dénie la paternité non pas, bien sûr, de la préface elle-même, ce qui serait logiquement absurde (« Je n'énonce pas la présente phrase »), mais du texte qu'elle introduit. C'est le cas par exemple de la préface originale des *Lettres persanes*, où l'auteur (pour lors anonyme) de la préface prétend n'être pas celui du texte, attribué à ses divers énonciateurs épistoliers. Ou, si l'on préfère une situation moins brumeuse, celui de *la Vie de Marianne*, où Marivaux, « signataire » du texte par la présence de son nom sur la page de titre, prétend dans l'« avertissement » liminaire le tenir tel quel d'un ami qui l'aurait trouvé. Ce deuxième type de préface auctoriale authentique, nous le qualifierons de préface *dénégative* (sous-entendu : du texte), et nous lui accorderons la demi-case A^2, comme manifesté par cet agrandissement de notre case A :



Ce type de préface pourrait sans doute aussi bien être baptisé *crypto-auctorial*, puisque l'auteur s'y cache (ou s'y défend) de l'être, ou encore *pseudo-allographe*, puisque l'auteur s'y présente comme un préfacier allographe, n'y revendiquant, de toute l'œuvre, que la seule préface. Il va de soi que cette manœuvre dénégative est la première, la principale et parfois la seule fonction (cette fois au sens fort du terme) de ce type, mais nous y reviendrons. L'auteur, dis-je, s'y prétend préfacier allographe, mais cette fonction prétendue est généralement censée découler d'une autre, dont la diversité possible détermine encore quelques variantes. L'auteur (onyme, anonyme ou pseudonyme) peut se présenter comme le simple « éditeur » (au sens critique du terme) d'un récit homodiégétique (autobiographie ou journal) dont il attribue naturellement la paternité à son narrateur : voyez *Robinson Crusoé, Moll Flanders, Adolphe, Volupté, Jocelyn*[22], *Thomas Graindorge* (préface signée H. Taine), *l'Ile au trésor* (par voie de dédicace dénégative signée « l'auteur »), le *Journal d'une femme de chambre* (préface signée O. M.), *Barnabooth* dans son état de 1913 (« avertissement » signé V.L.), la *Geneviève* de Gide, *la Nausée* (mais ici l'avertissement dénégatif est signé « les éditeurs », donc plutôt allographe apocryphe), ou *le Nom de la rose* ; il peut également assumer ce rôle à l'égard d'un roman épistolaire, prétendant avoir découvert et mis en ordre une correspondance réelle : voyez les *Lettres persanes*, déjà citées, *Paméla, la Nouvelle Héloïse* (dont le contrat est à vrai dire ambigu, puisque la mention titulaire « Lettres [...] recueillies et publiées par Jean-Jacques Rousseau » se trouve délibérément brouillée par la préface : « Quoique je ne porte ici que le titre d'éditeur, j'ai travaillé moi-même à ce livre, et je ne m'en cache pas. Ai-je fait le tout, et la correspondance entière est-elle une fiction ? Gens du monde, que vous importe ? C'est sûrement une fiction pour vous »), ou *les Liaisons dangereuses* (où la contradiction est éclatante entre la « préface du rédacteur » – au sens d'éditeur –, qui prétend avoir seulement élagué et ordonné cette correspondance, et l'« avertissement de l'éditeur » – sans doute au sens commercial –, qui déclare n'en rien croire et ne voir là que pure fiction), *Werther, Oberman*, et certainement beaucoup d'autres, dont nous retrouverons quelques-uns. Il peut encore, mais plus rarement, attribuer le texte à un écrivain anonyme, plus ou moins amateur, qui lui aurait demandé conseil et assistance : c'est le cas d'*Armance* (état de l'originale de 1827 : texte anonyme, « avant-propos » signé Stendhal : « Une femme d'esprit m'a demandé de corriger le style de ce roman »), ou encore du *Gars*, première version (1828) des *Chouans*, que l'« avertissement », resté inédit, attribuait avec force détails au nommé Victor Morillon. Il peut enfin l'attribuer à un auteur étranger dont il se prétend le traducteur : voyez Macpherson pour « Ossian », Nodier pour *Smarra*, Pierre Louÿs pour « Bilitis ». Le cas de *Madame Edwarda* est ici doublement exceptionnel, puisque la préface dénégative de Georges Bataille est ultérieure (1956 pour un texte paru en 1941), et puisque l'auteur supposé, « Pierre Angélique », n'est pas donné pour étranger : Bataille ne s'y donne donc ni pour traducteur ni pour éditeur, mais pour un simple préfacier allographe.

On voit sans doute mieux maintenant pourquoi j'ai partagé la case A d'une frontière diagonale : cette disposition veut manifester combien

la préface dénégative, quoique authentique, penche vers la fiction (par sa dénégation fictionnelle du texte), et aussi vers l'allographie, qu'elle simule en prétendant, tout aussi fictionnellement, n'être pas de la main de l'auteur du texte. Mais cette fictionalité a ses degrés d'intensité : plus faible dans les cas d'anonymat initial (comme pour les *Lettres persanes*), et ne se révélant alors pleinement qu'au moment où le texte et sa préface sont enfin attribués de manière officielle (quoique souvent posthume) à leur auteur réel ; plus fort, et même tout à fait éclatant, lorsque le nom de l'auteur, comme pour *Marianne, Volupté* ou *la Nausée*, dément tranquillement, sur la page de titre, l'attribution fictive du texte à son narrateur[23]. Aussi rangerai-je, quand j'y reviendrai du point de vue fonctionnel, les préfaces dénégatives avec les préfaces fictives et apocryphes. Mais n'anticipons pas.

Pour en terminer avec le destinateur de préface, il me reste un mot à dire des autres types. La préface *allographe authentique* (case B), par laquelle un écrivain présente au public l'œuvre d'un autre écrivain, n'offre ici aucun mystère, puisque son attribution officielle est toujours explicite, que son occasion soit originale, ultérieure ou tardive, voire posthume. Un cas particulier est celui des avis « éditoriaux » – d'authenticité souvent suspecte –, comme celui du « libraire au lecteur » en tête de *la Princesse de Clèves*, pour en justifier l'anonymat, ou l'« avertissement de l'éditeur » en tête du *Rouge et le Noir*, attestant faussement que ce roman, publié en 1830, était écrit dès 1827. Dans ce dernier cas au moins, le transfert en case H (allographe apocryphe) n'aurait rien d'abusif, si nous ne nous étions interdit par principe toute intervention fondée sur le seul soupçon. Sur la préface *actoriale authentique* (case C), j'ai également peu à ajouter ici, si ce n'est déplorer le manque ou la pauvreté d'exemples de biographés préfaçant leur hétérobiographie. Le cas de l'autobiographie est évidemment différent, car ici, si par définition le biographeur et le biographé sont une seule et même personne assumant deux rôles, c'est en fait toujours le premier qui s'arroge le droit au discours, et donc à la préface, comme au récit : voyez l'avis liminaire des *Confessions* de Rousseau et la préface des *Mémoires d'outre-tombe*. C'est bien dommage, car on aimerait parfois connaître l'avis du jeune héros sur la manière dont le traite l'homme mûr, voire le vieillard, qui tient abusivement la plume à son propos ; un autobiographe scrupuleux, ou particulièrement rusé, pourrait bien forger un tel paratexte, mais nous serions là, inévitablement, dans l'ordre de la fiction, ou plutôt de l'apocryphe, comme dans cette nouvelle du *Livre de sable* où Borges vieux dialogue avec Borges jeune au bord du Rhône, ou du fleuve Charles. Comme dit à peu près le premier de ces scribes autophages, saint Augustin : « L'enfant que j'étais est mort, et moi, j'existe. » On n'est pas plus cruel, ni plus véridique.

Dans la préface *auctoriale fictive*, l'auteur prétendu et son préfacier sont le même personnage fictif. Cette case D est éminemment illustrée par Walter Scott, à partir des *Contes de mon hôte* (première série, depuis 1816, dont *la Fiancée de Lammermoor*, 1819), attribués à « Jedediah Cleishbotham », qui cédera la plume au « Templeton » d'*Ivanhoe*, au « Clutterbuck » des *Aventures de Nigel* et au « Dryasdust » de *Péveril du Pic*. Dans la préface *allographe fictive* (case E), le préfacier est fictif comme l'auteur prétendu du texte, mais ce sont deux personnes distinctes. Ce préfacier fictif peut être anonyme (mais pourvu de traits biographiques distincts), comme l'officier français donné pour auteur de l'« avertissement » du *Manuscrit trouvé à Saragosse*, le présentateur dalmate de *la Guzla*, ou le traducteur mâle des *Portes de Gubbio*. Mais ces cas sont plutôt rares : à tant faire que d'inventer un préfacier allographe, on préfère généralement lui accorder cette identité massive que confère le nom : « Richard Sympson » pour *Gulliver*, « Joseph l'Estrange » pour *le Théâtre de Clara Gazul*, « Marius Tapora » pour *les Déliquescences d'Adoré Floupette*, « Tournier de Zemble » pour *Barnabooth* en 1908, « Gervasio Montenegro » pour les *Chroniques de Bustos Domecq*, « Michel Presle » pour *On est toujours trop bon avec les femmes*, etc. Une variante possible de ce type donnerait un préfacier fictif à un auteur réel, comme si *le Père Goriot*, dûment assumé par Balzac, était néanmoins préfacé par « Victor Morillon ». C'est un peu le cas de *Lolita*, qui portait bien, à l'originale, le nom de son auteur réel, mais qui était préfacé par « John Ray ». Mais ce dernier se garde bien d'attribuer l'œuvre à Nabokov : il l'attribue à son héros-narrateur Humbert Humbert, tout comme « Richard Sympson » attribue *Gulliver* à Gulliver. Ma variante reste donc, pour l'instant, sans illustration, et pour raison évidente : l'attribution fictive d'une préface est une manœuvre dérivée, comme par contagion ludique, de l'attribution fictive du texte. Dans la situation sérieuse où un auteur assume totalement son texte, il ne lui vient guère à l'esprit de se forger un préfacier fictif : il écrit et signe lui-même sa préface, il en demande une à quelque allographe authentique, ou il s'en passe.

La case F est celle de la préface *actoriale fictive*, espèce relativement classique. Rien n'empêcherait en principe qu'un récit hétérodiégétique, voire une pièce de théâtre, fût préfacé par l'un de ses personnages : *Don Quichotte* par Don Quichotte (ou Sancho Pança), *le Misanthrope* par Alceste (ou Philinte) : beaux devoirs de vacances pour Gisèle et Albertine. De façon certes moins éclatante, mais mieux pourvue du fameux « mérite d'exister », *la Conscience de Zeno* est préfacée par « le médecin dont il est parlé en termes parfois peu flatteurs dans le récit qui va suivre », récit à la première personne, mais dont il n'est ni le héros ni le narrateur[24], et *Six Problèmes pour don Isidro Parodi* par le déjà nommé « Gervasio Montenegro », ici l'un des personnages les moins éclatants du récit. Mais ces cas sont encore exceptionnels : le plus souvent, le personnage promu au rôle de préfacier est le héros-narrateur d'un récit à la première personne, dont il revendique par là même la paternité. C'est le cas de *Lazarillo*, dont rien après tout, en l'absence d'une attribution solide, ne prouve absolument le caractère fictif, et du *Marcos de Obregon* de Vicente Espinel. C'est évidemment celui de *Gil Blas*, éponyme de cette case, pour sa seconde préface ; de *Gulliver* pour la postface de 1735, attribuée au héros-narrateur sous la forme d'une lettre à « son cousin Sympson » ; de *Tristram Shandy* pour sa préface interne ; de *Gordon Pym* ; du *Bras Cubas* de Machado de Assis ; des *Œuvres complètes de Sally Mara*.

Je ne reviens pas, faute d'exemples réels bien attestés, sur la rangée des préfaces *apocryphes* (cases G, H, I), qui n'est guère ici qu'à titre théorique (pour une saine distinction entre fictif et apocryphe) et provisionnel (en attendant des découvertes à venir, ou des performances encore inédites). Je dis « faute d'exemples réels bien attestés », parce que le cas Davin n'est constitué en apocryphe que par voie de confidences privées, et sans doute à titre partiel. Au même rayon des allographes suspects, on mettra naturellement bien des « avis de l'éditeur », comme ceux, déjà cités, de *la Princesse de Clèves* et du *Rouge et le Noir*, ou celui du *Provincial à Paris*, que nous retrouverons, et que nous avons toutes raisons d'attribuer *in petto* (mais seulement *in petto*) à l'auteur, comme tant de prières d'insérer en principe éditoriaux. Henri Mondor a retrouvé dans les papiers de Mallarmé l'épreuve d'une préface, finalement non publiée, aux *Mots anglais* signée « Les éditeurs », mais dont le style ne laisse au critique aucun doute sur sa paternité réelle. La présence de cette page à l'actuel péritexte mallarméen (Pléiade, p. 1329), assortie de cette sorte d'attestation éditoriale, vaut sans doute, pour le lecteur d'aujourd'hui, comme un certificat d'apocryphe. Mais nous sommes là sur le terrain glissant de la recherche en paternité (réelle), qui n'est ni de notre ressort, ni de notre goût. Plus légitime, en revanche, la considération des cas ouvertement ambigus ou indécidables, auxquels je serais tenté de consacrer, hors tableau, une sorte de case (J) supplémentaire.

J'ai déjà évoqué les préfaces d'autobiographies, à la fois auctoriales et actoriales (A + C) par identité de personne, sinon de rôle. Les préfaces en dialogue, comme celle de *la Nouvelle Héloïse*, sont toujours à la fois auctoriales et allographes, puisque l'auteur feint d'y partager le discours avec un interlocuteur imaginaire (A + E), voire réel (A + H), comme fait Nodier en tête du *Dernier Chapitre de mon roman*, dialoguant avec son « libraire ». Les *Entretiens sur le Fils naturel* (ou *Dorval et Moi*) sont d'un statut plus complexe encore, puisque l'auteur réel dénégatif (« Moi ») y discute avec l'auteur supposé, qui se trouve être au surplus l'un des personnages (« Dorval ») ; la formule en serait A^2 + D/F.

Ce sont là des cas de préfaces à attributions multiples, ambiguës du fait de cette multiplicité même. D'autres (auctoriales authentiques) le sont parce que l'auteur, volontairement ou non, semble y flotter entre l'assomption et la dénégation. C'est le cas de *la Nouvelle Héloïse* et des *Liaisons dangereuses*, déjà citées. C'est celui du prologue du *Quichotte*, où Cervantes, pensant apparemment à sa prétendue source Cid Hamet, déclare n'être que le « beau-père » de son héros, et donc de son œuvre, qu'il revendique pourtant clairement dans d'autres phrases,

que nous retrouverons. C'est celui de *Guzman d'Alfarache*, dont le paratexte multiple est d'une savante ambiguïté : une dédicace signée Mateo Aleman assume implicitement le texte, deux avertissements « au vulgaire » et « au prudent lecteur » restent assez vagues pour que ce lecteur, prudent ou vulgaire, ne puisse trancher, enfin une « brève déclaration pour l'intelligence de ce livre », assumée par l'auteur, parle du héros à la troisième personne (ce n'est donc pas lui), mais en lui attribuant la paternité du texte. C'est celui de *Crusoé*, où la « Préface de l'auteur » à la fois déclare que ce texte est « une narration exacte des faits » sans « aucune apparence de fiction », et évite d'en attribuer explicitement la responsabilité à Robinson, le rédacteur de cette préface se qualifiant une fois d'« auteur du présent ouvrage », une autre fois d'« éditeur ». Même équivoque dans la « Préface de l'auteur » de *Moll Flanders*, où cet « auteur » décrit (à la troisième personne) son travail comme celui d'un simple *rewriter* chargé de rendre le récit plus décent et son style plus châtié, et qualifie l'héroïne d'« auteur », mais dans une phrase retorse à souhait : « L'auteur est ici censé écrire sa propre histoire ; or, dès le début de son récit, il donne les motifs pour lesquels il juge bon de dissimuler son nom véritable ["Moll Flanders" est donc un nom d'emprunt] ; il n'y a donc plus rien à ajouter » ; tout cela jette pour le moins quelque obscurité sur le sens du mot *author*. C'est encore le cas du *Dernier Jour d'un condamné*, dont la préface originale portait en tout et pour tout ce contrat aussi délibérément alternatif que celui de *la Nouvelle Héloïse* : « Il y a deux manières de se rendre compte de l'existence de ce livre. Ou il y a eu, en effet, une liasse de papiers jaunes et inégaux sur lesquels on a trouvé, enregistrées une à une, les dernières pensées d'un misérable ; ou il s'est rencontré un homme, un rêveur occupé à observer la nature au profit de l'art, un philosophe, un poète, que sais-je ? dont cette idée a été la fantaisie, qui l'a prise ou plutôt s'est laissé prendre par elle, et n'a pu s'en débarrasser qu'en la jetant dans un livre. De ces deux explications, le lecteur choisira celle qu'il voudra. » C'est celui de *la Chartreuse de Parme*, où Stendhal, dans son Avertissement, tout en se posant en auteur, prétend transcrire, comme l'officier de Saragosse, un récit fait par un neveu du chanoine de Padoue. C'est encore, mais non enfin, celui de la *Storia e cronistoria del Canzoniere*, d'Umberto Saba, essai du poète sur son œuvre attribué à un critique anonyme, et pourvu d'une préface en principe allographe, donc attribuée à une tierce personne, laquelle en vient peu à peu à s'identifier à l'auteur de l'essai. Je ne sais trop si la certitude, pour le lecteur, que cela est en fait écrit par Saba lui-même vient ici tout simplifier, ou tout embrouiller.

L'incertitude peut aussi tenir à l'anonymat du préfacier dénégatif, lorsqu'il n'est pourvu d'aucun trait biographique (comme la nationalité française de celui de *Saragosse* ou le sexe mâle de celui de *Gubbio*) permettant de le distinguer à coup sûr de l'auteur (réel) du texte, et donc de le considérer à coup sûr comme allographe fictif. Celui de *Joseph Delorme*, par exemple, ou celui de *Jean Santeuil*, semble hésiter entre ce statut et celui d'auctorial dénégatif, ou plutôt rester en deçà de l'idée même d'un tel choix, puisque rien ne l'identifie à Sainte-Beuve ou à Proust, et rien à qui que ce soit d'autre. C'est donc le seul principe méthodologique d'économie qui nous fera trancher ici en faveur de l'auctorial dénégatif, c'est-à-dire de l'hypothèse la moins coûteuse, puisqu'elle nous épargne une instance inutile. Plus subtil, sans doute, ou plus complexe : en tête de *la Bibliothèque d'un amateur*, de Jean-Benoît Puech, une préface anonyme déclare à peu près : le texte qui suit est l'œuvre d'un de mes amis, dont je tairai le nom. Est-ce là Puech déniant la paternité de son texte (A^2), ou un préfacier allographe fictif (voire authentique) (E ou B) oubliant simplement de signer de son nom, et de nommer l'auteur réel ? Un texte ultérieur du même auteur[25] lève ce doute en déclarant après coup que le préfacier était Puech, et que l'auteur du texte était son ami Benjamin Jordane. Encore un cas où un paratexte vient en corriger un autre – à charge au lecteur de décider quel compte en tenir.

Avant-dernier casse-tête pour les classificateurs à tout crin – dont nous ne sommes certes pas : le roman de Cécil Saint-Laurent, *Clotilde Jolivet*, est préfacé (cela devait arriver) par... Jacques Laurent. Allographe ou auctoriale, cette préface au demeurant fort sage, qui plaide en faveur du genre roman historique ? On me souffle que cette incertitude pesait déjà sur celle de *Madame Edwarda*, mais je n'en suis pas si sûr, car le statut d'auteur supposé de « Pierre Angélique » n'est pas exactement celui de « Cécil Saint-Laurent ». Il est vrai que celui-ci, au fil du temps, tend à s'étoffer : il ne s'agit plus d'un simple pseudonyme, et il arrive à Jacques Laurent de demander à ses interviewers : « À qui de nous deux voulez-vous parler ? » Tout compte fait, il me semble de saine poétique de mettre dans le même sac deux auteurs, ou si l'on préfère quatre auteurs, de statut critique si différent.

Je ne saurais encore trop comment qualifier la préface écrite par Prévost pour son *Cleveland* (1735) : elle se présente comme une auctoriale dénégative, où l'auteur prétend n'être que le traducteur-éditeur des Mémoires de Cleveland. Mais elle n'est pas elle-même assumée par Prévost, mais implicitement attribuée à M. de Renoncour, auteur (supposé) des *Mémoires d'un homme de qualité* (1728). Allographe fictive, donc, comme pour *Clara Gazul* ; mais comme Renoncour était, par définition, le héros-narrateur de ces pseudo-mémoires, et donc personnage fictif de cette œuvre, il y a quelque chose d'obliquement *actorial* dans sa préface à *Cleveland* : un personnage fictif d'une œuvre devient le préfacier fictif d'une autre œuvre du même auteur, un peu comme si Robinson Crusoé préfaçait *Moll Flanders*, ou Félix Krull *Docteur Faustus*. – Un peu ? – Tout à fait.

Destinataires

La détermination du destinataire de préface est heureusement beaucoup plus simple que celle du destinateur ; elle se réduit presque à ce truisme : le destinataire de la préface est le lecteur du texte. Lecteur, et non simple membre du public, comme (avec quelques nuances déjà signalées) celui du titre ou du prière d'insérer. Et ce, non seulement *de facto*, parce que le lecteur de préface est déjà nécessairement détenteur du livre (on lit moins facilement une préface qu'un prière d'insérer à l'étal du libraire), même si Stevenson intitule la préface en vers de *l'Ile au trésor* « À l'acheteur hésitant ». Mais aussi, et surtout, *de jure*, parce que la préface, en son message même, postule chez son lecteur une lecture imminente, voire (postface) préalable du texte, sans laquelle ses commentaires préparatoires ou rétrospectifs seraient en grande partie dépourvus de sens et naturellement d'utilité. Nous retrouverons ce trait pour ainsi dire à chaque page de notre étude des fonctions.

Mais ce destinataire ultime est parfois relayé par un destinataire-relais qui en est en quelque sorte le représentant. C'est le cas évident des épîtres dédicatoires (authentiques ou fictives) à fonction préfacielle, déjà évoquées, comme celles de Corneille, de *Tom Jones*, de Walter Scott, des *Filles du feu*, ou des *Petits Poèmes en prose*, et l'on sait que l'ensemble des préfaces d'Aragon pour sa part des *Œuvres romanesques croisées* s'adresse à un lecteur privilégié, qui est une lectrice, en même temps qu'une inspiratrice, et quelque chose comme une directrice de conscience. À ces dédicataires identifiés ou (*la Suivante, la Place Royale, le Menteur*) anonymes, on peut ajouter les destinataires collectifs ou symboliques, comme celui d'*Un homme libre*, dont la préface s'intitule « À quelques collégiens de Paris et de la province j'offre ce livre », ou celui du *Disciple* : « À un jeune homme. » Mais les dédicataires imaginaires de Scott, d'Urfé et bien d'autres, quand le texte de la dédicace s'élargit aux dimensions et aux fonctions d'une préface, jouent eux-mêmes sans difficulté ce rôle de médiateur : coexistent dans le même texte des messages destinés à eux seuls, comme lorsque Urfé reproche à Céladon (préface de la deuxième partie) sa conduite paradoxale – encore est-ce une manière indirecte de l'excuser auprès du lecteur –, et des messages destinés, par son intermédiaire, au seul lecteur, comme lorsque le même Urfé, dans la même préface, le détourne de chercher des clés dans son roman, ou explique pourquoi ses bergers y tiennent le langage policé de l'honnête homme. Dans tous ces cas, le lecteur, principal destinataire de la préface, n'éprouve aucune peine à démêler et recevoir ce qui, de toute évidence, à travers un tiers ou par-dessus son épaule, lui revient en propre.

Notes

1. *La Dissémination*, Éd. du Seuil, 1972, p. 23. Cf. J.-M. Schaeffer, « Note sur la préface philosophique », *Poétique* 69, févr. 1987.

2. Dans son originale de 1953 et dans sa réédition en Points de 1972, où toutefois le titre courant porte « Introduction ». Dans l'édition Médiations de 1965, ce texte liminaire s'intitulait effectivement « Introduction ». Ici comme ailleurs, le statut peut varier d'une édition à l'autre.

3. D'une manière exceptionnelle et quelque peu ludique, la mise en scène de Francis Huster pour *le Cid* (novembre 1985) fait monter sur scène un Corneille en costume moderne pour y lire sa préface.

4. Sur les prologues espagnols, voir A. Porqueras Mayo, *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro*, Madrid, 1957, et ses travaux ultérieurs : *El prólogo en el Renacimiento español*, Madrid, 1965, *El prólogo en el manierismo y el barroco españoles*, Madrid, 1968, *Ensayo bibliografico del prólogo en la literatura*, Madrid, 1971.

5. L'édition Régnier (Klincksieck, 1983) en donne à vrai dire deux au choix, dont le second est plus sobre, mais également de type oral : « Écoutez, seigneurs, nobles chevaliers honorés ! »

6. Sur ces prologues de romans médiévaux, voir P.-Y. Badel, « Rhétorique et polémique dans les romans du moyen âge », *Littérature*, 20 déc. 1975. L'auteur s'y adresse surtout « aux modernistes avec qui on aimerait déterminer si [ces prologues] ressortissent à la longue durée et si, quand, dans quelles conditions il y a eu, en ce domaine, rupture ». Si le simple généraliste peut proposer une réponse, on sait déjà que, et l'on verra progressivement mieux pourquoi, la mienne penche en faveur de la première hypothèse. Les seules ruptures, ici, entre l'archéo-préface médiévale (et antique) et les préfaces modernes tiennent au changement de régime (de l'oral et du manuscrit au livre imprimé), et d'attitudes du poète devant son texte : le romancier moderne ne s'abrite plus, comme Chrétien et tant d'autres (jusqu'à Cervantes, peut-être par imitation satirique), derrière un « conte » préexistant qu'il ne ferait que « rimer ». Mais les fonctions du prologue antique et médiéval sont bien déjà typiquement préfacielles.

7. Je ne prétends pas par là que ces « prologues » soient chronologiquement les premières préfaces séparées de l'histoire du livre, dont j'ignore la date précise d'apparition. Leur valeur inaugurale est évidemment symbolique.

8. Comme le célèbre *explicit* du *Roland* : « Ci falt la geste que Turoldus declinet », paratexte aussi caractérisé qu'énigmatique.

9. Sur les aspects proprement linguistiques de cette discursivité, voir H. Mitterand, « La préface et ses lois : avant-propos romantiques » (1975), in *le Discours du roman*, PUF, 1980. Cette étude, fondée sur les catégories de Benveniste, examine trois préfaces du XIX^e^ siècle : celles de Bignan pour *l'Échafaud*, de Balzac pour *la Comédie humaine*, et de Zola pour *Thérèse Raquin*.

10. Ce n'était que rarement le cas des poèmes liminaires, plutôt dédicatoires, protocolaires ou ornementaux, des romans de l'époque classique.

11. La première avait paru séparément en 1761 chez Rey, l'autre en 1868 dans la revue *Archives russes*.

12. Collection Incidences, éd. du Point du jour, 1946. La présentation en livre paraît chez Gallimard en 1947.

13. Voir à son sujet N. Mozet, « La préface de l'édition originale [de *la Peau de chagrin*]. Une poétique de la transgression », *in* C. Duchet éd., *Balzac et la Peau de chagrin*, CDU-SEDES, 1979.

14. Je ne suis à vrai dire pas tout à fait sûr qu'il faille être une « personne », c'est-à-dire sans doute un être humain, pour se voir attribuer une préface. Rien n'interdirait en principe d'affubler de cette fonction un animal, par exemple Moby Dick (mais ce serait une variété de la préface actoriale fictive) ou un objet « inanimé », par exemple le navire *Pequod* (même remarque) ou, pour rester décidément chez le même auteur, le mont Greylock (ce serait une préface allographe passablement apocryphe). Mais je n'en connais pas encore d'exemples, et je ne tiens pas à compliquer outre mesure une situation déjà difficile.

15. Il en existe sans doute de beaux exemples encore inconnus de moi : il suffit que la biographie soit partielle, c'est-à-dire publiée avant la mort de son héros, mais c'est un sous-genre de plus en plus répandu ; cela suppose aussi de bonnes relations entre biographé et biographeur. Je citerai à propos de fonctions deux ou trois cas médiocrement éclatants.

16. Sous forme, je le rappelle, d'« épître dédicatoire » au non moins fictif Dr Dryasdust.

17. Pléiade, V, p. 335. Qu'il ne s'agisse pas d'une préface allographe signée d'Arthez, c'est ce que prouve cette phrase de Petit-Claud, p. 661 : « La préface n'a pu être écrite que par deux hommes : Chateaubriand ou toi ! – Lucien accepta cet éloge, sans dire que cette préface était de d'Arthez. Sur cent auteurs français, quatre-vingt-dix-neuf eussent agi comme lui. »
Un autre cas, réel celui-ci, d'auctoriale apocryphe, est celui de la troisième édition de *Francion* (1633), dont le texte et la préface (sous la forme d'une épître dédicatoire à Francion, déjà signalée comme telle) sont attribués par Sorel à l'obscur et défunt Moulinet du Parc.

18. Ainsi cette lettre de Balzac à Mme Hanska du 4 janvier 1835 : « Vous devinerez facilement que l'Introduction [aux *Études philosophiques*] m'a autant coûté qu'à M. Davin, car il a fallu le serinetter et le recorriger jusqu'à ce qu'il eût exprimé convenablement ma pensée » (R. Pierrot éd., Delta, 1967, t. I, p. 293 ; l'éditeur précise que le manuscrit davinien de cette introduction est perdu, mais que celui de l'introduction aux *Études de mœurs* est beaucoup plus court que le texte final, ce qui indique que Balzac aura amplifié sur épreuves le texte de son prête-nom).

19. L'originale des *Ballades lyriques* (1798) de Wordsworth et Coleridge présente une variante curieuse, mais parfaitement logique, de cette espèce : le préfacier s'y présente comme l'auteur (unique) des poèmes qui suivent : fiction préfacielle évidemment entraînée par la fiction textuelle de l'anonymat.

20. Autre variante logique : George Sand, signant d'un nom d'homme, rédige toujours ses préfaces au masculin.

21. Je ne connais qu'un cas de préface *explicitement* assomptive, c'est-à-dire où l'auteur éprouve le besoin de *déclarer* en préface qu'il est l'auteur du texte, mais ce cas est manifestement ludique : c'est la préface du *Jean Sbogar* de Nodier : « Ce qui résultera de plus essentiel de ces longues et ennuyeuses élucubrations [sur les plagiats], c'est que *Jean Sbogar* n'est ni de Zchoke, ni de Byron, ni de Benjamin Constant, ni de Mme de Krudener ; c'est qu'il est de moi. Et cela était fort essentiel à dire pour l'honneur de Mme de Krudener, de Benjamin Constant, de Byron et de Zchoke. »

22. La dénégation auctoriale prend dans cet « épisode » une voie plutôt retorse, car le paratexte en est complexe : le sous-titre (*Journal trouvé chez un curé de village*) est dénégatif, et aussi le prologue en vers, qui développe cette formule en racontant les circonstances de la découverte ; mais entre les deux se glisse un avertissement en prose à peu près clairement assomptif. Sur le cas spécifique du Roman journal, voir Yasusuke Oura, « Roman journal et mise en scène éditoriale », *Poétique* 69, févr. 1987.

23. Le cas de *la Nouvelle Héloïse* est évidemment différent, puisque le titre porte « Lettres recueillies par Jean-Jacques Rousseau », ce qui prétend au contraire confirmer d'avance les dénégations (partielles) de la préface. Même effet pour *Oberman*, « Lettres publiées par M. de Senancour », et pour *Adolphe*, « Anecdote trouvée dans les papiers d'un inconnu, et publiée par M. Benjamin de Constant ». Plus (mais peu) cryptique, le titre des *Liaisons* : « Lettres recueillies dans une société et publiées pour l'instruction de quelques autres par M. C... D.L.C. »

24. Statut comparable pour la préface d'*Henry Esmond* (1842), signée de la fille du héros, Rachel Esmond Warrington : un personnage tout juste mentionné à la dernière page du roman. N'était cette tardive et modeste mention, la préfacière, étrangère à la diégèse, serait tout bonnement allographe.

25. « Du même auteur », *NRF*, nov. 1979.

Les fonctions
de la préface originale

« Mais que font les préfaces ? » C'est à cette question diaboliquement simple[1] que nous allons maintenant tenter de répondre. Une enquête préalable, dont j'épargnerai au lecteur les méandres et les hésitations, m'a convaincu de ce point, d'ailleurs hautement prévisible, que toutes les préfaces ne « font » pas la même chose – autrement dit que les fonctions préfacielles diffèrent selon les types de préface. Ces types fonctionnels me semblent pour l'essentiel déterminés à la fois par des considérations de lieu, de moment, et de nature du destinateur. En prenant pour base le tableau des types de destinateurs, qui reste la distinction fondamentale, et en le modulant selon des paramètres de lieu et de temps, nous obtenons une nouvelle typologie, proprement fonctionnelle, répartie en six types fondamentaux. Notre case A^1, dont j'ai déjà dit qu'elle était la plus peuplée, nous fournira à elle seule les quatre premiers : 1. la *préface auctoriale* (sous-entendu, désormais, authentique et assomptive) *originale* ; 2. la *postface auctoriale originale* ; 3. la *préface* (ou postface : à ce stade, la distinction n'a plus guère de pertinence) *auctoriale ultérieure* ; 4. la *préface ou postface auctoriale tardive*. Les cases B et, très accessoirement, C nous fournissent le type 5, celui de la *préface allographe* (et *actoriale*) *authentique*, où le personnage-préfacier n'est guère qu'une variante du préfacier allographe. Toutes les autres cases (A^2, D, E, F et, pour le principe, G, H et I) se regroupent, à quelques nuances près, pour constituer le sixième et dernier type fonctionnel, celui des *préfaces fictionnelles*.

Je ne tenterai pas de motiver dès maintenant cette répartition qui, je l'espère, se justifiera à l'usage. Je dois simplement préciser ici, d'abord, que cette typologie tout opératoire sera parfois transgressée, car les distinctions fonctionnelles sont par nature moins rigoureuses et moins étanches que les autres : la date, l'emplacement, le destinateur d'une préface se prêtent généralement à une détermination simple et certaine, tandis que son fonctionnement est souvent affaire d'interprétation, et bien des fonctions peuvent çà et là glisser d'un type à un autre. Par exemple, et par simple nécessité de rattrapage, une préface ultérieure peut assumer une fonction négligée par la préface originale, ou *a fortiori* par une absence de préface originale. Ensuite, on ne devra pas prendre la liste de fonctions qui va suivre pour une liste de préfaces à fonctions uniques : chaque préface remplit le plus souvent plusieurs fonctions successives ou simultanées, et l'on ne s'étonnera pas d'en voir certaines invoquées plusieurs fois à plusieurs titres. J'ajoute enfin que, parmi nos six types fonctionnels, certains sont plus importants que d'autres, en raison du caractère plus fondamental de leurs fonctions. C'est en particulier le cas du premier, qu'on peut considérer comme *le* type de base, la préface par excellence. Les autres, comme autant de variétés, se définiront par différence, par rapport à lui, et d'une façon plus expéditive.

La préface auctoriale assomptive originale, que nous abrégerons donc en *préface originale*, a pour fonction cardinale d'*assurer au texte une bonne lecture*. Cette formule simplette est plus complexe qu'il n'y peut sembler, car elle se laisse analyser en deux actions, dont la première conditionne, sans nullement la garantir, la seconde, comme une condition nécessaire et non suffisante : 1. *obtenir une lecture*, et 2. *obtenir que cette lecture soit bonne*. Ces deux objectifs, que l'on peut qualifier, le premier, de minimal (être lu) et, le second, de maximal (... et si possible, bien lu) sont évidemment liés au caractère auctorial de ce type de préface (l'auteur étant le principal et, à vrai dire, le seul intéressé à une bonne lecture), à son caractère original (plus tard, il risque d'être trop tard : un livre mal lu, et *a fortiori* non lu à sa première édition risque de n'en pas connaître d'autres), et à son emplacement préliminaire, et donc monitoire : voici *pourquoi* et voici *comment* vous devez lire ce livre. Ils impliquent donc, et malgré toutes les dénégations d'usage, que le lecteur commence par lire la préface. Ils déterminent deux groupes de fonctions, liées l'une au pourquoi et l'autre au comment, que nous examinerons successivement, bien qu'elles s'entremêlent souvent d'une manière mal extricable dans le texte réel des préfaces singulières.

Les thèmes du pourquoi

Il s'agit ici non plus précisément d'attirer le lecteur, qui a déjà fait l'effort considérable de se procurer le livre par achat, emprunt ou vol, mais de le retenir par un appareil typiquement rhétorique de persuasion. Cet appareil relève de ce que la rhétorique latine nommait *captatio benevolentiae*, et dont elle ne méconnaissait nullement la difficulté : car il s'agit à peu près, dirions-nous en termes plus modernes, de *valoriser le texte* sans indisposer le lecteur par une valorisation trop immodeste, ou simplement trop visible, de son auteur. Valoriser le texte sans (paraître) valoriser son auteur implique quelques sacrifices douloureux pour l'amour-propre, mais généralement rentables. On se garde par exemple d'insister sur ce qui pourrait passer pour une mise en évidence du *talent* de l'auteur. Parmi les nombreuses préfaces que j'ai eu l'occasion de lire en vue de cette étude, je n'en ai rencontré aucune qui brodât sur ce thème : « admirez mon style », ou sur cet autre : « admirez l'habileté de ma composition ». D'une façon plus générale, le mot talent est tabou. Le mot génie aussi, bien sûr. Montesquieu l'emploie une fois, que nous allons rencontrer bientôt, mais avec une simplicité désarmante qui rachète tout.

Comment donc valoriser l'œuvre sans paraître impliquer son auteur ? La réponse est évidente, même si elle bouscule un peu notre credo critique moderne, que tout est dans tout et que la forme est le fond : il faut valoriser le *sujet*, quitte à plaider plus ou moins sincèrement l'insuffisance de son *traitement* : si je ne suis pas (et qui le serait ?) à la hauteur de mon sujet, vous devez néanmoins lire mon livre, pour sa « matière » ; La Fontaine, préface des *Fables* : « Ce n'est pas tant par la forme que j'ai donnée à cet ouvrage qu'on en doit mesurer le prix, que par son utilité et sa matière. » Une telle dichotomie est évidemment plus appropriée à des œuvres étrangères à l'ordre de la fiction, on rencontrera donc plus souvent cette rhétorique dans les préfaces d'œuvres historiques et théoriques.

Importance

On peut valoriser un sujet en représentant son importance, et donc indissociablement l'utilité de sa considération. C'est la pratique, bien connue des orateurs antiques, de l'*auxèsis*, ou *amplificatio* : « Cette affaire est plus grave qu'il n'y paraît, elle est exemplaire, elle met en cause les grands principes, il y va de toute justice, etc. » Voyez Thucydide montrant que la guerre du Péloponnèse (ou Tite-Live, les guerres puniques) sont le plus grand conflit de l'histoire humaine, voyez Montesquieu déclarer en tête de *l'Esprit des lois* : « Si cet ouvrage a du succès, je le devrai beaucoup à la majesté de mon sujet[2]. » *Utilité documentaire*, conserver le souvenir des exploits passés (Hérodote, Thucydide, Tite-Live, Froissart). *Utilité intellectuelle*, Thucydide : « Si l'on veut voir clair dans les événements passés et dans ceux qui, à l'avenir, en vertu du caractère humain qui est le leur, présenteront des similitudes... » ; Montesquieu : « ... que les hommes puissent se guérir de leurs préjugés. J'appelle ici préjugés, non pas ce qui fait qu'on ignore de certaines choses, mais ce qui fait qu'on s'ignore soi-même » ; Rousseau (préambule du manuscrit de Neuchâtel) : Je me peins pour qu'« on puisse avoir du moins une pièce de comparaison ; que chacun puisse connaître soi et un autre, et cet autre ce sera moi ». *Utilité morale*, c'est tout l'immense topos du rôle moralisateur de la fiction dramatique ; voyez la préface de *Phèdre* : « Je n'ai point fait [de tragédie] où la vertu soit plus mise en jour que dans celle-ci. Les moindres fautes y sont sévèrement punies [...] C'est là proprement le but que tout honnête homme qui travaille pour le public doit se

proposer » ; celle de *Tartuffe* : « Si l'emploi de la comédie est de corriger les vices des hommes... » ; celle des *Caractères* : « On ne doit parler, on ne doit écrire que pour l'instruction... » ; ou même, paradoxalement ou non, celle des *Égarements du cœur et de l'esprit* : le roman doit se faire « tableau de la vie humaine » pour « censurer les vices et les ridicules » ; nous retrouverons ce thème à propos des préfaces ultérieures, où il s'investit encore davantage, et jusqu'en plein XIX^e^ siècle. *Utilité religieuse*, voyez, inévitablement, l'introduction au *Génie du christianisme. Utilité sociale et politique*, de nouveau *l'Esprit des lois* : « Que tout le monde ait de nouvelles raisons pour aimer ses devoirs, son prince, sa patrie, ses lois [...], que ceux qui commandent augmentassent leurs connaissances sur ce qu'ils doivent prescrire, et que ceux qui obéissent trouvassent un nouveau plaisir à obéir » ; Tocqueville : les progrès de la démocratie étant irrésistibles, l'exemple américain nous aidera à les prévoir et à les supporter, etc. Cet argument d'utilité est si puissant qu'on le voit utilisé *a contrario* : Hugo, préface des *Feuilles d'automne*, plaide paradoxalement « l'opportunité d'un volume de véritable poésie dans un moment [1831] où il y a tant de prose dans les esprits » ; et Montaigne, par une hardie manœuvre de provocation : « Je ne m'y suis proposé aucune fin, que domestique et privée [...] Ce n'est [donc] pas raison que tu emploies ton loisir en un sujet si frivole et si vain » (on sait comment il se démentira plus tard en plaidant que « chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition »).

Nouveauté, tradition

Cette exposition de l'importance du sujet constitue sans doute le principal argument de valorisation du texte. Elle s'accompagne volontiers, depuis Rousseau, d'une insistance sur son originalité, ou du moins sa nouveauté : « Voici le seul portrait d'homme, peint exactement d'après nature et dans toute sa vérité, qui existe et qui probablement existera jamais... Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. » Mais ce motif est récent, car l'âge classique préférait, comme on sait, insister sur le caractère traditionnel de ses sujets, gage évident de qualité, allant jusqu'à exiger pour la tragédie une ancienneté thématique manifeste ou démontrable : et, comme on ne se souciait guère, au théâtre, de rejouer les œuvres anciennes, chaque génération, chaque auteur avait à cœur de proposer sa nouvelle version d'un sujet éprouvé. Nous trouverons cet argument par l'ancienneté traité indirectement, dans les préfaces classiques, sous la forme d'une indication des sources, exhibées comme des précédents.

Unité

Un thème de valorisation propre, pour une raison évidente, aux préfaces de recueils (de poèmes, de nouvelles, d'essais) consiste à montrer l'unité, formelle ou plus souvent thématique, de ce qui risque *a priori* d'apparaître comme un ramassis factice et contingent, déterminé avant tout par le besoin bien naturel et le désir bien légitime de vider un tiroir. Hugo pratique cet exercice avec une grande maîtrise, au moins depuis la préface originale (janvier 1829) des *Orientales*, où, comparant la littérature à une vieille ville espagnole, avec ses quartiers et ses monuments de tous styles et de toutes époques, il évoquait « à l'autre bout de la ville, cachée dans les sycomores et les palmiers, la mosquée orientale, aux dômes de cuivre et d'étain, aux portes peintes, aux parois vernissées, avec son jour d'en haut, ses grêles arcades, ses cassolettes qui fument jour et nuit, ses versets du Koran sur chaque porte, ses sanctuaires éblouissants, et la mosaïque de son pavé et la mosaïque de ses murailles ; épanouie au soleil comme une large fleur pleine de parfums » ; moyennant quelques dénégations de modestie, il s'ensuivait clairement que *les Orientales* étaient, ou voulaient être, cette mosquée-là. La cause n'était pas en l'occurrence bien difficile à plaider, car l'unité de couleur de ce recueil est évidente. Moins homogènes, les quatre grands recueils lyriques d'avant l'exil trouveront néanmoins leur note fondamentale, donnée par le titre et confirmée par la préface. J'ai déjà évoqué celle des *Feuilles d'automne* ; pour *les Chants du crépuscule*, « l'état crépusculaire de l'âme et de la société dans le siècle où nous vivons » ; pour *les Voix intérieures*, ce triple aspect de la vie : le foyer (le cœur), le champ (la nature), la rue (la société), une trinité bien organisée valant comme on sait pour une (mystérieuse) unité ; pour *les Rayons et les Ombres*, le portrait-robot d'un non moins mystérieux « poète complet... somme des idées de son temps » – ou l'unité par la totalité. *Les Contemplations*, « mémoires d'une âme », s'organisent comme on sait dans un autrefois et un aujourd'hui séparés, et donc unis par l'abîme d'un tombeau. L'unité historique et polémique des *Châtiments* va de soi, mais *les Chansons des rues et des bois* s'organisent encore en diptyque : au recto, jeunesse, au verso, sagesse, encore consolidé par le double arc-boutant symétrique des deux poèmes liminaires : *le Cheval/au Cheval*.

L'épître dédicatoire des *Petits Poèmes en prose* témoigne d'une rhétorique unifiante à la fois plus complexe et plus tourmentée. Baudelaire présente d'abord ce recueil comme un ouvrage « sans queue ni tête », où tout est à la fois tête et queue, et que l'on pourrait couper n'importe où : c'est la définition même de l'agrégat inorganique. Mais après cette dénégation vient la revendication d'une double unité, formelle (« prose poétique, musicale, sans rythme et sans rime, assez souple pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme ») et thématique : recueil né de la « fréquentation des villes énormes » – où l'on retrouve en préface le double motif du double titre.

Balzac, très soucieux d'unifier (après coup, disait Proust avec une demi-injustice) son œuvre multiforme de romancier et de nouvelliste, charge ses porte-parole d'indiquer le ton de ses premiers recueils. L'introduction signée Philarète Chasles aux *Romans et Contes philosophiques* de 1831 insiste sur le dessein d'y peindre « la désorganisation produite par la pensée ». Davin, pour les *Études philosophiques* de 1835, élargissement du précédent, y ajoute l'ambition d'être le Walter Scott de l'époque moderne. Pour les *Études de mœurs* (même année), il motive la répartition interne par une série thématique très liée, et surdéterminée : scènes de la vie privée, fraîcheur de la jeunesse ; vie de province, maturité ; vie parisienne, corruption et décrépitude ; vie de campagne, apaisement et sérénité (les scènes de la vie politique n'ont pas trouvé leur fonction symbolique dans la succession, fâcheusement limitée, des âges de la vie). Balzac finira par endosser ce thème organisateur dans sa préface aux *Scènes de la vie de province* (même année), et dans l'avant-propos de 1842, que nous retrouverons.

Le recueil d'essais ou d'études est sans doute le genre qui appelle le plus fortement la préface unificatrice, parce qu'il est souvent le plus marqué par la diversité de ses objets, et en même temps le plus désireux, par une sorte de point d'honneur théorique, de la dénier ou de la compenser. On sait comment Montaigne rapporte d'emblée la dispersion de ses intérêts à l'unité (fuyante) de sa personne. J'ai déjà mentionné la manière très indirecte dont Blanchot place chacun de ses recueils sous l'invocation, liminaire ou centrale, d'un essai chargé d'en indiquer la note la plus forte, ou la plus grave. Il faudrait un chapitre entier pour étudier le fonctionnement de cette technique, par exemple, dans la critique contemporaine. La version la plus typique, dans son classicisme, m'en semble fournie par les premiers recueils de Jean-Pierre Richard, *Littérature et Sensation*, série de quatre études que l'auteur ramène à l'unité de leur visée critique (thématique et existentielle) ; et *Poésie et Profondeur*, de nouveau quatre études dont le trait méthodologique commun est ici à la fois précisé (thème de la profondeur) et diversifié, chacun des quatre auteurs étudiés illustrant une attitude typique à cet égard. À l'autre extrême, on trouverait Roland Barthes, qui fut constamment hanté par la conscience, d'abord malheureuse, puis assumée, du caractère hétéroclite (*poïkilos*, bigarré, disait-il en grec) de son œuvre, et dont les tentatives de « récupération » de soi étaient marquées d'une attitude plus inquiète, et d'une démarche plus sinueuse. La préface à *Sade Fourier Loyola* insiste indirectement (« Les voilà donc réunis ») sur l'apparence incongrue, voire provocante, d'un tel rassemblement, avant de dégager quelques traits communs plus formels que thématiques : trois logothètes, mais non du même langage ; trois fétichistes, mais non du même objet. Mais déjà celle des *Essais critiques*, texte prémonitoire à bien des égards, en pleine phase « sémiologique », du Barthes ultime, se dérobait très subtilement au devoir (au pensum ?) de justification : l'auteur, disait-il, « voudrait bien s'expliquer... mais il ne le peut », flairant quelque mauvaise foi dans toute attitude rétrospective, ne trouvant à se relire que le « sens d'une infidélité », et préférant revendiquer, comme « écrivain en sursis », l'incapacité, caractéristique de tout écrivain, à « avoir le dernier mot ». Dans une interview du 1^er^ avril 1964, Barthes revient d'ailleurs sur ce point qui visiblement l'inquiète, mais d'une manière quelque peu contradictoire : « J'ai expliqué dans ma préface pourquoi je ne souhaitais pas donner à ces textes, écrits à des moments différents, une unité rétrospective : je n'éprouve pas le besoin d'*arranger* les tâtonnements ou les contradictions du passé. L'unité de ce recueil ne peut être

qu'une question : Qu'est-ce qu'écrire ? Comment écrire ? Sur cette question unique, j'ai essayé des réponses diverses, des langages qui ont pu varier au cours de dix ans ; mon livre est, à la lettre, un recueil d'*essais*, d'expériences différentes concernant cependant toujours la même question. » Où l'unité rétrospective vertueusement repoussée par la porte revient subrepticement par la fenêtre sous forme de « question[3] ».

Évident malaise, ici, devant le cliché idéologique qui fait de l'unité (d'objet, de méthode ou de forme) une sorte de valeur dominante *a priori*, aussi impérieuse qu'impensée, presque jamais soumise à l'examen, reçue de toujours comme allant de soi. Pourquoi l'unité serait-elle par principe supérieure à la multiplicité ? Je crois bien entrevoir à ce monisme irréfléchi, au-delà d'automatismes rhétoriques plutôt superficiels, quelques motifs d'ordre métaphysique, voire religieux. Mais j'ai peut-être tort d'opposer les uns aux autres : rien n'est plus révélateur que les stéréotypes culturels.

Reste qu'on aimerait pouvoir opposer à cette valorisation presque universelle de l'unité un thème inverse de valorisation de la diversité. Ce qui y ressemble le plus me semble se trouver, mais sans tambour ni trompette, dans les préfaces de Borges – Borges dont toutes les œuvres, on le sait, sont des recueils. Dans les « prologues » ou « épilogues », originaux ou plus ou moins tardifs, qui les accompagnent, son attitude la plus fréquente consiste à commenter d'un mot très spécifique tel ou tel des essais ou des nouvelles qui les composent (les poèmes appellent chez lui moins de gloses). Certains de ces commentaires sont très contraignants, et j'y reviendrai, mais Borges s'abstient presque toujours de dégager une caractéristique générale. Parfois un groupement partiel qui accuse par contraste l'hétérogénéité du reste (*Discussion, le Jardin aux sentiers qui bifurquent, l'Aleph*). Ou l'accent mis sur *deux* traits (*Enquêtes* : « En corrigeant les épreuves de ce volume, j'ai découvert deux tendances dans les mélanges [*miscelaneos trabajos*] qu'il contient... »). Plus souvent, il souligne la diversité, pour s'en excuser (*El otro, el mismo* : « Ce livre n'est rien d'autre qu'une compilation. Les pièces en ont été écrites selon divers *moods* et moments, non pour justifier un volume ») ou pour la revendiquer (*l'Auteur* : « Le temps, plus que moi, a composé ce mélange qui recueille des textes périmés [...] Dieu veuille que leur monotonie fondamentale apparaisse moins que la diversité géographique et historique des thèmes »). Monotonie, c'est le nom, pour lui péjoratif (contrairement à l'emploi proustien), qu'il donne le plus volontiers à une éventuelle unité, qui serait pauvreté (*Rapport de Brodie* : « Je n'ai été sollicité tout au long de ma vie que par un nombre restreint de sujets : je suis décidément monotone » ; *El oro de los tigres* : « Pour éluder, ou si l'on veut atténuer cette monotonie, j'ai choisi d'accepter avec une hospitalité peut-être téméraire des thèmes variés [*miscelaneos*, de nouveau] qui s'offrent à mon habitude d'écriture » ; *Livre de préfaces* : Larbaud louait mon premier recueil d'essais pour sa variété de thèmes ; celui-ci sera « aussi éclectique » ; *Los conjurados* : « Je ne professe aucune esthétique. Chaque œuvre impose à son auteur la forme qu'elle exige : vers, prose, style baroque ou dépouillé »). Cette attitude fait un contraste exemplaire avec la manière dont un préfacier allographe, Roger Caillois, croyait devoir qualifier *l'Auteur* d'« ensemble d'où le souci de la composition n'est pas absent ». Il faut ici, bien sûr, faire sa part à la rhétorique, parfois passablement coquette, de la modestie – l'intéressé, trop modeste ou trop coquet pour employer ce terme, disait « timidité » –, qui engage constamment Borges à déprécier son œuvre, et d'ailleurs à lui dénier systématiquement un statut d'œuvre. Mais qui dit œuvre dit unité et achèvement. « Vous, lecteurs, ne cesse de dire Borges, vous voyez là unité et achèvement parce que vous ignorez les innombrables variantes et hésitations qui se dissimulent derrière une version décidée finale un jour de fatigue ou de distraction ; mais moi, je sais ce qu'il en est. » Insister sur la diversité, c'est donc à certains égards refuser le compliment (banal et angoissant) du lecteur, comme « généreuse erreur ». Mais on a vu plus haut ce qu'il y a d'ambigu dans ce retrait, et de (timide) orgueil dans cette spectaculaire humilité.

Le piège, ou la ruse, de cette revendication de la diversité pourrait d'ailleurs se tenir en deçà, ou au-delà de toute considération psychologisante : là où le mot même de *diversité* deviendrait, par l'action inévitablement unifiante du discours et de la langue, un thème d'unification. C'est ce qu'indiquait très simplement et très fortement Lamartine dans l'avertissement des *Harmonies poétiques et religieuses* : « Voici quatre livres de poésies écrites comme elles ont été senties, sans liaison, sans suite, sans transition apparente [...] Ces Harmonies, prises séparément, semblent n'avoir aucun rapport l'une avec l'autre ; considérées en masse, on pourrait y retrouver un principe d'unité *dans leur diversité même*[4]... »

Véridicité

Pour les raisons susdites, face à ces valorisations du sujet, les valorisations du traitement sont rares ou discrètes. Le seul mérite qu'un auteur puisse s'attribuer par voie de préface, sans doute parce qu'il relève de la conscience plutôt que du talent, est celui de véridicité, ou à tout le moins de sincérité, c'est-à-dire d'effort vers la véridicité. C'est, depuis Hérodote et Thucydide, un lieu commun de la préface historique et, depuis Montaigne, de la préface d'autobiographie, ou d'autoportrait : « Ceci est un livre de bonne foi. » Nous avons déjà entrevu quelle forme Rousseau donnait à ce qui peut être tenu pour un véritable engagement. Chez les historiens, il se conforte d'un exposé de méthode qui vaut pour une garantie (par les moyens). Thucydide assure ainsi ne s'être fié qu'à l'observation directe, ou à des témoignages dûment recoupés, et pour les discours, dont il ne peut rapporter le texte littéral, il veille à ne s'engager que sur leur teneur d'ensemble et leur vraisemblance.

La fiction elle-même n'ignore pas tout à fait ce contrat de véridicité. Le premier roman grec s'ouvrait, on s'en souvient, sur l'affirmation, peut-être exacte, que cette histoire d'amour s'était effectivement passée à Syracuse. Dans une « note » en appendice à *la Fille aux yeux d'or*, Balzac certifie que cet épisode « est vrai dans la plupart de ses détails », et il ajoute, sur un mode plus général : « Les écrivains n'inventent jamais rien, aveu que le grand Walter Scott a fait humblement dans la préface où il déchira le voile dont il s'était longtemps enveloppé. Les détails appartiennent même rarement à l'écrivain, qui n'est qu'un copiste [Proust dira "traducteur"] plus ou moins heureux. La seule chose qui vienne de lui, la combinaison des événements, leur disposition littéraire... » Et l'on connaît la formule des Goncourt en tête de *Germinie Lacerteux* : « Ce roman est un roman vrai. » Encore le mérite de réalisme est-il revendiqué ici sur le mode dénégatif d'une prétendue excuse : « Il nous faut demander pardon au public de lui donner ce livre, et l'avertir de ce qu'il y trouvera. Le public aime les romans faux : ce roman est un roman vrai. » Le romancier Édouard des *Faux-Monnayeurs* avoue, ou plutôt proclame : « Je n'ai jamais rien pu inventer », et, même si Gide se plaignait par la suite de ce qu'on ait utilisé cette phrase contre lui, il est certain qu'elle exprimait sa condition d'écrivain, que Julien Green assumait plus fièrement, ou plus habilement, en affirmant : « Le romancier n'invente rien, il devine » (*Journal*, 5 février 1933).

Contrairement à l'assertion des Goncourt, il n'est pas si facile de savoir quelle sorte de romans préfère le public, et, face au contrat de vérité, nous rencontrerons plus loin un contrat inverse, de fiction, et quelques variations plus ou moins canoniques sur l'inévitable mélange des deux. Mais nous ne serons plus là, en principe, dans l'ordre du mérite.

Paratonnerres

Le discours auctorial de valorisation s'arrête donc ici, ou à peu près. Lorsqu'un auteur tient à mettre en valeur son mérite, talent ou génie, il préfère généralement, non sans raison, confier cette tâche à un autre, par voie de préface allographe, parfois bien suspecte : nous y viendrons plus loin. Plus conforme au topos de modestie, et plus efficace à bien des égards, est l'attitude inverse, codifiée par la rhétorique sous le terme d'*excusatio propter infirmitatem*. C'était, dans l'éloquence classique, le pendant inévitable de l'*amplificatio* du sujet. Face à l'importance de son thème, parfois exagérée au-delà de toute mesure, l'orateur plaidait son incapacité à le traiter avec tout le talent nécessaire, comptant apparemment sur le public pour établir une juste moyenne. Mais c'était là, surtout, la plus sûre façon de prévenir les critiques, c'est-à-dire de les neutraliser, voire de les empêcher en prenant les devants. Cette fonction paradoxalement valorisante, Lichtenberg l'exprime à sa façon, d'un seul mot : « Une préface pourrait être intitulée : paratonnerre[5]. » Cervantes, dans le prologue du *Quichotte*, s'excuse hautement de n'avoir pas produit le chef-d'œuvre qu'il aurait souhaité produire ; « Mais, plaide-t-il, je n'ai pu contrevenir à l'ordre de nature, selon lequel

chaque chose engendre sa pareille » ; son esprit « stérile et mal cultivé » ne pouvait engendrer qu'un « enfant sec, endurci, fantasque ». Rousseau, présentant *Émile*, annonce que le sujet de l'éducation des enfants, qui était « encore neuf après Locke », le sera toujours après lui, et dénonce lui-même un ouvrage « trop gros pour ce qu'il contient, mais trop petit pour la matière qu'il traite ». Il avait déjà, dans la préface de *Julie*, recouru pour ce type d'autocritique préventive à la forme sans doute la plus efficace : le dialogue imaginaire, qui vous permet de répondre à des objections choisies par vous-même. Pour la préface des *Proscrits*, Nodier produit un dialogue plus désinvolte, où il mêle à la défense habile le refus, plus habile encore, de se défendre : « Votre ouvrage n'aura pas le suffrage des gens de goût. – J'en ai peur. – Vous avez cherché à être neuf. – Cela est vrai. – Et vous n'avez été que bizarre. – Cela est possible. – On a trouvé votre style inégal. – Les passions le sont aussi. – Et semé de répétitions. – La langue du cœur n'est pas riche [...] – Enfin, vos caractères sont mal choisis. – Je ne choisissais pas. – Vos incidents mal inventés. – Je n'inventais rien. – Et vous avez fait un mauvais roman. – Ce n'est point un roman. »

Le mot le plus juste et le plus efficace est peut-être chez Balzac, préface au *Cabinet des antiques*. Lui aussi, comme Cervantes, avait rêvé d'un autre livre, et puis le sujet a dérivé, et le livre est devenu, comme tous les livres, ce qu'il a pu devenir. « Il est aussi facile de rêver un livre qu'il est difficile de le faire. » Que répondre à cela, sinon peut-être que nul n'est obligé de faire des livres. La réplique de Balzac est connue d'avance : « Moi si. » Mais cela, je le crains, n'est pas un argument de préface.

Les thèmes du comment

Si retorse et paradoxale qu'elle puisse se faire à l'occasion, cette rhétorique de valorisation, par la dissociation qu'elle suppose entre le sujet (toujours louable) et son traitement (toujours indigne), n'est plus guère de mise aujourd'hui, pour la raison indiquée plus haut. D'où un relatif effacement, depuis le XIX^e^ siècle, des fonctions de valorisation (arguments du pourquoi, qui ont d'ailleurs, entre-temps, trouvé d'autres supports que la préface) au profit des fonctions d'information et de guidage de la lecture : thèmes du comment, qui présentent l'avantage de *présupposer* le pourquoi, et donc, par la vertu bien connue de la présupposition, de l'imposer d'une manière imperceptible. Quand un auteur vous explique avec obligeance *comment* vous devez lire son livre, vous êtes déjà en mauvaise position pour lui répliquer, fût-ce *in petto*, que vous ne le lirez *pas*. Le comment est donc à certains égards un mode indirect du pourquoi, qui peut se substituer sans perte aux modes directs – avec lesquels il a d'abord coexisté.

« La préface, disait Novalis, fournit le mode d'emploi du livre[6]. » La formule est juste, mais brutale. Guider la lecture, chercher à obtenir une bonne lecture, ne passe pas seulement par des consignes directes. Cela consiste également, et peut-être d'abord, à mettre le lecteur – définitivement supposé – en possession d'informations jugées, par l'auteur, nécessaires à cette bonne lecture. Et les conseils eux-mêmes ont tout intérêt à se présenter sous l'aspect d'informations : informations, par exemple – au cas où cela pourrait vous intéresser –, sur la manière dont l'auteur souhaite être lu. Hugo présentait ainsi les choses avec toutes les précautions nécessaires, mais aussi avec toute la netteté possible, dans la préface des *Contemplations* : « Si un auteur pouvait avoir quelque droit d'influer sur la disposition d'esprit des lecteurs qui ouvrent son livre, l'auteur des *Contemplations* se bornerait à dire ceci : ce livre doit être lu comme on lirait le livre d'un mort. » C'est là, sans doute, l'information suprême, mais il en est d'autres, plus humbles, qui peuvent ainsi contribuer à guider un lecteur docile. *Roland Barthes par Roland Barthes*, non exactement en préface, mais, nous l'avons vu, cliché d'autographe sur revers de couverture : « Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman. » Pour qui avait décrété, après bien d'autres, la « mort de l'auteur », voilà une consigne bien auctoriale – pour ne pas dire bien autoritaire. Nul, il est vrai, ne l'a prise à la lettre.

Genèse

La préface originale peut informer le lecteur sur l'origine de l'œuvre, sur les circonstances de sa rédaction, sur les étapes de sa genèse. « Ce recueil de réflexions et d'observations, nous dit Jean-Jacques dans la préface de l'*Émile*, fut commencé pour complaire à une bonne mère qui sait penser. » On se souviendra ici de ces romans et chroniques du Moyen Âge qui indiquaient d'emblée la commande et (contrairement à Rousseau) nommaient le commanditaire. L'avertissement original de la *Vie de Rancé* nous apprend que cet ultime chef-d'œuvre avait été ordonné à l'auteur par son directeur, l'abbé Séguin – à la mémoire duquel il est inévitablement dédié. La préface originale du *Génie du christianisme* comporte sans doute la plus célèbre et la plus dramatique (mais aussi la plus contestée) des informations de ce genre : c'est la mort de sa mère, redoublée par celle de sa sœur (« dont la Providence s'est servie pour me rappeler à mes devoirs »), qui a ramené Chateaubriand sur le chemin de la foi. « Je n'ai point cédé, j'en conviens, à de grandes lumières surnaturelles ; ma conviction est sortie du cœur : j'ai pleuré, et j'ai cru. » Le projet du *Génie* est sorti de cette conversion du cœur, qui en éclaire évidemment l'esprit. C'est encore Chateaubriand qui, dans l'avant-propos de 1846 aux *Mémoires d'outre-tombe*, indique les circonstances, plus profanes, de cette œuvre de longue haleine, écrite en divers lieux, en divers temps, et où s'entremêlent sans cesse (c'est l'auteur qui l'annonce) les époques de la vie et celles de la rédaction, le Moi raconté et le Je racontant. Les préfaces de l'édition des *Œuvres complètes* insistaient déjà sur ce contexte biographique des œuvres, mais c'étaient là des préfaces tardives. La part d'autobiographie qui s'attache à une telle fonction est en effet plus typique de ce paratexte rétrospectif, et nous l'y retrouverons à leur propos, chez Chateaubriand toujours, et chez quelques autres.

Un aspect particulier (et qui n'engage plus aussi directement la biographie) de cette information génétique est l'indication des sources. Elle est caractéristique des œuvres de fiction à sujet historique ou légendaire, puisque la « pure » fiction est en principe dénuée de sources, et que les œuvres proprement historiques les indiquent plutôt dans le détail du texte, ou dans ses notes. On la trouve donc particulièrement dans les préfaces de tragédies classiques et de romans historiques. Corneille et Racine ne manquent jamais de citer leurs sources, et *Tite et Bérénice*, par exemple, ne comporte aucun autre paratexte que les extraits de Dion Cassius sur lesquels s'appuie cette pièce. Quand par exception l'auteur a dû fournir un personnage étranger à l'action originale, il s'en excuse (Corneille pour *Sertorius* : « J'ai été obligé de recourir à l'invention pour introduire deux [femmes] »), ou il allègue une source latérale : Racine pour l'Aricie de *Phèdre*, qu'il déclare avoir trouvée chez Virgile, ou pour l'Ériphile d'*Iphigénie*, chez Pausanias. L'anonymat initial et les suppositions d'auteurs ultérieures sont peut-être ce qui empêche Walter Scott d'indiquer ses sources dans ses préfaces originales, mais il comblera cette lacune en 1828 : exemple typique de rattrapage. La préface originale de *Bug-Jargal* fait état des témoignages et des documents sur lesquels se fonde cette histoire de la révolte de Saint-Domingue. Tolstoï, pour *Guerre et Paix*, ne cite ni ne mentionne précisément ses sources, mais il les évoque d'une manière qui se veut intimidante, et se déclare prêt à les produire en cas de contestation : « Partout où dans mon roman parlent et agissent des personnages historiques, je n'ai rien inventé, mais je me suis servi des matériaux que j'ai trouvés et qui, réunis au cours de mon travail, constituent toute une bibliothèque ; je ne juge pas utile de donner ici les titres de ces ouvrages auxquels je peux toujours me référer. »

On voudra bien, peut-être, considérer encore comme un cas particulier de l'indication de sources les remerciements adressés aux personnes et institutions qui, à des titres divers, ont aidé l'auteur dans la préparation, la rédaction ou la fabrication de son livre ; fort divers : de leurs informations, de leurs conseils, de leurs critiques, de leur assistance dactylographique ou typographique, de leur soutien moral, affectif ou financier, de leur patience ou de leur impatience, de leur lucidité ou de leur aveuglement, de leur présence discrète ou de leur absence massive. J'en oublie sans doute et je m'en voudrais de piétiner une matière si délicate, mais il me semble indéniable que leur expression publique relève bien, comme pour la dédicace d'œuvre, de l'information du lecteur, et aussi peut-être d'une forme oblique de valorisation : un auteur qui a tant d'amis et de compagnes ne peut être absolument mauvais. Mais je devrais ajouter, pour être honnête, que cette rubrique touchante et, Dieu sait pourquoi, typiquement universitaire fait parfois, surtout en anglais et sous le titre *acknowledgments*, l'objet d'un élément séparé du paratexte, que j'annexe un peu cavalièrement à la préface.

Choix d'un public

Guider le lecteur, c'est aussi et d'abord le situer, et donc le déterminer. Il n'est pas toujours prudent de ratisser trop large, et les auteurs ont souvent une idée assez précise du type de lecteur qu'ils souhaitent, ou savent pouvoir toucher ; mais aussi de celui qu'ils souhaitent éviter : ainsi, pour Spinoza, les non-philosophes[7]. Balzac, on le sait (on le savait surtout de son temps), avait une visée particulière sur le public féminin, dont il se voulait l'analyste le plus compétent, même s'il ne l'affiche pas par voie de préface. Cette visée-là, qui est à bien des égards aussi ancienne que le roman (aux hommes l'épique, aux femmes le romanesque), nous l'avons déjà vue exprimée par Boccace s'adressant à ses « aimables lectrices », et l'on peut en lire comme une parodie dans l'adresse du prologue de *Gargantua* aux buveurs et vérolés, emblème et portion non négligeable de l'autre sexe. J'ai déjà mentionné au titre du destinataire le choix par Barrès et Bourget du public adolescent, ainsi explicité dans la préface d'*Un homme libre* : « J'écris pour les enfants et les tout jeunes gens. Si je contentais les grandes personnes, j'en aurais de la vanité, mais il n'est guère utile qu'elles me lisent. Elles ont fait d'elles-mêmes les expériences que je vais noter. » Ces déterminations de public, ou plus exactement de lecteurs, ne sont pas nécessairement toujours à prendre à la lettre : elles en visent parfois d'autres par la bande, que l'on espère ainsi piquer au vif (« Pourquoi pas moi ? »), comme certaines publicités snobs, ou comme faisait sans doute le slogan classique : écrire pour le public idéal, ou symbolique, des maîtres disparus : « Que diraient Homère et Virgile s'ils lisaient ces vers ? Que dirait Sophocle, s'il voyait représenter cette scène ?... Car, pour me servir de la pensée d'un Ancien, voilà les véritables spectateurs que nous devons nous proposer » (préface de *Britannicus*). Slogan inversé par Stendhal lorsqu'il prétendait (*passim*, mais à vrai dire non par voie de préface) viser le public de 1880, ou de 1950. Et superbement renouvelé, *via* Stendhal, par Pascal Quignard[8] : « J'espère être lu en 1640. »

Commentaire du titre

« Une préface, disait Jean Paul dans la préface même de son *Doyen jubilaire*, ne devrait pas être autre chose qu'une page de titre plus longue [mais on sait que les pages de titre du XVIII^e^ siècle étaient parfois elles-mêmes fort longues]. La présente a pour seule tâche d'expliquer le mot *appendice* qui figure dans mon titre. » C'était là, à sa manière, indiquer une nouvelle fonction de la préface, si possible originale : le commentaire justificatif du titre, d'autant plus nécessaire que le titre, long ou bref, est plus allusif, voire énigmatique. Déjà Aulu-Gelle, dans le préambule des *Nuits attiques*, expliquait ce titre par les circonstances dans lesquelles il s'était « amusé à rédiger ces essais ». J'ai lu quelque part qu'un roman de Paul de Kock intitulé *le Cocu* comportait une « préface pour expliquer le titre » ; faute d'y être allé voir, puisque la BN est fermée le dimanche, j'ignore en quoi ce titre apparemment limpide appelait une explication, qui était peut-être une excuse. Cervantes sous-estimait lui aussi la capacité herméneutique de ses lecteurs en précisant pour ses *Nouvelles exemplaires* : « Je leur ai donné le nom d'exemplaires, car, si tu y regardes bien, il n'en est aucune dont on ne puisse tirer quelque profitable exemple. » Plus nécessaire, sans doute, cette glose de Swift au *Conte du tonneau* : pour empêcher les baleines d'attaquer leur navire, les marins ont coutume d'envoyer par-dessus bord un tonneau qui les leurre et les détourne ; ainsi ce livre, expédié pour faire pièce au *Léviathan* de Hobbes. Dans l'introduction (premier chapitre) de *Waverley*, Scott donne une longue justification de son sous-titre *Il y a soixante ans*, qui témoigne d'une conscience aiguë des connotations génériques d'époque : si j'avais choisi *Histoire d'autrefois*, les lecteurs auraient attendu un roman gothique dans le style de Mme Radcliffe ; *Roman traduit de l'allemand*, une histoire d'illuminés ; *Histoire sentimentale*, une jeune héroïne à longs cheveux ; *Histoire de ce temps*, une personne du monde à la mode ; j'ai préféré *Il y a soixante ans* pour annoncer un sujet qui n'est ni ancien ni contemporain, car « j'ai eu pour but de peindre plutôt des hommes que des mœurs ».

Le commentaire du titre peut être une défense contre les critiques subies ou anticipées. Ainsi Corneille s'excuse-t-il d'avoir intitulé *Rodogune* une pièce dont l'héroïne se nomme Cléopâtre (on aurait pu confondre avec la reine d'Égypte), et Racine d'avoir intitulé *Alexandre* une pièce dont ses critiques prétendent (ce n'est pas l'avis de l'auteur) que le véritable héros est Porus. Ce peut être la justification d'un changement de titre par rapport aux annonces, ou à l'anticipation d'une prépublication : dans l'« Avertissement quasi littéraire » (suivi d'une « note éminemment commerciale ») du *Cousin Pons*, Balzac explique ce nouveau titre (l'annonce disait : *les Deux Musiciens*) par le désir de souligner une symétrie avec *la Cousine Bette*, et de rendre ainsi « très visible l'antagonisme des deux parties de l'*Histoire des parents pauvres* ». Ce peut être encore l'indication d'une sorte de repentir tardif : dans la préface de *Volupté*, Sainte-Beuve s'excuse d'un titre un peu trop attrayant, mais qui n'a pu être corrigé à temps ; dans sa préface (ultérieure) à *Renée Mauperin*, Edmond de Goncourt s'interroge : « *Renée Mauperin*, est-ce le vrai, est-ce le bon titre de ce livre ? *La Jeune Bourgeoise*, le titre sous lequel mon frère et moi annoncions le roman avant qu'il fût terminé, ne définissait-il pas mieux l'analyse psychologique que nous tentions, en 1864, de la jeunesse contemporaine ? Mais à l'heure qu'il est il est vraiment bien tard pour débaptiser ce volume. » Et Hugo, pour *l'Homme qui rit* : « Le vrai titre de ce livre serait *l'Aristocratie* » ; et Bourget, pour *la Terre promise* : « Si un pareil titre n'eût point paru trop ambitieux, ce livre se serait appelé *le Droit de l'enfant*. » De tels aveux d'hésitation ont évidemment pour effet, et sans doute pour fin, de suggérer une sorte de sous-titre officieux. Ou, plus subtilement, d'indiquer une nuance de propos par rapport à une approche plus banale d'abord envisagée : « En parlant d'une *Poétique de la rêverie*, écrit Bachelard, alors que le titre tout simple *la Rêverie poétique* m'a longtemps tenté, j'ai voulu marquer la force de cohérence que reçoit un rêveur quand il est vraiment fidèle à ses songes et que ses songes prennent précisément une cohérence du fait de leurs valeurs poétiques. » Et Northrop Frye, en tête du *Grand Code* : « Le sous-titre de mon livre n'est pas exactement *la Bible en tant que littérature*[9]. » Ce peut être enfin une mise en garde contre les suggestions trompeuses, et donc une sorte de correction partielle du titre : chacun sait comment Rabelais, en tête de *Gargantua*, détourne le soupçon de « moqueries, folâtries et menteries joyeuses » que peut engendrer « l'enseigne extérieure [c'est-à-dire le titre] » de son livre.

Cette fonction de commentaire du titre est, nous l'avons vu, aujourd'hui plutôt dévolue au prière d'insérer, dont l'action est évidemment plus proche et plus immédiate ; ou, plus obliquement, et nous l'avons vu aussi, à l'épigraphe.

Contrats de fiction

Une fonction à peu près inévitablement réservée aux œuvres de fiction, et particulièrement de fiction romanesque, consiste en ce que j'appellerai (avec la nuance de soupçon qui s'attache à ce terme) une protestation de fictivité. Innombrables sont les œuvres classiques dont la préface comporte une mise en garde contre toute tentation de chercher aux personnes et aux situations des clés, ou, comme on disait plus volontiers alors, des « applications ». J'ai mentionné celle de la première partie de *l'Astrée*. L'avertissement du libraire à *la Princesse de Montpensier* insiste sur le caractère « effectivement fabuleux » de ce récit. La Bruyère (hors fiction ?) croit « pouvoir protester contre [...] toute fausse application » de ses portraits. *Gil Blas* (« Déclaration de l'auteur ») : « Comme il y a des personnes qui ne sauraient lire sans faire des applications des caractères vicieux ou ridicules qu'elles trouvent dans les ouvrages, je déclare à ces lecteurs malins qu'ils auraient tort d'appliquer les portraits qui sont dans le présent livre. J'en fais un aveu public : je ne me suis proposé que de représenter la vie des hommes telle qu'elle est ; à Dieu ne plaise que j'aie eu le dessein de désigner quelqu'un en particulier ! » *Les Égarements du cœur et de l'esprit* : « Il y a des lecteurs fins qui ne lisent jamais que pour faire des applications [...] Les applications n'ont qu'un temps : ou l'on se lasse d'en faire, ou elles sont si futiles qu'elles tombent d'elles-mêmes. » *Adolphe*, préface à la deuxième édition : « J'ai déjà protesté contre les allusions qu'une malignité qui aspire au mérite de la pénétration, par d'absurdes conjectures, a cru y trouver. Si j'avais donné lieu réellement à des interprétations pareilles [...], je me considérerais comme digne d'un blâme rigoureux... Chercher des allusions dans un roman, c'est préférer la tracasserie à la nature, et substituer le commérage à l'observation du cœur humain. » La forme la plus naïve d'« application » consiste à attribuer à l'auteur les opinions ou les sentiments de ses personnages : il y a des « lecteurs fins » trop fins pour lire les guillemets, et je ne parle pas des subtilités du style indirect libre, dont on dit parfois, non sans quelque vérité, qu'elles ont valu son procès à *Madame Bovary* : ou des amalgames entre pensée de l'auteur et opinions prêtées au narrateur : « Malgré l'autorité de la chose

jugée, beaucoup de personnes se donnent le ridicule de rendre un écrivain complice des sentiments qu'il attribue à ses personnages ; et, s'il emploie le *je*, presque toutes sont tentées de le confondre avec le narrateur » (Préface au *Lys dans la vallée*).

On trouve encore de telles protestations dans des préfaces modernes, comme celle de *Gilles*[10], où Drieu explique à la fois qu'il n'y a pas de clé dans ce roman, et que « tous les romans sont à clé », et celles d'Aragon, qui exploite à son tour ce facile paradoxe d'une manière que nous retrouverons. Mais la forme la plus fréquente aujourd'hui, peut-être empruntée à une pratique familière au cinéma, est celle d'un avis séparé du type : « *Les personnages et les situations de ce récit étant purement fictifs, toute ressemblance avec des personnes ou des situations existantes ne saurait être que fortuite*. » Une telle formule, on le sait, a une fonction juridique, puisqu'elle vise à éviter des procès en diffamation, qu'elle n'évite pas toujours. Il s'agit alors d'un véritable contrat de fiction. J'en ai trouvé, au hasard de l'escabeau, diverses variantes en tête, par exemple, d'*Aurélien*, des *Voyageurs de l'impériale*, de *la Semaine sainte*, de *Féerie pour une autre fois*, de *l'Antiquaire* d'Henri Bosco, du *Sot-Weed Factor* de John Barth, des *Boulevards de ceinture* de Modiano, ou du *Bal des débutantes* de Catherine Rihoit. La formule peut être aussi plaisamment renversée (*les Vertes Collines d'Afrique* : « À l'encontre de beaucoup de romans, aucun des personnages ou incidents de ce livre n'est imaginaire » ; *le Dimanche de la vie* : « Les personnages de ce roman étant réels, toute ressemblance avec des individus imaginaires serait fortuite »), ou diversement subvertie (*la Vie mode d'emploi* : « L'amitié, l'histoire et la littérature m'ont fourni quelques-uns des personnages de ce livre. Toute autre ressemblance avec des individus vivants ou ayant réellement ou fictivement existé ne saurait être que coïncidence. » Alain Jouffroy, *le Roman vécu* : « Tous les faits, tous les sentiments, tous les personnages, tous les documents qui ont servi à ce roman que j'ai consacré à toutes celles, à tous ceux qui ont rendu ma vie possible, ont l'exactitude rigoureuse de mon imagination. J'en demande pardon à la réalité »). *La Maison de rendez-vous* en comporte deux, assez rigoureusement contradictoires. Francis Jeanson en place une, délibérément inappropriée, en tête de son *Sartre dans sa vie* : « Le personnage central de cette histoire est totalement imaginaire. On ne saurait pourtant sous-estimer le risque de voir s'établir certaines corrélations entre les comportements d'un nommé *Jean-Paul Sartre* et la pure fiction que voici : l'auteur tient en tout cas à signaler qu'il admettrait difficilement d'être tenu pour responsable d'accidents de ce genre. » Et j'ai déjà cité une ou deux fois la formule dénégative qui ouvre le *Roland Barthes par Roland Barthes*.

On comprend sans doute pourquoi j'ai annexé à la préface ces formulations autonomes du contrat de fiction, qui ne semblent s'en être détachées que récemment. Mais on pourrait certes aussi bien les considérer comme des annexes de l'indication générique, qu'elles redoublent bien souvent, quand elles ne la contredisent pas délibérément. Confirmations et démentis qu'il convient, bien entendu, de manier avec des pincettes, ou d'absorber *cum grano salis*, puisque dès l'origine la dénégation de « toute ressemblance » a pour double fonction de protéger l'auteur contre les éventuelles conséquences des « applications » et de lancer les lecteurs, immanquablement, à leur recherche.

Ordre de lecture

Il est parfois utile d'avertir le lecteur, toujours par voie de préface et comme par explicitation de la table des matières, de l'ordre adopté dans le livre qui suit. C'est par exemple ce que faisait presque systématiquement Bachelard, et c'est une attitude didactique, voire pédagogique, que ne peut guère adopter une préface de fiction, ou de poème. On peut aussi indiquer au lecteur pressé quels chapitres il peut éventuellement négliger, voire lui suggérer des parcours différents, comme fait Aragon pour *Henri Matisse, roman*, ou Cortazar pour *Marelle*. Ou, au contraire, exiger une lecture intégrale et dans l'ordre : Max Frisch, avis au lecteur du *Journal 1946-1949*. C'est la forme la plus brutale de la rhétorique du comment : « Lisez ce livre comme il est écrit. »

Indications de contexte

Il arrive qu'un auteur, pour une raison ou pour une autre, publie une œuvre qui, dans son esprit, fait partie d'un ensemble *in progress* et ne trouvera sa pleine, voire sa véritable signification que dans ce contexte à venir encore insoupçonné du public. Situation typiquement balzacienne[11], et qui appelle cette production non moins balzacienne qu'est la préface originale provisoire, uniquement chargée d'avertir le lecteur de cette situation d'attente et de lui donner quelque idée de la suite. « Ces avertissements et ces préfaces doivent disparaître tout à fait lorsque l'ouvrage sera terminé et qu'il paraîtra dans sa véritable forme et complet », lit-on en tête du *Cabinet des antiques* (1839). Mais, dès 1833, Balzac donnait une préface à *Ferragus*, malgré son « aversion » pour ce genre, parce que ce récit n'était qu'un morceau détaché de sa suite. La publication d'*Illusions perdues* est toute jalonnée d'avertissements semblables : pour *les Deux Poètes* (1837), attendez le deuxième volet ; pour *Un grand homme de province à Paris* (1839), attendez le troisième ; et *les Souffrances de l'inventeur* (1843, sous le titre *David Séchard*) s'accompagnent encore de l'annonce d'autres « scènes » qui éclaireront celle-ci. En tête de *César Birotteau*, le lecteur était invité à un rapprochement avec *la Maison Nucingen*, comme du *Curé de village* avec le *Médecin de campagne*, et du *Cousin Pons* avec la *Cousine Bette*. En tête de *Pierrette*, l'auteur se plaint encore de cette publication séparée qui masque la relation de la partie au tout ; mais c'est sans doute la préface d'*Une fille d'Ève*, la plus importante avant l'avant-propos de 1842 (qu'elle anticipe à bien des égards), qui illustre le mieux cette compensation d'une publication échelonnée par voie de « préfaces explicatives » où l'auteur doit se faire (belle métaphore pour la fonction de guidage) le « cicérone de son œuvre » – une œuvre où tout se tient, où tout, comme dans la vie, est « mosaïque » : d'où un rappel de la structure d'ensemble déjà annoncée dans les préfaces des premiers recueils ; d'où l'idée, que Balzac prête à son éditeur et que la postérité critique se chargera d'exécuter, de l'utilité d'un dictionnaire biographique des *Études de mœurs* : « RASTIGNAC (Eugène-Louis), fils aîné du baron et de la baronne de Rastignac, etc. »

Mais on sait que Balzac ne se fiait pas entièrement à la vertu monitoire des préfaces, et qu'il multipliait dans le texte même, paratexte intégré, les parenthèses renvoyant d'un roman à l'autre. Proust, qui se moque de ce procédé dans son pastiche, ne le faisait peut-être si bien que parce qu'il allait souffrir lui aussi d'une publication différée. Et, s'il s'abstient en 1913 de toute préface monitoire, c'est au profit d'un autre moyen, moins officiel mais peut-être plus efficace : celui d'une interview publiée la veille même de la sortie de *Swann*, et dont le message était exactement de cet ordre. Nous la retrouverons à sa place.

Ces injonctions à attendre le tout pour juger du fragment comportent un risque manifeste : détourner le public d'une lecture immédiate, et l'engager à attendre effectivement la parution complète pour un achat, comme on dit, groupé. Aussi voit-on certains auteurs les assortir d'une rhétorique très balancée, comme fait Hugo en tête de la première série (1859) de la *Légende des siècles*. Ce volume, dit-il, n'est qu'un commencement, mais il se suffit à lui-même, comme un péristyle est déjà un monument : « Il existe solitairement et forme un tout ; il existe solidairement et fait partie d'un ensemble. » Invitation, d'avance, à lire deux fois : une première fois, dès maintenant, comme « tout », une deuxième plus tard, comme « partie d'un ensemble ». Zola, pour *les Rougon-Macquart*, usera d'une autre stratégie, plaçant en tête de *la Fortune des Rougon* une préface qui porte d'avance sur l'ensemble. Ainsi le lecteur, au-delà de ce premier épisode, se sent-il déjà engagé dans une lecture plus vaste. C'est encore à peu près l'attitude de Frye dans l'introduction du *Grand Code* : « Après avoir beaucoup réfléchi, j'ai décidé d'enlever de la page de titre la mention menaçante *Volume I*, parce que j'aimerais que chacun des livres que je publie soit une unité complète par lui-même. Mais un deuxième volume est néanmoins activement en préparation, et cette Introduction le concerne aussi pour une part. »

D'autres, enfin, profitent simplement de la préface d'un livre pour annoncer le suivant. Ainsi Cervantes, dans le prologue des *Nouvelles exemplaires*, promet-il la publication de *Persiles* et du second *Quichotte*. Puis, dans le prologue du second *Quichotte*, derechef *Persiles* et la deuxième partie de *Galatée*. Et *Paludes* connut en 1897 une éphémère postface ultérieure dont le titre était : « Postface pour la deuxième édition de *Paludes* et pour annoncer *les Nourritures terrestres*. » Promesses tenues, mission accomplie. Ce n'est pas toujours le cas, et c'est le danger majeur de ces « effets d'annonce ». Il ne faut pas être superstitieux.

Déclarations d'intention

La plus importante, peut-être, des fonctions de la préface originale consiste en une interprétation du texte par l'auteur, ou, si l'on préfère, en une déclaration d'intention. Une telle démarche est apparemment contraire à certaine vulgate moderne, formulée en particulier par Valéry, et qui refuse à l'auteur toute maîtrise sur le « vrai sens », voire qui dénie absolument l'existence d'un tel sens. Je dis « certaine » vulgate, car elle n'est manifestement pas partagée par tous – sans même compter ceux qui ne la professent que du bout des lèvres, par point d'honneur moderniste, sans rien en croire en leur for intérieur et sans se priver de la bafouer à longueur, sinon de préfaces, au moins d'interviews, d'entretiens et de dîners en ville. Qu'on imagine en tout cas comment Proust – pourtant fort ennemi de toute critique biographique – accueillerait une interprétation de la *Recherche* non conforme à la théorie indigène développée dans *le Temps retrouvé* et soigneusement anticipée dès 1913 dans l'interview déjà mentionnée. Ce qu'il reprochait à Sainte-Beuve, on le sait, n'était pas le recours à l'intention profonde de l'auteur, mais bien l'oubli ou la méconnaissance de celle-ci au profit d'un bavardage superficiel sur les circonstances extérieures de la création. Je dis aussi « apparemment », car même Valéry ne prétendait pas n'avoir de son œuvre aucune interprétation personnelle : il se défendait seulement de l'imposer à ses lecteurs, parce qu'il ne lui paraissait pas démontré qu'elle fût la plus juste. Mais nous retrouverons ce point.

Curieusement, la première préface moderne au sens large – ou du moins celle que nous avons symboliquement sacrée comme telle –, le prologue de *Gargantua*, adoptait déjà une position du même genre, dont elle faisait son argument principal. Je ne reviendrai pas ici sur la très longue et très filandreuse controverse suscitée par ce texte délibérément ambigu, controverse que l'un de ses plus récents participants a justement qualifiée de « tintamarre critique[12] ». Je rappelle seulement que Rabelais, après avoir invité son lecteur à dépasser les promesses folâtres du titre au profit d'une interprétation « à plus haut sens » et d'une « doctrine plus absconse », ajoute aussitôt que ces profondeurs herméneutiques risquent fort, comme celles que l'on veut trouver chez Homère ou Ovide, d'avoir échappé à leur auteur. Qu'il y ait là une satire des excès interprétatifs de la scolastique, et aussi une manœuvre pour attirer un nouveau public plus exigeant que celui de *Pantagruel* en lui promettant des trésors cachés dont lui-même, comme le laboureur de La Fontaine, ne se souciait guère, ne change rien à la stratégie d'ensemble, qui consiste à suggérer au lecteur une démarche interprétative en l'invitant, fût-ce à tout hasard, à « rompre l'os ».

Entre Rabelais et Valéry (et au-delà bien sûr), la pratique auctoriale est généralement moins subtile ou moins équivoque : elle consiste bien à imposer au lecteur une théorie indigène définie par l'*intention* de l'auteur, présentée comme la plus sûre clé interprétative, et à cet égard la préface constitue bien l'un des instruments de la maîtrise auctoriale. Que cette théorie ne soit pas toujours sincère, c'est ce qui ressort à l'évidence des innombrables protestations édifiantes dont s'entourent les romans les plus libertins ou les essais les plus subversifs du XVIII^e^ siècle, et dont l'hypocrisie nécessaire a laissé bien des traces dans les préfaces du XIX^e^, voire du XX^e^ siècle. Paul Morand s'en plaignait naguère dans sa propre préface à *Nouvelles des yeux* : « Un récent recueil des plus célèbres préfaces du XIX^e^ siècle[13] vient de faire éclater leur inanité. Leur seule et commune justification : prouver que l'ouvrage offert n'est pas immoral et que l'auteur ne mérite pas la prison. Ce souci n'est plus de notre temps » (c'est peut-être là faire bon marché de quelques risques réels). Qu'elle ne soit pas non plus toujours lucide, c'est ce qu'a montré depuis Zola la critique balzacienne à propos du célèbre divorce entre les proclamations idéologiques de l'avant-propos de 1842 et les enseignements historiques de *la Comédie humaine*. Reste, non moins évidemment, que ces déclarations d'intention paratextuelles sont présentes, et que nul – qu'il s'en défende ou non – ne peut manquer d'en tenir compte.

Leur thème commun est donc à peu près : « Voici ce que j'ai voulu faire », et la brève préface de *la Montagne magique* s'intitule même, comme elles pourraient toutes le faire, « Dessein[14] ». Cervantes, on le sait, définit l'intention du *Quichotte* comme celle d'une « invective contre les romans de chevalerie », quelques doutes qu'ait pu jeter sur ce propos une longue tradition d'exégèse cervantine. La dédicace de *Tom Jones* affirme que l'auteur s'est « sincèrement efforcé dans ce récit de louer la bonté et l'innocence, de mettre en garde contre l'imprudence, et de contraindre par le rire les hommes à abandonner leurs folies et leurs vices favoris ». *Le Génie du christianisme* veut prouver « que la religion chrétienne est la plus poétique, la plus humaine, la plus favorable à la liberté, aux arts et aux lettres » et, par son épisode de *René*, « dénoncer cette espèce de vice nouveau [le vague des passions] et peindre les funestes conséquences de l'amour outré de la solitude ». Constant, dans la préface de 1824 à *Adolphe*, déclare : « J'ai voulu peindre le mal que font éprouver même aux cœurs arides les souffrances qu'ils causent, et cette illusion qui les porte à se croire plus légers et plus corrompus qu'ils ne le sont. » En 1842, Balzac place sous l'invocation de la philosophie politique de Bossuet et de Bonald une œuvre écrite « à la lueur de deux vérités éternelles : la Religion, la Monarchie ». Zola reprend la formule volitive en tête de *Thérèse Raquin* : « J'ai *voulu* étudier des tempéraments et non des caractères », ou des *Rougon-Macquart* : « Je *veux* expliquer comment une famille [...] se comporte dans une société [...] Je *tâcherai* de trouver et de suivre [...] le fil qui conduit mathématiquement d'un homme à un autre. » Et chacun sait ce que Proust a *voulu* montrer dans la *Recherche* ; mais chacun sait aussi qu'il n'a pas daigné confier sa profession de foi à une simple préface.

J'emprunterai à deux écrivains contemporains deux formules d'interprétation auctoriale qui me paraissent les plus catégoriques, les moins inhibées par le scrupule valéryen. La première se trouve, il est vrai, dans une préface tardive, celle de 1966 pour *Aurélien* : « L'impossibilité du couple est le sujet même d'*Aurélien*. » Tant pis pour ceux qui croyaient en percevoir aussi bien deux ou trois autres : ils devront désormais s'efforcer de contourner cet encombrant poteau indicateur, et ce ne sera pas si facile[15]. La seconde est sans doute encore plus intimidante, parce qu'elle se donne un peu comme la clé d'une énigme, ou du moins comme la traduction d'une figure : c'est Borges révélant, dans le prologue d'*Artifices* : « *Funes ou la mémoire* est une longue métaphore de l'insomnie. » Impossible après cela de lire ce conte sans que cette interprétation auctoriale pèse sur votre lecture et la contraigne à se déterminer, positivement ou négativement, par rapport à elle.

Définitions génériques

Notre dernière fonction pourrait aussi bien passer pour une variante de la précédente, qu'elle prolonge vers une caractérisation plus institutionnelle, ou plus soucieuse du champ, thématique ou formel, dans lequel s'inscrit l'œuvre singulière. Ce souci de définition générique n'apparaît guère dans des zones bien balisées et codifiées comme celle du théâtre classique, où une simple indication paratitulaire (*tragédie, comédie*) est réputée suffisante, mais plutôt dans les franges indécises où s'exerce une part d'innovation et, en particulier, dans les époques de « transition » comme l'âge baroque ou les débuts du romantisme, où l'on cherche à définir de telles déviations par rapport à une norme antérieure encore ressentie comme telle. On voit ainsi Ronsard, ressuscitant l'épopée antique, déclarer un peu gauchement dans la préface de *la Franciade* que « ce livre est un roman comme l'*Iliade* et l'*Énéide*[16] ». On voit Saint-Amant justifier l'indication générique paradoxale de *Moyse sauvé* (« idylle héroïque ») par l'absence de « héros agissant », de batailles ou de siège, et par la prédominance du « luth » sur la « trompette », autrement dit du lyrique sur l'épique. Ou La Fontaine, celle d'*Adonis* (« poème ») par l'appartenance au genre héroïque d'une pièce que son sujet et ses dimensions feraient plutôt pencher du côté de l'idylle[17] ; ou Corneille, celle de *Don Sanche d'Aragon* (« comédie héroïque »), par le fait d'une intrigue comique située chez des grands – autrement dit par le croisement des deux critères aristotéliciens de la qualité de l'action et de celle des personnages.

Bernardin de Saint-Pierre qualifie laconiquement *Paul et Virginie* d'« espèce de pastorale » ; Chateaubriand, *Atala* de « sorte de poème, moitié descriptif, moitié dramatique », *les Martyrs* d'« épopée en prose », et *les Natchez* de texte épique dans sa première partie, romanesque dans la seconde. Mais le sentiment de l'innovation générique peut être plus fort, et donner à la préface l'accent d'un véritable manifeste. Ces textes fondateurs sont bien connus, et je ne ferai ici que les rappeler. C'est la préface de *Joseph Andrews*, où Fielding définit le nouveau roman comme une « épopée comique en prose » (comique à la Hogarth, et non burlesque comme ses prédécesseurs français : critique de l'affectation et de l'hypocrisie). Ce sont les *Entretiens sur le Fils naturel*, où Diderot, dialoguant avec le protagoniste Dorval,

esquisse une « poétique du genre sérieux », catégorie dramatique à mi-chemin du comique et du tragique, mais qu'il veut toute différente du tragi-comique cornélien, lequel « confond deux genres éloignés et séparés par une barrière infranchissable » ; puis le *Discours sur la poésie dramatique*, postface au *Père de famille*, nouvelle variété de drame bourgeois, qui se place entre le genre sérieux et la comédie ; et encore l'*Essai sur le genre dramatique sérieux*, préface à *Eugénie*, où Beaumarchais, sur les traces de Diderot, insiste sur la différence avec la tragédie classique (abandonnons la terreur et ne gardons que la pitié) et sur la nécessité d'une écriture en prose. C'est la préface de Wordsworth pour la deuxième édition des *Ballades lyriques*, véritable manifeste du lyrisme romantique, poésie définie comme « épanchement spontané de sentiments puissants », rejet de la « diction poétique » classique au profit d'un langage aussi simple que celui de la prose, et ne s'en distinguant que par le plaisir du mètre, jeu inépuisable de la similitude et de la différence. C'est encore, la plus illustre sans doute, la préface de *Cromwell*, manifeste du drame romantique défini, comme on sait, par le sentiment chrétien du conflit entre le corps et l'âme, par le mélange du sublime et du grotesque (celui-là même que condamnait Diderot), et par le rejet des unités de temps et de lieu ; aux temps primitifs l'expression lyrique, aux temps antiques l'épique, aux temps modernes la dramatique : toute une philosophie de l'Histoire au service de l'invention, ou plutôt (Shakespeare) de la résurrection d'un genre[18].

L'invention (relative) du roman historique ne s'était signalée chez Walter Scott, pour les raisons susdites, d'aucun manifeste en forme de préface originale, si ce n'est quelques inflexions de la dédicace d'*Ivanhoe*, que nous retrouverons ; et même les préfaces tardives resteront fort modestes quant à la portée d'une innovation qui fut si fortement ressentie dans toute l'Europe[19]. Ce qui pourrait faire telle figure, ce serait peut-être la préface ultérieure (1827 pour 1826) de *Cinq-Mars*, même si Vigny s'y montre surtout soucieux de marquer son originalité par rapport au modèle écossais en insistant sur la présence, au-devant de la scène, de personnages historiques réels (c'était en fait déjà le cas dans *Quentin Durward*). Mais l'important est ici la distinction proposée entre le « vrai » des faits et la « vérité » de l'art, où les hommes, plus grands et plus accomplis, dans le bien et dans le mal, se trouvent élevés « à une puissance supérieure et idéale qui en concentre toutes les forces », et la formule célèbre (et souvent mal comprise) : « L'Histoire est un roman dont le peuple est l'auteur » – degré intermédiaire entre le vrai et la vérité de fiction, dans la manière dont la postérité attribue aux héros de l'Histoire des mots et des actions largement imaginaires que ni les acteurs, ni, à leur suite, les historiens ne peuvent plus extirper de la croyance populaire. Également soucieux de se démarquer d'un type générique aussi encombrant que fantomatique, Tolstoï refuse de définir positivement *Guerre et Paix* comme un roman historique. Mais peut-être en rédige-t-il cependant la charte (tardive) en définissant le désaccord nécessaire entre le romancier et l'historien : le premier doit rester fidèle à la confusion des faits tels que les ont vécus leurs acteurs (modèle implicite, bien sûr : le Waterloo de la *Chartreuse*), à l'écart des constructions artificielles élaborées après coup par les états-majors, et naïvement endossées par le second. Il se pourrait en somme que le roman historique ait plus volontiers donné lieu à des attitudes dénégatives, à commencer par les incognitos scottiens, et dont la formule caractéristique est donnée par Aragon à propos de *la Semaine sainte*[20] : ceci « n'est pas un roman historique, c'est un roman tout court » – déclaration à vrai dire nuancée par la suite : « Tous mes romans sont *historiques*, bien qu'ils ne soient pas *en costume. La Semaine sainte*, contrairement à l'apparence, est *moins* un roman historique. »

À ce compte, bien sûr, aucun roman n'est historique, car tout roman est historique. Balzac le voyait sans doute ainsi, qui se voulait le Walter Scott de la réalité contemporaine, le secrétaire de l'historien « Société française », décidé à « écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs ». Mais il n'aimait guère, on le sait, définir ses œuvres comme des romans[21]. Aussi ne donne-t-il pas de son entreprise une caractérisation explicitement générique (mais plutôt épistémologique et idéologique). Le manifeste du roman « réaliste », s'il en est un après celui de *Joseph Andrews*, ce serait plutôt, mais de manière fort laconique, la préface de *Germinie Lacerteux*, ce « roman vrai » : « Le Roman [notez la majuscule] commence à être la grande forme sérieuse [c'était déjà le mot de Diderot], passionnée, vivante [...], l'Histoire morale contemporaine » (la dernière formule est parfaitement balzacienne). Ou, plus bavarde, celle de *Pierre et Jean*, la plus fidèle à l'esprit du manifeste, puisqu'elle ne veut pas « plaider pour le petit roman qui suit », mais s'occuper « du Roman en général » – elle s'intitule d'ailleurs « Étude sur le Roman ». C'est un éloge du réalisme, opposé au roman d'aventures et défini par la substitution de mille « fils si minces, si secrets, presque invisibles [...] à la place de la ficelle unique qui avait nom : l'intrigue ». Mais cette technique réaliste qui veut donner « l'illusion complète du vrai » doit choisir entre deux voies : celle de l'analyse psychologique et celle de l'« objectivité », qui s'interdit toute « dissertation sur les motifs » et se borne par décision de méthode « à faire passer sous nos yeux les personnages et les événements », laissant la psychologie « cachée dans le livre comme elle est cachée en réalité sous les faits de l'existence ». On voit que ce manifeste tardif du roman réaliste ou naturaliste[22] est aussi un manifeste très précoce du roman dit « behaviouriste ».

La préface-manifeste peut enfin militer pour une cause plus large que celle d'un genre littéraire. Celle de *Mademoiselle de Maupin* est une charge contre l'hypocrisie morale, contre l'utilitarisme progressiste, contre la presse, et une profession de foi en faveur de l'« art pour l'art » : « Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid. » Celle du *Portrait de Dorian Gray* chante exactement la même chanson : « Il n'y a pas de livre moral ou immoral. Les livres sont bien ou mal écrits. C'est tout [...] Tout art est parfaitement inutile. » Plus engagée, celle du *Nègre du Narcisse* est une charte passionnée, et quelque peu grandiloquente, de la mission de l'écrivain, et de l'artiste en général (« L'artiste, aussi bien que le penseur ou l'homme de science, recherche la vérité pour la mettre en lumière »), qui ne mentionne à aucun moment le texte qui suit, et qui pourrait aussi bien porter sur l'ensemble de l'œuvre de Conrad : une sorte de Discours de Stockholm sans l'occasion[23]. Quant à la préface de 1832 pour *le Dernier Jour d'un condamné*, elle est, comme on le sait, un manifeste contre la peine de mort, qui n'est certes pas sans rapport avec le sujet du roman, mais qui dépasse de loin toute considération littéraire. Le même Hugo projetait en 1860 pour *les Misérables* une « préface philosophique » restée inachevée, qui voulait être une défense de la religion, et plus précisément sans doute un développement de ce qu'on pourrait appeler l'« argument démocratique » : « L'homme est solidaire avec la planète, la planète est solidaire avec le soleil, le soleil est solidaire avec l'étoile, l'étoile est solidaire avec la nébuleuse, la nébuleuse, groupe stellaire, est solidaire avec l'infini. Ôtez un terme de cette formule, le polynôme se désorganise, l'équation chancelle, la création n'a plus de sens dans le cosmos et la démocratie n'a plus de sens sur la terre[24]. » Rien de moins.

Esquives

Cette trop longue (quoique lacunaire, et illustrée d'une façon quelque peu aléatoire) revue des fonctions de la préface originale pourrait donner à penser que sa nécessité s'impose également à tous les auteurs. Il n'en est heureusement rien, et c'est ici le lieu de rappeler l'existence innombrable d'œuvres sans préface – et celle, moins innombrable mais significative, d'auteurs qui se refusent le plus possible à cette forme de paratexte : un Michaux, un Beckett, et déjà un Flaubert, qui s'explique très clairement sur ce refus dans une lettre à Zola, du 1er décembre 1871, à propos de *la Fortune des Rougon* : « Je n'en blâme que la préface. Selon moi, elle gâte votre œuvre qui est si impartiale et si haute. Vous y dites votre secret, ce qui est trop candide, et vous exprimez votre opinion, chose que, dans ma poétique (à moi), un romancier n'a pas le droit de faire. » Il faut aussi noter – et je terminerai ce chapitre par l'évocation de cette fonction paradoxale – la fréquence significative de l'expression, dans bien des préfaces, d'une sorte de réserve, sincère ou feinte, à l'égard d'une telle obligation, souvent rappelée par l'éditeur, et ressentie par l'auteur comme un devoir pénible à accomplir[25], ou comme donnant lieu à un texte fastidieux pour le lecteur, même lorsque l'auteur, comme c'est sans doute le cas pour un Fielding, un Scott ou un Nodier, s'y est au contraire adonné avec un plaisir manifeste, mais qu'il juge pervers. Dans tous ces cas (et peut-être quelques autres) de mauvaise conscience, le compromis le plus adéquat, et le plus productif, consiste à exprimer le malaise dans la préface même, sous forme d'excuses ou de protestation. Excuses sur la longueur : « Dieu t'épargne, lecteur, les longues préfaces ! » (mot attribué à Quevedo par Borges dans celle du *Rapport de Brodie*) ;

« préface trop longue » (*Essai sur les révolutions*), « trop longue note » (*Han d'Islande*). Sur son ennui : dans l'introduction des *Lettres persanes*, Montesquieu déclare se dispenser d'un éloge du texte : « Ce serait une chose très ennuyeuse, placée dans un lieu déjà très ennuyeux de lui-même : je veux dire une préface » ; en tête du Livre V de *Tom Jones*, Fielding explique la présence de ces dix-huit préfaces, ou chapitres préliminaires, ou « essais en forme de digression » qu'il a voulu « laborieusement ennuyeux » : ils sont là pour faire paraître la suite plus amusante par contraste, comme les élégantes de Bath, qui « s'efforcent de paraître aussi laides que possible le matin afin de mettre en valeur la beauté qu'elles ont l'intention de vous montrer le soir ». Sur son impertinence : mes préfaces, dit encore Fielding (XVI-1), sont interchangeables comme des prologues de théâtre, mais cela ne va pas sans avantages : le public gagne un quart d'heure à table, les critiques accordent leurs sifflets, et le lecteur peut sans regret sauter quelques pages, « ce qui ne laisse pas d'être fort utile aux personnes qui ne lisent un livre que pour pouvoir dire qu'elles l'ont lu ». Sur son inutilité : « Depuis longtemps l'on se récrie sur l'inutilité des préfaces – et pourtant l'on fait toujours des préfaces », écrit Théophile Gautier[26]. Nodier intitule préventivement « préface inutile » celle des *Quatre Talismans*, et celle de *la Fée aux miettes* : « Au lecteur qui lit les préfaces » ; mais le thème de l'inutilité s'étend chez lui au texte même, et au-delà, ce qui revalorise paradoxalement, et ironiquement, la préface : « Je ne peux guère me justifier d'avoir fait tant de romans inutiles qu'en répétant souvent qu'ils sont comme mes préfaces, une sorte de roman de ma vie, qui n'est aussi qu'une préface inutile...[27] » Sur son outrecuidance : « Je crois avoir dit quelque part qu'une préface était un monument d'orgueil ; je le répète volontiers[28]. » Sur son hypocrisie : c'est le lieu de rappeler le célèbre mot de Proust sur « le langage insincère des préfaces et des dédicaces » – mais celui-ci (Pléiade, III, p. 911) ne se trouve pas dans une préface. Protestations diverses : Cervantes aurait souhaité livrer son *Quichotte* nu, « sans ornement de prologue » ; Marivaux consacre presque toute la préface de *la Voiture embourbée* à une diatribe fort enjouée, et fort ambiguë, contre l'obligation de préface et contre les poncifs du genre, qui mérite une longue citation :

> Les premières lignes que j'adresse à mon ami en commençant cette histoire devraient m'épargner une préface, mais il en faut une : un livre imprimé, relié sans préface, est-il un livre ? Non, sans doute, il ne mérite point encore ce nom ; c'est une manière de livre, livre sans brevet, ouvrage de l'espèce de ceux qui sont livres, ouvrage candidat, aspirant à le devenir, et qui n'est digne de porter véritablement ce nom que revêtu de cette dernière formalité. Alors le voilà complet : qu'il soit plat, médiocre, bon ou mauvais, il porte, avec sa préface, le nom de livre dans tous les endroits où il court [...] Or donc, lecteur, puisqu'il faut une préface, en voici une.
>
> Je ne sais si ce roman plaira, la tournure m'en paraît plaisante, le comique divertissant, le merveilleux assez nouveau, les transitions assez naturelles, et le mélange bizarre de tous ces différents goûts lui donne totalement un air extraordinaire, qui doit faire espérer qu'il divertira plus qu'il n'ennuiera, et... Mais il me semble que je commence bien mal ma préface : il n'y a qu'à suivre mes conclusions, c'est un livre dont le comique est plaisant, les transitions naturelles, le merveilleux nouveau ; si cela est, l'ouvrage est beau : mais qui le dit ? c'est moi, c'est l'auteur. Ah, dira-t-on, que ces auteurs sont comiques avec leurs préfaces qu'ils remplissent de l'éloge de leurs livres ! Mais vous-même, lecteur, que vous êtes bigearre ! vous voulez une préface absolument et vous vous révoltez parce que l'auteur dit de son livre ce qu'il pense ; vous devez concevoir que si ce livre ne lui paraissait *bon*, qu'il ne le produirait pas. [...] Mais finissez, s'écriera peut-être un chagrin misanthrope ; si vous savez qu'en offrant votre livre vous n'offrez rien de beau, pourquoi le produire ? Des amis flatteurs vous y ont forcé, dites-vous ; eh bien, il fallait rompre avec eux, ce sont vos ennemis ; ou bien, puisqu'ils vous pressaient tant, n'aviez-vous pas le secours du feu qui pouvait faire évanouir le mauvais sujet de leurs importunités ? Belle excuse que ces instances ! Je ne puis souffrir cette humilité fardée, ce mélange ridicule d'hypocrisie et d'orgueil de presque tous Messieurs les auteurs ; j'aimerais mieux un sentiment de présomption déclaré, que les détours de mauvaise foi.
>
> Et moi, Monsieur le misanthrope, j'aime mieux faire un livre sans préface, que de suer pour ne contenter personne. Sans l'embarrassant dessein de faire cette préface, j'aurais parlé de mon livre en termes plus naturels, plus justes, ni humbles, ni vains ; j'aurais dit qu'il y avait de l'imagination, que je n'osais décider si elle était bonne ; qu'au reste je m'étais véritablement diverti à le composer, et que je souhaitais qu'il divertît aussi les autres ; mais le dessein de préface est venu guinder mon esprit, de manière que j'ai brisé aux écueils ordinaires.
>
> Dieu soit béni, me voilà délivré d'un grand fardeau, et je ris encore du personnage que j'allais faire, si j'avais été obligé de soutenir ma préface. Adieu, j'aime mieux mille fois couper court, que d'ennuyer par trop de longueur. Passons à l'ouvrage.

Et encore, ce projet de préface pour *Lucien Leuwen* : « Quel triste temps que celui où l'éditeur d'un roman frivole demande instamment à l'auteur une préface du genre de celle-ci ! » (*Leuwen* étant posthume, on voit que Stendhal anticipe la demande éditoriale, et crie avant qu'on ne l'écorche). Préface ultérieure de *Thérèse Raquin* : « Il faut tout le parti pris d'aveuglement d'une certaine critique pour forcer un romancier à faire une préface. Puisque, par amour de la clarté, j'ai commis la faute d'en écrire une, je réclame le pardon des gens d'intelligence, qui n'ont pas besoin, pour voir clair, qu'on leur allume une lanterne en plein jour. » Préface tardive à *Portrait de femme* : « Il est terrible de devoir, dans toute démonstration artistique, mettre autant les points sur les i et préciser ses intentions, et je n'ai pas très envie de le faire maintenant. » Préface tardive, encore (dite « Après-coup »), au *Ressassement éternel* (en 1951 pour deux textes de 1935 et 1936), où, après avoir cité Mallarmé (« J'abomine les préfaces issues même de l'auteur, à plus forte raison trouvé-je mauvais air à celle ajoutée par autrui. Mon cher, un vrai livre se passe de présentation... »), Blanchot argue que l'écrivain, qui n'existe pas avant son livre, n'existe plus après lui : « Alors comment pourra-t-il se retourner (ah, le coupable Orphée) vers cela qu'il pense conduire au jour, l'apprécier, le considérer, s'y reconnaître et, pour finir, s'en faire le lecteur privilégié, le commentateur principal ou simplement l'auxiliaire zélé qui donne ou impose sa version, résout l'énigme, délivre le secret et interrompt autoritairement (c'est bien de l'auteur qu'il s'agit) la chaîne herméneutique, puisqu'il se prétend l'interprète suffisant, premier et dernier ? *Noli me legere*... » Pourtant, continue-t-il, même Mallarmé, et Kafka, et Bataille, ont, par des voies diverses, commenté leurs œuvres. Et, selon ces exemples propres à cautionner l'inconséquence (« Je sais bien, mais quand même »), suit un commentaire auctorial du texte ainsi préfacé.

On jugera, non sans raison, un peu indiscrètes et passablement suspectes ces formes de protestation, où la précaution oratoire et la coquetterie littéraire[29] s'exposent sans doute un peu plus qu'elles ne le souhaitent. On préférera sans doute la manière plus amène, quoique aussi (ou plus) négative sur le fond, de Malcolm Lowry en tête de la traduction française d'*Au-dessous du volcan* : « J'aime les préfaces. Je les lis. Parfois, je ne vais pas plus loin, et il est possible qu'ici, vous non plus, n'alliez pas plus avant. Dans ce cas, cette préface aurait manqué son but, qui est de rendre l'accès de ce livre un peu plus facile. » Le topos « je hais les préfaces et vous aussi » se trouve ici inversé, mais l'effet présumé est pire, puisque l'attrait de la préface détourne de lire la suite : où l'on retrouve l'effet Jupien. L'attitude la plus simple est finalement celle de Dickens, qui, dans la préface originale de *David Copperfield*, déclare tout bonnement qu'il a dit dans son livre tout ce qu'il avait à dire, et qu'il n'a rien à ajouter si ce n'est le regret de se séparer de compagnons si chers, et d'une « tâche d'imagination » si prenante. La plus simple, et peut-être la plus sincère.

Autre dérobade élégante : la prétérition. C'est l'art d'écrire une préface en expliquant qu'on ne le fera pas, ou en évoquant toutes celles qu'on aurait pu faire. Il y avait un peu de cela chez Marivaux. Cervantes s'ouvre à un ami de son dégoût des préfaces, l'ami répond avec éloquence, et Cervantes trouve son discours si juste qu'il en fait... la préface du *Quichotte*. Même procédé pour *la Nouvelle Héloïse* : « Écrivez cette conversation pour toute préface », suggère l'interlocuteur de Jean-Jacques à la fin de leur entretien ; ou dans *l'Âne mort et la Femme guillotinée* de Jules Janin, dont la préface résume une conversation entre l'auteur et « la Critique » (« Elle m'écouta tant bien que mal, et, quand j'eus tout dit, elle ajouta que j'étais terriblement obscur. – C'est le beau d'une préface, lui répondis-je effrontément »). Pour la deuxième édition de *Han d'Islande*, Hugo énumère divers projets avortés : une dissertation sur le roman en général (préface-manifeste), une note élogieuse signée de l'éditeur (allographe apocryphe), et autres. Finalement, il se contente de signaler quelques corrections, et termine sur quelques cabrioles qui justifient ce jugement tardif (préface de 1833) : « *Han d'Islande* est un livre de jeune homme, et de très jeune homme[30]. »

La dernière est vraiment une échappatoire : elle consiste à parler carrément d'autre chose. Préface élusive, c'était déjà, si l'on s'en souvient, le propos de Rabelais en tête du *Quart Livre*. C'est un peu celui de Nerval dans la dédicace (à Dumas) des *Filles du feu*, qui contient

un fragment de roman abandonné (mais aussi un commentaire, ou refus de commentaire, des *Chimères*, jointes au volume : « perdraient de leur charme à être expliquées »). C'est tout à fait celui d'Aragon pour *le Libertinage*, long manifeste intitulé « Le scandale pour le scandale », fracassant et décousu, qui s'achève sur cette anodine provocation : « On ne manquera pas de dire qu'il y a quelque disproportion entre cette préface et le livre qui la suit. Je m'en moque. » Livre de jeune homme, encore, et de très jeune homme.

Autre chose, ce peut aussi être la préface comme genre ; on passe ici de la préface élusive à la préface autologique : préface sur les préfaces. Voyez le « Hors-livre » de *la Dissémination*, déjà évoqué, ou les trois préfaces du *Friday Book*, parfaites illustrations de la coquetterie paratextuelle, sur le thème évidemment obligé de la critique de toute coquetterie paratextuelle. Voyez encore, ou plutôt déjà, la « Préface au lecteur » de Pierre Leroux pour *la Grève de Samarez* (1863) : cela veut être une histoire de la préface. Histoire à mon sens fautive, puisqu'on y lit que les Anciens n'en faisaient pas, parce qu'ils ne pensaient pas à la postérité ! Mais j'y trouve un joli conseil, quoique difficile à appliquer : « Une bonne préface doit être comme l'ouverture d'un opéra. » Cette longue préface est à vrai dire elle-même précédée d'un « prologue », dont je ne trouve à rapporter que cette sage remarque : « Voltaire ne voulait pas qu'on se servît de cette expression : *mettre la main à la plume*. Il trouvait cette locution barbare. Cependant, pour écrire, il faut bien mettre la main quelque part. »

Encore ne faut-il pas, comme certains, se tromper d'endroit[31].

Notes

1. J. Derrida, *la Dissémination*, Éd. du Seuil, 1972, p. 14.

2. C'est ici que, contrevenant humblement à la règle de modestie, il enchaîne : « ... cependant, je ne crois pas avoir manqué de génie. »

3. *Le Grain de la voix*, *op. cit.*, p. 31.

4. En soulignant cette formule et en coupant ici la citation, je tire peut-être le texte de Lamartine dans mon sens. Voici la suite : « Car elles étaient destinées, dans la pensée de l'auteur, à reproduire un grand nombre des impressions de la nature et de la vie sur l'âme humaine ; impressions variées dans leur essence, uniformes dans leur objet, puisqu'elles auraient été toutes se perdre et se reposer dans la contemplation de Dieu. » Où l'on retrouve le motif habituel de toute valorisation moniste : l'âme, Dieu.

5. *Aphorismes*, trad. fr., Club français du livre, 1947, p. 19.

6. *Encyclopédie*, trad. fr., Minuit, 1966, p. 40.

7. Préface au *Traité des autorités théologique et politique*, cité par J.-M. Schaeffer, art. cité.

8. « Noèsis », *Furor* 1, 1980.

9. C'est en effet *la Bible et la Littérature*. Quant au titre, Frye le justifie dans sa préface par une sorte d'épigraphe intégrée qui en donne la source : « Blake disait : L'Ancien et le Nouveau Testament sont le Grand Code de l'Art, une expression que j'ai utilisée après avoir médité de nombreuses années sur ce qu'elle voulait dire. »

10. Préface à la nouvelle édition, intégrale, de 1942 (originale : 1939).

11. La solution, que j'appellerai « flaubertienne » en référence à un rêve de Gustave jeune, serait « celle du gaillard qui jusqu'à cinquante ans n'aurait rien publié et qui d'un seul coup ferait paraître un beau jour ses œuvres complètes, et puis qui s'en tiendrait là » (à Du Camp, mai 1846, Pléiade, I, p. 265). Ce propos fascinait Gide (*Journal*, 12 juillet 1914), mais je ne sais s'il a été jamais réalisé par quiconque.

12. G. Defaux, « D'un problème l'autre... », *RHLF*, mars 1985.

13. Il s'agit certainement de l'*Anthologie des préfaces de romans français du XIX^e siècle*, procurée en 1962 par H.S. Gershman et K.B. Whitworth et publiée en France, Julliard, 1964.

14. Le terme allemand est à vrai dire un peu plus ambigu : *Vorsatz* s'emploie aussi pour désigner une page de garde.

15. Les *Entretiens avec F. Crémieux*, enregistrés d'octobre 1963 à janvier 1964, étaient un peu moins intimidants, car ils appliquaient la même formule également aux *Voyageurs de l'impériale* (Gallimard, 1964, p. 95-96). Entre-temps, Aragon a dû juger opportun de mieux « cibler » sa formule.

16. Originale de 1572. Mais la préface tardive, éditée posthume en 1587 (et qui fut peut-être achevée par Claude Binet), sera un véritable art poétique du « poème héroïque », d'esprit très aristotélicien : respecter l'unité de temps d'un an, rechercher non la vérité historique, mais le possible et le vraisemblable, forger des mots nouveaux, et préférer le décasyllabe à l'alexandrin, qui « sent trop la prose ». Sur cette série de préfaces de *la Franciade*, voir F. Rigolot, « L'imaginaire du discours préfaciel », *Studi di letteratura francese*, Firenze, 1986.

17. Chapelain avait déjà justifié une telle indication générique dans sa préface à l'*Adone* de Marino, que nous retrouverons, mais La Fontaine semble l'avoir oublié.

18. « Les préfaces comme les manifestes ne cessent d'écrire l'histoire de la littérature – sur le mode du récit mythique » (J.-M. Gleizes, « Manifestes, préfaces », *Littérature*, 39, oct. 1980).

19. Voir le numéro spécial « Le roman historique » de la *RHLF*, mars 1975, et particulièrement, sur l'accompagnement préfaciel d'un genre qui en fut spécialement prodigue, C. Duchet, « L'illusion historique : l'enseignement des préfaces (1815-1832) ».

20. Interview à la revue *Two Cities*, 1959, reprise en préface pour les *ORC* et éditions ultérieures.

21. Il n'emploie presque jamais ce terme, si ce n'est justement pour désigner le sous-genre historique à la Scott (« Quand *les Vendéens* auront arraché la palme du roman à W. S. », à Mme Hanska, 26 janvier 1835), ou pour une œuvre philosophico-fantastique comme *la Peau de chagrin*, intégrée en 1831 au recueil intitulé *Romans et Contes philosophiques*.

22. Les manifestes naturalistes de Zola, on le sait, n'ont pas pris la forme de préfaces. On les trouve essentiellement dans les articles recueillis en 1880 sous le titre *le Roman naturaliste*.

23. Publiée comme « Note de l'auteur » avec la dernière section du roman dans la *New Review* de décembre 1897, elle ne fut d'ailleurs pas reprise dans les premières éditions en volume ; publiée à part en 1902, elle servit de préface au troisième volume des *Works of J. C.* en 1921.

24. Cf. P. Albouy, « La "préface philosophique" des *Misérables* » (1962), in *Mythographies*, Corti, 1976.

25. « Ces vingt-six pages, dit Balzac à propos de l'avant-propos de 1842, m'ont donné plus de mal qu'un ouvrage » (à Mme Hanska, 13 juillet 1842).

26. Cité par Derrida, *la Dissémination*, p. 33 ; faute d'avoir retrouvé l'origine de cette citation, j'ignore si elle se trouve dans une préface.

27. « Préface nouvelle » (tardive) de *Thérèse Aubert*. Balzac place en tête du *Vicaire des Ardennes* (1822) une « Préface qu'on lira si l'on peut ».

28. « Préliminaires » à *Jean Sbogar* ; ici encore une modalisation auto-ironique : « Orgueil innocent au reste, et presque digne d'une tendre compassion, que celui qui se fonde sur le bruit d'un petit livre, et qui dure tout juste le temps de l'escorter du magasin sous le pilon. » Sur les préfaces de Nodier, voir l'article de J. Neefs à paraître dans *le Discours préfaciel*, C. Duchet éd., PUG-PUV, 1987.

29. Déjà dénoncées par Prévost dans la préface de *Cleveland* : « Je n'imiterai point l'affectation de quantité d'auteurs modernes qui semblent craindre d'offenser le public ou du moins de l'importuner par une préface, et qui font paraître autant de répugnance et d'embarras lorsqu'ils en ont une à composer que s'ils avaient à redouter effectivement le chagrin et le dégoût de leurs lecteurs. J'ai peine à concevoir ce qui peut causer leurs alarmes et leurs difficultés. Car, si leurs ouvrages ne demandent point les éclaircissements préliminaires d'une préface, qui les oblige de prendre le soin inutile d'en composer ? Et, s'ils croient au contraire que leurs lecteurs aient besoin de quelque explication pour l'intelligence de ce qui leur est présenté, pourquoi craindre de leur déplaire en leur offrant un secours qu'ils ne sauraient manquer de trouver agréable dès qu'ils auront reconnu qu'il est nécessaire ? »

30. Plus brève, la préface originale était déjà plaisamment prétéritive : relisant son roman, l'auteur s'avisait de son « insignifiance » et de sa « frivolité » ; il renonçait donc à « élaborer une longue préface qui fût comme le bouclier de son œuvre » et se résignait, « après avoir fait amende honorable, à ne rien dire dans cette espèce de préface, que monsieur l'éditeur aura soin en conséquence d'imprimer en gros caractères ».

31. Ayant rendu une ou deux fois hommage aux œuvres sans préface, je devrais peut-être mentionner le cas inverse, et naturellement paradoxal, des préfaces sans œuvres. On sait que les *Poésies* de Ducasse ont été parfois, de manière passablement apocryphe, présentées comme une « préface à un livre futur » ; et que Nietzsche dédia pour Noël 1872 à Cosima Wagner *Cinq Préfaces à cinq livres qui n'ont pas été écrits*. On dit que la lettre d'accompagnement ajoutait : « et à ne pas écrire », ce qui jette un doute sur leur caractère préfaciel. L'émancipation totale de la préface reste sans doute à illustrer, et ne peut de toute manière relever que du jeu, ou du défi.

Autres préfaces, autres fonctions

Postfaces

L'inconvénient majeur de la préface, c'est qu'elle constitue une instance de communication inégale, et même boiteuse, puisque l'auteur y propose au lecteur le commentaire anticipé d'un texte que celui-ci ne connaît pas encore. Aussi dit-on que bien des lecteurs préfèrent lire la préface après le texte, quand ils sauront « de quoi il s'agit ». La logique de cette situation devrait alors conduire à prendre acte d'un tel mouvement, et à proposer plutôt (c'est-à-dire plus tard) une postface, où l'auteur pourrait épiloguer en toute connaissance de cause de part et d'autre : « Vous en savez maintenant autant que moi, alors causons. » J'avoue d'ailleurs qu'au début de cette enquête je m'attendais à rencontrer un corpus de postfaces originales presque aussi copieux que celui de la préface. Or il n'en est rien : même en tenant compte du caractère tout artisanal de ladite enquête, la minceur de ce corpus est assez flagrante pour être significative. J'ai déjà mentionné le « post-scriptum » de *Waverley*, quelques « épilogues » de Borges – dont celui du *Livre de sable*, qui invoque d'ailleurs un motif supplémentaire propre à ce genre : « Écrire une préface à des contes qui n'ont pas encore été lus est une tâche presque impossible, puisqu'elle oblige à analyser des situations dont il convient de ne pas dévoiler la trame. Je préfère donc m'en tenir à un épilogue. » Ajoutons-y la postface de *Lolita*, qui avait d'abord paru en 1956 comme article, et qui n'est venue rejoindre son texte qu'à la première édition américaine de 1958 (originale : Paris, 1955) ; il s'agit donc typiquement d'une postface ultérieure, que nous considérerons plus loin à ce titre. On peut en dire à peu près autant de deux paratextes déjà mentionnés, souvent imprimés aujourd'hui comme postfaces : l'*Entretien sur les romans ou Préface de Julie*, que des obstacles techniques avaient empêché de porter en tête de l'originale, et les « Quelques mots à propos de *Guerre et Paix* », d'abord parus en revue pendant la publication du feuilleton et récupérés par la suite en « appendice ». Ces trois derniers cas sont donc des exemples de fausses postfaces originales : préfaces manquées, ou postfaces ultérieures. La célèbre « Postface à la deuxième édition du *Capital* » est encore ultérieure, comme son titre l'indique, et de même le texte terminal des *Lois de l'hospitalité* (1965) est, comme l'« avertissement » initial, un paratexte ultérieur aux trois récits réunis sous ce titre (1953-1960), et son discours est typiquement rétrospectif. Je trouve encore à citer, à côté de Borges, Severo Sarduy pour la « note » terminale d'*Écrit en dansant*, dont le caractère terminal a d'ailleurs la même justification que pour *le Livre de sable*. Restons chez Borges pour signaler l'« épilogue » du volume de ses *Œuvres complètes* (1974), exemple rare d'un paratexte apocryphe (comme pseudo-allographe posthume) : c'est un prétendu article « Borges » dans une encyclopédie du XXI^e^ siècle, avec son lot inévitable d'erreurs de fait et de jugement.

Je devrais sans doute m'acharner en quête des deux ou trois spécimens éclatants de postface originale qui m'ont échappé jusqu'ici. Mais ce serait céder à une manie de collectionneur sans portée théorique, car, sur ce plan, la cause me paraît entendue : la postface originale est une rareté, et, plutôt que de chercher à réduire artificiellement cette pénurie, il convient de l'expliquer.

La raison essentielle m'en paraît finalement fort claire : placée en fin de livre et s'adressant à un lecteur non plus potentiel mais effectif, la postface est certes pour lui de lecture plus logique et plus pertinente. Mais pour l'auteur, et d'un point de vue pragmatique, elle est néanmoins d'une efficacité beaucoup plus faible, puisqu'elle ne peut plus exercer les deux types de fonctions cardinales que nous avons trouvés à la préface : retenir et guider le lecteur en lui expliquant pourquoi et comment il doit lire le texte. Faute de la première action, il n'aura peut-être jamais l'occasion d'arriver jusqu'à une éventuelle postface ; faute de la seconde, il sera peut-être trop tard pour redresser *in extremis* une mauvaise lecture déjà faite. Par son emplacement et son type de discours, la postface ne peut espérer exercer qu'une fonction curative, ou corrective ; à cette correction finale, on comprend que la plupart des auteurs préfèrent les difficultés et les gaucheries de la préface, dont les vertus sont du moins, et à ce prix, monitoires et préventives. Ici comme ailleurs, mieux vaut prévenir que guérir, ou punir. Ou bien, à tant faire que d'attendre, mieux vaut attendre un peu plus, pour pouvoir corriger des dégâts dûment constatés par les réactions du public et de la critique. Ce sera la fonction typique de la préface ultérieure. Mais, pour la postface, il est toujours à la fois trop tôt et trop tard.

Préfaces ultérieures

En toute logique, la deuxième édition d'une œuvre, et aussi bien chacune des suivantes, s'adressant à de nouveaux lecteurs, rien n'empêche l'auteur d'y porter une préface « ultérieure » par sa date mais « originale » pour ces nouveaux lecteurs, auxquels il tiendrait le discours dont, pour une raison ou une autre, il avait cru d'abord pouvoir se dispenser. C'est à peu près ce qu'indique, avec son ironie coutumière, Nodier dans sa préface à la deuxième édition d'*Adèle* : « Cette réimpression est un appel nouveau à la bienveillance [...] Il ne tient qu'à vous de prendre cette édition pour la première, l'autre *première* n'ayant jamais bougé des magasins du libraire, sauf une cinquantaine d'exemplaires que mes amis m'ont fait la grâce d'accepter. » En ce sens précis, il n'est jamais trop tard pour prévenir un nouveau public, et la préface ultérieure peut être le lieu d'expression de l'esprit d'escalier, ou de ce qu'on nomme en anglais l'*afterthought*. C'est un peu de cette façon que Wordsworth utilise sa préface de 1800 aux *Ballades lyriques*, où il place après coup le manifeste auquel il n'avait apparemment pas pensé en 1798 (cette édition comportait un avertissement anonyme beaucoup plus modeste ; mais il est vrai que la deuxième est sensiblement augmentée, ce qui justifie un paratexte plus ambitieux). C'est ainsi encore que procède Tolstoï dans la postface de 1890 à *la Sonate à Kreutzer* (1889), exemple typique de rattrapage pour une déclaration d'intention : je me propose, dit-il, comme on me l'a demandé, « d'expliquer en termes simples ce que je pense du sujet de *la Sonate à Kreutzer*. Je vais essayer de le faire, c'est-à-dire d'exprimer brièvement, dans la mesure du possible, la substance de ce que j'ai voulu dire dans ce récit et les conclusions qu'à mon avis on peut en tirer » (on n'est pas plus didactique). Ce message essentiel, on le sait, c'est un manifeste en faveur de la continence, hors mariage et dans le mariage. « Voilà en substance ce que j'ai voulu dire, et je croyais l'avoir dit dans mon récit. »

Mais ces attitudes de rattrapage sont apparemment assez rares, et pour une raison simple que cette dernière phrase laisse déjà entrevoir : c'est que l'auteur n'aborde jamais un nouveau public sans avoir plus ou moins fortement éprouvé la réaction du premier – et en particulier de cette sorte de lecteurs qui n'a guère de chances de se renouveler et de se reprendre à l'occasion d'une nouvelle édition : la critique. Le plus souvent, donc, le rattrapage ultérieur d'une absence ou d'une carence de la préface originale prend inévitablement la forme d'une réponse aux premières réactions du premier public, et de la critique. C'est là, sans aucun doute, la fonction cardinale de la préface, ou postface (je l'ai déjà dit : à ce stade, la distinction n'est plus guère pertinente) ultérieure, et j'y viens à l'instant – le temps d'en signaler deux autres non moins typiques, mais relativement mineures.

La première consiste à signaler les corrections, matérielles ou autres, portées sur cette nouvelle édition. On sait qu'à l'époque classique, les corrections d'épreuves n'étant guère courantes, les originales étaient le plus souvent très fautives. La deuxième édition (ou parfois une plus lointaine) était donc l'occasion d'un nettoyage typographique que l'auteur avait tout avantage à signaler. Dans sa préface à la cinquième édition (1765) du *Dictionnaire philosophique* (1764), Voltaire la déclare la première correcte. Dans l'avertissement de la deuxième (1803) du *Génie*, Chateaubriand rend compte de diverses corrections et s'excuse de n'avoir pu supprimer deux erreurs de fond (elles le seront à la suivante) ; même démarche dans l'Examen (1810) des *Martyrs* (1809). J'ai déjà mentionné à un autre titre la préface d'avril 1823 à *Han d'Islande*, où l'auteur anonyme déclare que « le titre de première édition est réellement celui qui convient à cette réimpression, attendu que

les liasses inégales de papier grisâtre maculé de noir et de blanc dans lesquelles le public indulgent a bien voulu voir jusqu'ici les quatre volumes de *Han d'Islande* avaient été tellement déshonorées d'incongruités typographiques par un imprimeur barbare que le déplorable auteur, en parcourant sa méconnaissable production, était incessamment livré au supplice d'un père auquel on rendrait son enfant mutilé et tatoué par la main d'un Iroquois du lac Ontario ». Le même Hugo, dans la « note » de l'édition Renduel (1832) de *Notre-Dame de Paris*, signale l'addition de trois chapitres « perdus » en 1831 et « retrouvés » depuis – dont le célèbre « Ceci tuera cela ». On peut aussi marquer hautement le refus de corrections autres que typographiques. C'est le thème, encore aujourd'hui courant (la pratique des épreuves ayant rendu caduc le précédent, non que les originales en soient devenues impeccables, mais parce que les auteurs ne peuvent plus s'en prendre qu'à eux-mêmes) : « Je republie ce texte (plus ou moins) ancien sans y rien changer. » C'est ce que fera Chateaubriand pour l'*Essai*, ou George Sand pour *Lélia* (préface de 1841) et pour *Indiana* (préface de 1842), ne s'autorisant que des corrections de style, sans vouloir revenir sur le fond d'opinions dépassées.

Une deuxième fonction mineure, qui est plutôt un effet secondaire, consiste à assumer implicitement dans une préface ultérieure (ou tardive) un texte originellement dénié : ainsi Montesquieu en 1754 pour les *Lettres persanes*, Constant en 1816[1] pour *Adolphe*, Nabokov en 1956 pour *Lolita*, Eco en 1983 pour *le Nom de la rose*. Simple régularisation en général, puisque, le plus souvent, les lecteurs n'avaient jamais été dupes de ce qui n'était qu'une convention transparente – mais régularisation qui modifie néanmoins le statut officiel du texte.

L'essentiel est donc ici, me semble-t-il, la réponse aux critiques. C'était la grande affaire des préfaces de théâtre de l'âge classique, qui sont, je le rappelle, à la fois originales par l'édition et postérieures à la création sur scène. Affaire délicate à vrai dire, car on y risque de sembler susceptible, ou immodeste. D'où le recours à diverses parades, ou couvertures. Ainsi : je ne me défends pas contre la critique, qui est libre, mais je tiens à rectifier quelques erreurs (Corneille, avertissement du *Cid* : il est faux que j'aie accepté l'arbitrage de l'Académie, et faux que j'aie contrevenu aux règles d'Aristote). Ou bien : j'accepte la critique, mais j'observe que mes censeurs se contredisent entre eux (c'est la spécialité de Racine, pour *Alexandre* : « Je renvoie mes ennemis à mes ennemis » ; pour *Britannicus* : on m'a reproché tantôt un Néron trop cruel, tantôt trop bénin). Ou encore : ce qu'on me reproche se trouve déjà chez les meilleurs des Anciens – sous-entendu : s'en prendre à moi, c'est s'en prendre à eux. Ou enfin, et surtout : les critiques m'ont accablé, mais j'ai pour moi le public. Cet appel du jugement de la critique à celui du public est caractéristique de la doctrine classique, pour qui les « doctes » ne sauraient jamais prévaloir contre les « honnêtes gens », et quelques pédants poussiéreux contre le Roi, la Cour et la Ville ; mais il est de tous temps d'une efficacité redoutable, car il met les critiques en position difficile, ridicule, et surtout suspecte de mesquinerie et de jalousie. Dans l'examen tardif du *Cid*, Corneille arguera que les deux visites de Rodrigue à Chimène, que la critique jugeait choquantes, étaient reçues du public avec « un certain frémissement qui marquait une curiosité merveilleuse, et un redoublement d'attention pour ce qu'ils avaient à se dire dans un état si pitoyable ». En revanche, l'échec patent de *Pertharite* le laisse sans réplique : « Ce n'est pas ma coutume de m'opposer au jugement du public. » Pour *Alexandre*, Racine observe qu'« on ne fait point tant de brigues contre un ouvrage qu'on n'estime pas », et que certains censeurs sont venus six fois. Pour *Andromaque* : on m'a reproché un Pyrrhus trop peu Céladon, mais « que faire ? Pyrrhus n'avait pas lu nos romans ». Pour *Britannicus*, on a prétendu que la pièce était terminée à la mort du héros, et que « l'on ne devrait point écouter le reste. On l'écoute pourtant, et même avec autant d'attention qu'aucune fin de tragédie ». Pour *Bérénice* : « Je ne puis croire que le public me sache mauvais gré de lui avoir donné une tragédie qui a été honorée de tant de larmes, et dont la trentième représentation a été aussi suivie que la première. » Molière, préface de *l'École des femmes* : « Bien des gens ont frondé d'abord cette comédie ; mais les rieurs ont été pour elle, et tout le mal qu'on en a pu dire n'a pu faire qu'elle n'ait eu un succès dont je me contente. » Beaumarchais, « Lettre modérée sur la chute et la critique du *Barbier de Séville* » (préface à l'originale de 1775) : les critiques se plaignent, mais le public a ri. Préface au *Mariage de Figaro* : « Un auteur désolé par la cabale et les criards, mais qui voit sa pièce marcher, reprend courage, et c'est ce que j'ai fait », car rien n'est plus plaisant que d'observer le dépit d'un de ces cabaleurs s'écriant de son balcon, tout comme dans *la Critique de l'École des femmes* : « Ris donc, public[2], ris donc ! »

L'appel au jugement du public – ou de tel protecteur inattaquable – permet en outre de couvrir sa propre défense sous la défense d'un autre, qu'il y aurait lâcheté à abandonner aux critiques : j'ai pour moi, disait Racine, les « Alexandres de notre siècle » : pourrais-je les trahir en acceptant des critiques qu'ils n'approuvent apparemment pas ? « Sans doute, dit Molière, que je suis assez redevable à toutes les personnes qui ont donné [à *l'École des femmes*] leur approbation, pour me croire obligé de défendre leur jugement contre celui des autres. »

Les critiques auxquelles les dramaturges classiques répondaient en s'abritant sous le parapluie du succès étaient généralement d'ordre esthétique, et même technique (« Cette pièce est mal faite »), et c'est bien pour cette raison que l'argument du succès leur était si précieux : « Il faut croire qu'elle n'est pas si mal faite, puisqu'elle marche. » Le recours au public était, sur ce terrain, imparable. Mais c'est une autre affaire que de réfuter une critique d'ordre idéologique : moral, religieux ou politique. Un auteur attaqué sur ce terrain ne peut guère se défendre en invoquant le succès : ce serait plutôt un argument contre lui, comme preuve de sa détestable influence. Un auteur de tragédies est un empoisonneur public, disait-on à Port-Royal au temps de Racine : aussi lui faut-il plaider, dans la préface de *Phèdre*, non pas qu'elle est « la meilleure de [ses] tragédies », c'est-à-dire la plus réussie et la mieux accueillie, mais bien celle où « la vertu » est le plus « mise en jour », où « les moindres fautes sont sévèrement punies », où « la pensée même du crime est regardée avec autant d'horreur que le crime même... ». Molière a rencontré, avec *Tartuffe*, des critiques de ce genre, et beaucoup plus redoutables, et l'on peut voir dans sa préface de 1669 combien la partie était serrée. La protection du roi, ou du prince de ***, est ici plus efficace que l'approbation du public. Mais il faut surtout démontrer la pureté de ses intentions, et si possible mettre ses accusateurs en défaut devant leurs propres principes, ou plutôt devant des principes que nul ne peut publiquement contester : d'où l'insistance de Molière sur le thème des « faux dévots » : ce sont ceux-ci que j'ai raillés dans ma pièce, et quiconque l'attaque se range par là même en leur compagnie. C'est une casuistique analogue que manie Beaumarchais en faveur de *Figaro*. On l'accuse d'avoir attaqué la Cour, il répond en distinguant l'« homme de la cour », l'« homme de cour » et le « courtisan par métier ». Je n'ai attaqué, dit-il, que ces derniers ; « point les états, mais les abus de chaque état ». On l'accuse d'avoir bafoué la morale ; mais il n'en est rien : le Comte n'est pas bafoué, il est puni et pardonné ; la Comtesse reste fidèle malgré les excuses qu'elle pourrait invoquer à ne pas l'être ; Figaro est honnête, Suzanne vertueuse, Chérubin n'est encore qu'un enfant... où est le mal, sinon dans le cœur de ceux qui le voient où il n'est pas ?

C'est cette défense morale, religieuse ou politique, que nous retrouvons dans la plupart des préfaces ultérieures du XVIII^e^ et du XIX^e^ siècle, et qui justifiait partiellement les mots durs de Paul Morand rapportés plus haut. La *Défense de l'Esprit des lois*, d'abord publiée à part en 1750, puis annexée au texte, répond à l'accusation de spinozisme et d'impiété. Celle du *Génie du christianisme* (1803) s'ouvre sur une dénégation très caractéristique : j'étais décidé, dit Chateaubriand, à ne pas répondre aux critiques, mais les critiques sont telles que je dois non me défendre, mais défendre mon livre, non sur le plan littéraire, mais sur le plan religieux. Suit une défense en règle, appuyée sur les précédents d'Origène, de François de Sales, de Pascal, de Fénelon, de Montesquieu, contre le reproche d'avoir situé les mérites du christianisme sur un plan trop esthétique et trop humain. Même tactique dans l'« Examen » (1810) des *Martyrs*, dont on avait critiqué le syncrétisme (je n'ai pas mélangé le christianisme et le paganisme : je les ai montrés juxtaposés, comme ils l'étaient réellement à cette époque) et le recours au merveilleux chrétien (je ne suis pas le premier, voyez la *Jérusalem délivrée*, le *Paradis perdu*, la *Henriade* ; et, si je n'avais pas attiré moi-même l'attention sur cet aspect dans ma préface originale et par ce titre maladroit : *les Martyrs, ou le Triomphe de la religion chrétienne*, personne ne s'en serait avisé ; « si j'avais intitulé mon livre *les Aventures d'Euloge*, on n'y aurait cherché que ce qui s'y trouve ») – où la défense du texte passe par une autocritique du titre.

Même accent de plaidoirie dans les préfaces ultérieures de romans, dont la plaidoirie réelle de M^e^ Senard au procès de *Madame Bovary* donne assez bien le ton général. Balzac, dans la préface après feuilleton du *Père Goriot*, se défend d'avoir peint avec prédilection des « femmes trop peu vertueuses », par une statistique anticipée du personnel féminin de *la Comédie humaine*. Dickens, pour *Oliver Twist* (1837), proteste en 1841 d'un dessein moral, comme celui de Cervantes ou de Fielding ; il y revient en 1867 pour assurer qu'il a peint des milieux dégradés et criminels sous le jour repoussant qui peut le mieux en détourner. Zola, pour la deuxième édition de *Thérèse Raquin*, commence sa préface par une protestation qui pourrait servir d'emblème à toute préface ultérieure : « J'avais naïvement cru que ce roman pouvait se passer de préface », car j'en trouvais la leçon assez claire. Je m'étais sans doute trompé, puisque la critique m'a accusé d'immoralité. Il me faut donc, à l'usage des imbéciles, allumer ici « une lanterne en plein jour » et exposer mes intentions : mon but est purement scientifique, etc. Et d'imaginer, d'une manière très révélatrice, le tribunal littéraire par lequel il souhaiterait être jugé, « pour ce que j'ai tenté de faire, et non pour ce que je n'ai pas fait ». En tête de *l'Assommoir* encore, il répondra aux critiques en invoquant ses « intentions d'écrivain : j'ai voulu peindre la déchéance fatale d'une famille ouvrière... je ne me défends pas, d'ailleurs. Mon œuvre me défendra. C'est une œuvre de vérité, le premier roman sur le peuple, qui ne mente pas et qui ait l'odeur du peuple » (ce n'est pas très aimable pour *Germinie Lacerteux*).

Ce climat de procès est encore sensible dans la postface ultérieure de *Lolita*. Il faut rappeler ici que ce roman, interdit aux États-Unis pour immoralité, n'avait d'abord pu paraître qu'en France. Nabokov répond aux accusations de pornographie et d'anti-américanisme, en assurant qu'il ne partage pas le goût de son héros pour les nymphettes, et que son but était purement esthétique dans ce récit, fruit de ses amours avec la seule langue anglaise.

Autre accusé célèbre, et dûment condamné dans un procès réel, Baudelaire a longtemps médité d'écrire une préface ultérieure aux *Fleurs du mal*, dont nous avons plusieurs ébauches. On l'y voit hésiter entre plusieurs stratégies de défense : plaider non coupable en invoquant le simple exercice formel (« Des poètes illustres s'étaient partagé depuis longtemps les provinces les plus fleuries du domaine poétique. Il m'a paru plaisant, et d'autant plus agréable que la tâche était plus difficile, d'extraire la *beauté* du *mal* »), arborer la délectation morose de l'insuccès (« S'il y a quelque gloire à n'être pas compris, ou à ne l'être que très peu, je peux dire sans vanterie que, par ce petit livre, je l'ai acquise et méritée d'un seul coup »), le propos purement esthétique (« Comment la poésie touche à la musique par une prosodie dont les racines plongent plus avant dans l'âme humaine... »), la provocation immoraliste (« Ce n'est pas pour mes femmes, mes filles ou mes sœurs que ce livre a été écrit... »), le renoncement à toute réponse (« Soudain une indolence, du poids de vingt atmosphères, s'est abattue sur moi, et je me suis arrêté devant l'épouvantable inutilité d'expliquer quoi que ce soit »), le refus d'une proposition sans doute imaginaire (« Mon éditeur prétend qu'il y aurait quelque utilité pour moi, comme pour lui, à expliquer pourquoi et comment j'ai fait ce livre [...] Mais, à un meilleur examen, ne paraît-il pas évident que ce serait là une besogne tout à fait superflue, pour les uns comme pour les autres, puisque les uns savent ou devinent, et que les autres ne comprendront jamais ? »), etc. On peut voir dans ces hésitations la marque d'un velléitaire prêt à toutes les tergiversations, voire à tous les reniements, et l'annonce visible de l'abandon final. Mais ce texte me semble surtout caractéristique du malaise et de l'embarras de plusieurs générations d'écrivains contraints, devant une critique inquisitoriale et persécutrice, à plaider plus souvent selon les chances d'acquittement que selon leur vraie pensée. À ce titre, le répertoire de la préface ultérieure est en général d'une lecture plutôt éprouvante, et il est assez réconfortant d'observer ici une tendance au dépérissement. La préface ultérieure disparaît en grande partie faute de fonctions : les corrections matérielles se font sur épreuves, ou tacitement d'une édition à l'autre, la critique moralisante n'est plus de mise (Nabokov aura été l'une de ses dernières victimes), ou ses derniers tenants ne méritent plus de réponse ; quant à la critique proprement littéraire, ou esthétique, les auteurs ne peuvent plus guère y répondre en invoquant, comme Molière ou Racine, l'argument du succès, qui passerait aujourd'hui pour franchement démagogique dans les milieux de la haute littérature. Imagine-t-on Maurice Blanchot répondant : « La critique m'a éreinté, mais ce qui compte, c'est que ma concierge a beaucoup aimé » ? On laisse ces arguments aux tenants d'une littérature dite « populaire », qui ont à peine besoin d'y recourir, car la critique ne s'occupe guère de leurs œuvres. D'un autre côté, l'indifférence des auteurs au contenu de leur critique n'est pas non plus d'un très bon augure ; elle marque, au moins en France, l'avènement d'une conscience purement médiatique et promotionnelle qui tient la critique pour une simple publicité rédactionnelle : on mesure les critiques à la page, à la ligne, au nombre de signes, à l'emplacement d'une photo. Moyennant quoi le « débat » s'étiole, ou en tout cas il passe par d'autres canaux que par celui, décidément obsolète, de la préface ultérieure.

Préfaces tardives

La préface tardive, ou préposthume, ou testamentaire, peut aussi bien que l'ultérieure remplir des fonctions de rattrapage, laissées vacantes par une absence ou une carence antérieures ; mais je ne considérerai ici que ses fonctions propres, celles que justifie la longue distance temporelle et l'approche de la mort qui en fait généralement, et à proprement parler, une préface ultime[3].

La première de ces fonctions est d'ordre autobiographique : « Les préfaces de cette édition, dit Chateaubriand en 1826, tiennent de la nature des Mémoires. » C'est en effet l'aspect le plus frappant de cette suite de préfaces qui accompagne l'édition de ses *Œuvres complètes*, et de la superbe « préface générale » qui les ouvre, et qui donne en quelques pages une sorte de synthèse anticipée des *Mémoires d'outre-tombe*[4]. Le même propos autobiographique s'attache à chacune d'elles, et particulièrement à celle de l'*Essai sur les révolutions*, œuvre de jeunesse (1797) dont la juvénilité même et le caractère idéologique très marqué justifient une soigneuse mise en place : j'y reviendrai sous un autre angle, mais c'est ici l'occasion de souligner cette évidence : que dans une série comme celle-ci, et toutes celles qu'évoquera ce chapitre, les préfaces sont *inégalement* tardives, et plus précisément, en raison d'une disposition généralement chronologique des œuvres recueillies, de moins en moins tardives à mesure que se raccourcit la distance entre la date de l'œuvre et celle de sa préface : celle de 1831 pour les *Études historiques*, achevées la même année, n'a plus rien de tardif au sens où nous l'entendons ; et, du point de vue qui nous occupe ici, les plus tardives, c'est-à-dire les plus distantes, sont presque toujours les plus intéressantes, et non pas seulement chez Chateaubriand. L'auteur lui-même semble d'ailleurs sensible à cet amenuisement de la distance, et nous verrons au moins Aragon renoncer par deux fois à la tâche, sans doute entre autres pour cette raison.

En tête d'une entreprise similaire, et à peu près contemporaine (1829), Walter Scott entreprend, dans la préface générale de ses œuvres romanesques complètes, de retracer l'origine et les vicissitudes de sa vocation littéraire, qui remonte à son adolescence valétudinaire. Comme Chateaubriand avait jadis perdu, puis retrouvé son « terrible » manuscrit des *Natchez*, Scott avait rédigé, puis oublié dans un grenier en 1805 une première version de *Waverley*, qu'il retrouve quelques années plus tard en cherchant – détail très « Abercrombie » – des articles de pêche, et qu'il décide d'achever, désireux, en marge de son œuvre poétique, de donner à l'Écosse un équivalent de ce que Miss Edgeworth avait fait pour l'Irlande. La suite est donc l'histoire des *Waverley Novels*, de leur anonymat ou pseudonymat obstiné, et de son dévoilement forcé : nous avons vu cela au chapitre du nom d'auteur. Walter Scott (ou du moins le seigneur d'Abbotsford) s'excuse ici de devoir parler de soi à la première personne ; regret sans doute sincère chez ce maniaque de l'incognito, et que confirmera la suite des préfaces singulières, presque exclusivement consacrées à un exposé très technique des sources et de la documentation de ses récits.

Le *grande mortalis aevi...* peut aussi accompagner la genèse d'une œuvre unique, quand elle est immense comme l'*Histoire de France* de Michelet, entreprise dans « l'éclair de juillet » 1830 et achevée en 1869 avec la célèbre préface que Proust, ordinairement plus sévère pour ce genre d'exercices, mettait très au-dessus de l'œuvre elle-même. Cette préface à la fois originale et tardive n'est en effet pas seulement un exposé d'intention et de méthode (l'Histoire comme « résurrection intégrale », attachée moins aux événements politiques qu'aux insensibles mouvements économiques et sociaux), mais aussi l'évocation des circonstances de rédaction, des années de vie « enterrée aux Archives » en compagnie des morts, et de l'évolution d'une pensée à la faveur des « tâches utiles » qui, en le retardant, ont mûri son travail.

L'exemple le plus récent à ce jour de cette fonction autobiographique est à coup sûr donné par la série de préfaces tardives dont Aragon

accompagna la collection des *Œuvres romanesques croisées*, puis celle de son *Œuvre poétique*[5]. Puis et surtout, car les préfaces de la première série sont plus techniques et plus littéraires, davantage centrées sur les œuvres que sur leurs circonstances, comme l'annonce d'ailleurs l'auteur dans l'« avant-lire » au *Libertinage* : « Je ne raconterai pas ma vie. Ce qui est ici mon objet, ce sont mes livres, l'écriture » – donnant à cette discrétion, en tête des *Cloches de Bâle*, la raison simple que ses romans sont eux-mêmes moins autobiographiques que ses poèmes. Le propos rétrospectif, de toute manière, s'interrompt avec *la Semaine sainte* (1958), pour laquelle Aragon se contente de reprendre ici le paratexte de 1959, typiquement ultérieur en ce qu'il est une réponse aux critiques et une correction des malentendus ; pour *la Mise à mort* (1965), il se dérobe en 1970 à toute préface (« J'avais, par routine, accepté d'écrire une préface à *la Mise à mort*... absurdité. Ce roman est à lui-même sa préface, je veux dire perpétuellement, d'une page sur l'autre » – motivation classique du refus de préface) et y substitue des extraits des *Incipit*, parus en 1969. Pour *Blanche ou l'Oubli* (1967), l'« après-dire » est plutôt un thrène à Elsa, le chant désespéré d'Orphée survivant, et de nouveau : « Il n'y a pas de préface possible à *Blanche ou l'Oubli*, comme il n'y a pas de préface à la vie. Une préface à *Blanche* ne serait que le livre tout entier répété. » Pour *Théâtre/Roman* enfin, repris ici l'année même de sa publication originale (1974), en guise de postface, une reprise intégrale des *Incipit*, épitexte ainsi rapidement intégré au péritexte.

L'appareil préfaciel de l'*Œuvre poétique*, en revanche, est presque entièrement autobiographique, et sa présentation même accentue ce trait, puisque les textes, poétiques ou non, sont ici enrobés, et parfois comme noyés dans le discours qui les présente, plus qu'il ne les commente, emportés dans le flot d'une existence tourmentée. Ce sont les années orageuses de la jeunesse surréaliste, puis l'adhésion au communisme, les voyages en URSS, les congrès, les missions douteuses, les interrogations, les frustrations, les amertumes refoulées, et les poèmes de circonstance (*Front rouge, Hourra l'Oural*) qui n'éclairent en rien le tableau, puisqu'ils constituent pour Aragon la part la plus condamnable (par excès de violence verbale et irresponsabilité politique) de toute son œuvre. Les deux derniers tomes préfacés (VII : 1936-1937 et VIII : 1938) ne contiennent d'ailleurs presque plus aucun poème, remplacés pendant ces trois années par des textes d'articles, de tracts, de motions et de harangues. Le plus triste est qu'à ce point (mai 1979), et pour des raisons évidemment couvertes par le secret d'État, Aragon pose la plume du préfacier au moment où l'œuvre aurait commencé d'en valoir la peine. N'épiloguons pas sur ce gâchis.

Les *Œuvres romanesques croisées*, plus réconfortantes à tous égards, illustrent encore une deuxième fonction typique de la préface tardive, même si nous l'avons déjà un peu rencontrée à l'œuvre dans certaines préfaces originales : l'histoire de la genèse du texte et l'indication de ses sources. Fidèle ou non, c'est un précieux témoignage sur les méthodes de travail du romancier et leur évolution vers le « réalisme », sur le sort d'ébauches disparues (la fameuse *Défense de l'infini*, « gigantesque feuilleton » brûlé, totalement ou non, à Madrid en 1928, œuvre matricielle comparable au manuscrit des *Natchez*), sur les modèles (qui bien entendu « ne sont pas des clés ») de personnages comme Aurélien (un peu Aragon, un peu Drieu, mais un Drieu qui ne serait pas allé jusqu'au bout), ou comme le héros des *Voyageurs* (« C'est l'histoire imaginaire de mon grand-père maternel »), ou le Géricault de *la Semaine sainte* (James Dean !) – ou les absences de modèles : Blanche n'est pas Elsa, je ne suis pas Gaiffier, etc. Il y a dans toutes ces révélations et dénégations un curieux mélange de recherche et de refus de maîtrise de l'écrivain sur son œuvre passée, le refus de maîtrise (surtout pour les œuvres les plus récentes) étant peut-être un dernier détour, à la fois pathétique et cabotin, de la volonté de maîtrise.

Plus sereine, apparemment, l'entreprise d'Henry James, qui écrivit à la fin de sa vie une série de dix-huit préfaces pour le monument de ses Œuvres choisies[6]. Nous avons là, typiquement, une série à la « tardivité » décroissante, puisque les œuvres préfacées avaient été publiées, sauf erreur, de 1874 (*Roderick Hudson*) à 1904 (*la Coupe d'or*), mais ici l'attitude de l'auteur ne s'en ressent guère : à l'écart de toute confidence autobiographique extralittéraire, son propos constant est de retracer les étapes de la genèse à partir de ce qu'il désigne toujours comme le « germe initial » : le personnage central pour *Portrait de femme* (« La conception d'une jeune femme affrontant sa destinée avait été au départ tout le matériau dont je disposais ») et pour *les Ailes de la colombe* (« L'idée, réduite à l'essentiel, est celle d'une jeune personne consciente d'une grande aptitude à vivre, mais qui est frappée de bonne heure par le destin ») ; une simple anecdote pour *l'Élève*, pour *Maisie*, pour *l'Âge difficile*, pour *les Ambassadeurs*. Puis le développement à travers les difficultés (« Comme le savent tous les romanciers, c'est la difficulté qui est source d'inspiration »), les acteurs complémentaires appelés par la symétrie (*Maisie*), les personnages « ficelles », confidents à toutes mains comme la Maria Gostrey des *Ambassadeurs*, le choix du point de vue (Maisie, Strether) et du parti narratif (tentation repoussée de confier le récit à ces deux « réflecteurs »)... Rarement ensemble de préfaces aura autant ressemblé à une poétique, et ce n'est pas sans raison qu'on a pu intituler leur recueil posthume *The Art of the Novel*, ou *la Création littéraire*.

La reconstitution de la genèse se fait plus théorique encore dans l'« Apostille au *Nom de la rose* », postface ultérieure par sa date[7], mais typiquement tardive par sa fonction, ce qui n'étonnera pas d'un esprit aussi rapide qu'Umberto Eco. C'est en fait un récit idéal, à la manière d'Edgar Poe ou de Raymond Roussel, du « processus » génétique de cette œuvre ; car, si Eco, conformément à la doctrine actuelle, se défend de toute intervention dans le « cheminement du texte », il ne se prive pas d'éclairer ce chemin par un exposé très raisonné de sa production. « Certes, l'auteur ne doit pas interpréter. Mais il peut raconter pourquoi et comment il a écrit » (nous avons déjà rencontré ces précautions d'époque). L'idée séminale était ici celle, fort louable, d'« empoisonner un moine ». D'où le choix du cadre historique (« Je ne connais le présent qu'à travers mon écran de télévision, tandis que j'ai une connaissance directe du Moyen Âge »), puis du système narratif (récit à la première personne par un narrateur-témoin à la Watson, et pour cause), de la fiction auctoriale à plusieurs étages (« Je dis que Vallet disait que Mabillon a dit qu'Adso a dit... »), du genre (le plus philosophique possible : le roman policier), du héros (Occam mâtiné de Sherlock Holmes), etc. Tout cela, comme concerté de la première à la dernière ligne : le seul calcul que l'auteur ne s'attribue pas ici, c'est l'aboutissement, pourtant inéluctable, à cette apostille magistrale, but manifeste et accomplissement suprême de toute l'entreprise.

Il arrive qu'après la publication d'une œuvre, et particulièrement d'une œuvre de jeunesse, un auteur évolue dans ses goûts ou ses idées, voire subisse une conversion brutale. Plus généralement, un écrivain mûr ou âgé, à l'heure de ses Œuvres complètes, trouve dans une préface tardive l'occasion de s'exprimer, à bonne distance, sur telle œuvre passée : c'est le moment, non plus de l'*afterthought* hâtif et affairé, mais du *second thought* équitable et serein, effet d'une relecture *après l'oubli*[8], c'est-à-dire après un intervalle de détachement et de séparation qui transforme l'auteur en un lecteur (presque) ordinaire et (presque) impartial : « Car en avançant dans la vie, on prend de l'équité de cet avenir dont on s'approche[9]. » Non plus l'esprit de l'escalier, mais celui des portes du tombeau : on ne songe plus à répondre rageusement aux critiques, mais à se juger soi-même, sans ardeur ni passion, dans l'équanimité de ce que Satie qualifie avec précision d'« avant-dernières pensées ». Pour mesurer la différence de ton entre la polémique nerveuse et l'appréciation olympienne, il suffit de comparer chez Corneille et chez Racine, à la série des préfaces originales-ultérieures, celle des « examens » de 1660 ou des préfaces de 1676. Pour Corneille, l'édition de 1660 est l'occasion d'une sorte d'examen de conscience professionnelle, portant sur ses vingt-trois premières pièces (jusqu'à *Œdipe*, 1659), sérieux, technique, presque objectif dans son équilibre de sévérité et, parfois, d'indulgence amusée, qui constitue, avec les trois *Discours* généraux qui les accompagnent, une sorte de testament dramaturgique. Il y considère les progrès et les régressions de la composition et du style, qui parfois se contrarient ou se composent : le style de *la Galerie du Palais* est plus simple que celui de *la Veuve*, celui de *la Suivante* est plus faible, mais la pièce est plus régulière. *L'Illusion* est extravagante, « les caprices de cette nature ne se hasardent qu'une fois ». *Horace* pourrait être la meilleure, si les derniers actes valaient les premiers. *Cinna* est si unanimement considéré comme ma meilleure pièce que j'aurais scrupule à la critiquer : c'est, de fait, la plus parfaitement conforme à la vraisemblance, et les vers en sont « plus nets et moins guindés » que ceux du *Cid*. Le style de *Polyeucte* est moins fort, mais plus touchant. *Héraclius* est « si embarrassé qu'il demande une merveilleuse attention », etc. Moins technicien, ou plus sûr de lui, Racine se contente, pour *Alexandre, Andromaque* et *Britannicus*, de substituer à la préface polémique un texte plus neutre et plus discret, observant seulement que la dernière a bien survécu à ses

critiques.

Ces examens tardifs et comparatifs sont parfois l'occasion d'une sorte de palmarès personnel, ou plus simplement d'une déclaration de préférence : Corneille avoue pour *Rodogune* une « tendresse » particulière, et *Nicomède* est « une de celles pour qui j'ai le plus d'amitié ». Chateaubriand avoue sa prédilection pour les premiers chapitres des *Mémoires*, Dickens, avec sa simplicité habituelle, déclare de *Copperfield* : « De tous mes livres, c'est celui que j'aime le mieux... Comme beaucoup de pères faibles, j'ai tout au fond de mon cœur un enfant favori. Il s'appelle *David Copperfield*. » James se prononce pour *Portrait de femme*, et surtout pour *les Ambassadeurs*. Conrad, plus ambigu, ne veut pas dire si *Lord Jim* est son œuvre préférée, mais, ajoute-t-il, « je ne suis pas fâché que ce soit celle de certains lecteurs ». Pour Aragon, « *Aurélien* a toujours été dans ce que j'ai écrit un livre de prédilection ». J'aimerais assez prolonger cette touchante série, mais ma collection (par voie de préface), pour l'instant, s'arrête là.

La préférence auctoriale – puisqu'il faut ainsi s'exprimer – porte volontiers, par souci conscient ou inconscient de compensation, sur des œuvres moins prisées de tous. C'est un peu le cas, malgré la doctrine classique de l'infaillibilité du public, pour *Rodogune* et *Nicomède*, et pour bien d'autres qui n'ont pas fait l'objet de préfaces tardives : il y a là aujourd'hui un cliché d'interview, que nous retrouverons sans doute. Mais elle porte aussi souvent sur les œuvres les plus anciennes, qu'un auteur vieillissant est assez naturellement porté à préférer aux suivantes, parce qu'il leur trouve le charme de la jeunesse, et d'une naïveté ou liberté quelque peu abdiquée par la suite. Il y a encore (déjà) de cela dans l'indulgence de Corneille pour ses premières comédies, et la tendresse de Renan pour son « vieux pourana » de *l'Avenir de la science* est assez connue. Aragon manifeste plus d'intérêt pour *le Mouvement perpétuel* ou *le Paysan de Paris* que pour ses pensums des années trente. Mais le cas le plus typique est peut-être celui de Borges, qui a supprimé de son catalogue certains de ses recueils des années vingt, au point de faire de leur exclusion la principale raison d'être de ses *Œuvres complètes* et de racheter à tout prix les exemplaires qui en circulaient encore, mais qui n'a jamais désavoué sa toute première œuvre publiée, *Fervor de Buenos Aires* (1923), dont il dira dans la préface tardive de 1969 que le *muchacho* qui l'écrivit était déjà « essentiellement – que veut dire essentiellement ? – l'homme qui aujourd'hui se résigne ou corrige : je suis resté le même » ; et dans son *Essai d'autobiographie* de 1970 : « J'ai l'impression de n'avoir jamais dépassé ce livre-là. Je sens que tout ce que j'ai écrit depuis n'a fait que développer les thèmes abordés là pour la première fois ; je sens que durant toute ma vie j'ai réécrit ce livre. » Plus sarcastique, Thomas Pynchon, relisant les nouvelles de *L'homme qui apprenait lentement*[10], commence par s'écrier « Oh, my God ! » – avant de les sauver comme catalogue d'erreurs à éviter pour les débutants, et d'observer, renversement semi-ironique du topos borgésien : « Presque tout ce que je déteste de mon style d'aujourd'hui s'y trouve déjà. » C'est qu'il éprouve lui aussi « cette sorte de tranquillité que ressent l'homme mûr : c'est ainsi que je prétends contempler d'un œil calme les efforts du débutant que j'étais. Je veux dire, je ne peux tout de même pas flanquer ce garçon à la porte de mon existence. Et puis, si, grâce à quelque technique encore inimaginable aujourd'hui, je me trouvais nez à nez avec lui, je serais ravi de lui prêter de l'argent, de l'entraîner jusqu'au bistrot du coin, pour parler du bon vieux temps devant un demi ». Encore un thème borgésien.

Précoce en toutes choses, Hugo écrit en 1833 une (troisième) préface pour *Han d'Islande* qui, malgré l'âge encore tendre et la faible distance, sonne elle aussi, par son indulgence sereine, comme une préface tardive. Ce « livre de jeune homme, et de très jeune homme » témoigne pour lui de plus d'invention que d'expérience, « car l'adolescence, qui n'a ni faits, ni expérience, ni échantillons derrière elle, ne devine qu'avec l'imagination ». Pour Hugo, l'âge d'or du créateur est plutôt la « seconde époque de la vie [...] Encore jeune et déjà mûr. C'est la phase précieuse, le point intermédiaire et culminant, l'heure chaude et rayonnante de midi, le moment où il y a le moins d'ombre et le plus de lumière possible » – celle à coup sûr où il se trouve maintenant lui-même –, ce sommet où les « artistes souverains » se maintiennent toute leur vie. *Han d'Islande* a pour lui tous les traits de l'adolescence, « quand on est amoureux de son premier amour, quand on convertit en obstacles grandioses et poétiques les empêchements bourgeois de la vie, quand on a la tête pleine de fantaisies héroïques qui vous grandissent à vos propres yeux, quand on est déjà un homme par deux ou trois côtés et encore un enfant par vingt autres... ». Bref, une œuvre « naïve avant tout » – ce défaut qu'aucune qualité jamais ne saura remplacer.

Le thème du « Je n'ai pas changé », de la permanence affective et de la continuité intellectuelle, est sans doute ce qui marque avec le plus de force le discours rétrospectif – on pourrait dire, en certains cas, rétroactif – de la préface tardive, et particulièrement, bien sûr, quand le besoin s'en fait le plus sentir, c'est-à-dire quand l'auteur a bien, de toute évidence, changé. Ce discours d'après conversion ne tend pas, bien sûr, à effacer la conversion, mais à en atténuer la brusquerie en découvrant dans le passé les annonces et les prémonitions du présent. Lorsqu'il peut enfin, en 1826, republier son turbulent *Essai sur les révolutions*, Chateaubriand s'interdit d'y apporter la moindre correction, mais il l'assortit d'un copieux paratexte récupérateur, sous forme de notes (j'y reviendrai), mais aussi d'une préface destinée, d'abord à le replacer dans ses circonstances historiques, ensuite et surtout à le défendre contre l'accusation majeure d'athéisme. « Au reste, cet ouvrage est un véritable chaos : chaque mot y contredit le mot qui suit », et ce sera la tâche des notes d'y démêler dans le détail la part des erreurs de jeunesse et celle des premières intuitions de vérité. Mais rien ne permet de le lire comme l'œuvre d'un athée, ni d'un adversaire du christianisme. J'y étais déjà ce que je suis encore : un partisan de la liberté, à qui ne manquait alors que d'avoir découvert la double pierre angulaire de mes convictions : que le christianisme est précisément une religion de liberté, et que la monarchie représentative est le seul rempart contre toute espèce de despotisme : « Point de véritable religion sans liberté, ni de véritable liberté sans religion. »

La conversion opérée par George Sand entre l'originale (1832) et la réédition en 1842 d'*Indiana* est d'un type opposé, et disons-le, plus rare, quoique également illustré par Hugo pour les *Odes et Ballades* : c'est plutôt, dirait-on en des termes lourdement politiques, un passage de droite à gauche. La préface originale de ce roman de la condition féminine s'efforçait de désamorcer toute critique en plaidant l'innocuité et en reniant toute intention subversive, voire réformatrice. En 1842, changement à vue : la préface antérieure avait été écrite, déclare maintenant l'auteur, « sous l'empire d'un reste de respect pour la société constituée ». Mais « mon devoir actuel est de me féliciter des hardiesses auxquelles je me suis cependant laissé [noter le masculin pseudonymique] emporter alors et depuis ». En me relisant aujourd'hui avec sévérité, « je me suis trouvé tellement d'accord avec moi-même... que je n'ai rien voulu y changer ». C'est qu'*Indiana* a bien été écrit « avec le sentiment non raisonné, il est vrai, mais profond et légitime, de l'injustice et de la barbarie des lois qui régissent encore l'existence de la femme dans le mariage, dans la famille et dans la société ». Mais il faut ajouter qu'une troisième préface, la « notice » de 1852, s'efforcera de nouveau de corriger le tir, cette fois dans un sens plus « respectueux de la société constituée », en s'en prenant à la critique, qui a « beaucoup trop d'esprit, et qui cherche, comme disent les bonnes gens, midi à quatorze heures », au point d'avoir voulu voir dans ce roman « un plaidoyer bien prémédité contre le mariage ». Seconde palinodie, qui nous ramène au point de départ.

En 1890, Renan se décide enfin à publier tel quel cet *Avenir de la science* qu'il avait terminé en 1849, et qu'il avait laissé dans son tiroir pour cause de maladresse et d'énormité. Il y met une préface qui sera donc, comme celle des *Natchez* (autre vieux pourana), à la fois originale et tardive. À se relire après tant d'années, il y rencontre mille défauts de jeunesse, dont un excès d'optimisme. Mais « quand j'essaie de faire le bilan de ce qui, dans ces rêves d'il y a un demi-siècle, est resté chimère et de ce qui s'est réalisé, j'éprouve, je l'avoue, un sentiment de joie morale assez sensible. En somme, j'avais raison [...] J'eus donc raison, au début de ma carrière intellectuelle, de croire fermement à la science et de la prendre comme but de ma vie. Si j'étais à recommencer, je referais ce que j'ai fait, et, pendant le peu de temps qui me reste à vivre, je continuerai. L'immortalité, c'est de travailler à une œuvre éternelle ».

En 1865, Barbey d'Aurevilly préface une réédition d'*Une vieille maîtresse*, œuvre antérieure (1851) à sa conversion au catholicisme : nous revoici dans un cas de figure plus classique. Les « Libres Penseurs » prétendent opposer cette œuvre à ses convictions actuelles. Pure calomnie : son but était « de montrer non seulement les ivresses de la passion, mais son esclavage [...], en la peignant, à toute page il la condamne » et par là, ce livre est une œuvre d'ordre. En 1903, Huysmans, lui aussi converti, republie *À rebours* (1884) avec une « Préface écrite vingt ans après le roman » (c'est son titre : le délai est canonique). Je me croyais alors, explique-t-il, bien loin de la religion, mais je

me trompais : « Je pourrais très bien signer aujourd'hui les pages sur l'Église, car elles paraissent avoir été, en effet, écrites par un catholique... Tous les romans que j'ai écrits depuis sont contenus en germe dans ce livre. » Le travail de la grâce s'y faisait à mon insu, et à l'insu de tous les critiques, sauf un, Barbey, qui écrivit : « Après un tel livre, il ne reste plus à l'auteur qu'à choisir entre la bouche d'un pistolet ou les pieds de la Croix. » Et Huysmans de conclure : « C'est fait. » Rendons-lui cette justice qu'il ne cherche pas ici à récupérer la totalité de son œuvre antérieure, laissant dans le « cul-de-sac » naturaliste tout ce qui précède *À rebours*.

La conversion de Barrès n'est pas exactement, comme celles de Chateaubriand, Barbey et Huysmans, d'ordre religieux, mais idéologique et politique. Publiant en 1892 l'édition « définitive » de *Sous l'œil des Barbares*, il l'accompagne d'un « Examen des trois romans idéologiques » dits du *Culte du Moi*[11], dédié non sans raisons à Paul Bourget. C'est une préface fort peu tardive, mais Barrès était lui aussi un rapide. Ces trois volumes, reçus comme un bréviaire de scepticisme, « n'avaient pas su dire tout leur sens ». Leur prétendu nihilisme égotiste était en fait une première étape, comme le doute (ou le *cogito* ?) chez Descartes. Il faut partir de la seule réalité sûre, qui est le Moi. « J'entends qu'on va me parler de solidarité. Le premier point, c'était d'exister... prenez d'ailleurs le Moi pour un terrain d'attente sur lequel vous devez vous tenir jusqu'à ce qu'une personne énergique vous ait reconstruit une religion. » Apparemment, comme dirait Huysmans, « c'est fait ». La préface à l'édition de 1904 d'*Un homme libre* poussera plus loin la manœuvre en alignant *le Culte du Moi* sur les positions nationalistes des *Déracinés*. Bourget, qui est décidément à Barrès ce que Barbey était à Huysmans (quelle chaîne !), avait apprécié *Un homme libre* comme « un chef-d'œuvre d'ironie auquel il manque seulement une conclusion ». On connaît le choix, mais pour Barrès ce sera plutôt l'affût d'un canon. En attendant, « cette conclusion suspendue, *les Déracinés* la fournissent. Dans *les Déracinés*, l'homme libre distingue et accepte son déterminisme. Un candidat au nihilisme poursuit son apprentissage, et, d'analyse en analyse, il éprouve le néant du moi, jusqu'à prendre le sens social ». Et en appendice à cette édition, une « Réponse à M. René Doumic » peut ainsi conclure : « Pas de veau gras ! » Car l'enfant prodigue n'était jamais parti, il se faisait seulement les muscles de l'esprit. D'où la formule qui résume tout, d'un calembour qui a déjà servi et qui resservira longtemps : « Penser solitairement, c'est s'acheminer à penser solidairement. »

De Barrès à Aragon, la chaîne continue, et la filiation est, on le sait, revendiquée – par le second, bien sûr. Mais le discours de récupération de ce dernier est plus complexe et – nous l'avons déjà entrevu – plus tourmenté. C'est que l'auteur des *Incipit* a *plusieurs* passés à récupérer, et le plus difficile n'est pas le plus ancien : de l'anarchisme surréaliste à la solidarité communiste, la formule de transition est bien celle de Barrès, et sur le plan littéraire le passage de l'écriture automatique au réalisme socialiste est encore du même ordre, conforté d'une robuste dialectique du « mentir vrai », et d'une pirouette « dans le style Hugo : que dans surréalisme il y a réalisme ». Aussi n'y a-t-il ici nul reniement, mais simple progression et développement : « À ceux qui concluraient que je renie mes premiers écrits, je dirai que l'homme n'est pas la négation de l'enfant, mais son développement. » Plus difficile à sauver, la phase « gauchiste » de *Front rouge*, qu'Aragon préfère tout uniment condamner, bien que l'autocritique soit une « gymnastique, à vrai dire, dont je n'ai jamais eu l'habitude ni le respect ». Plus difficile enfin à condamner, car elle touche quoi qu'on dise au fond de l'engagement communiste, la « déviation » stalinienne et les multiples compromissions avec ses plus ignobles conséquences. Le discours se fait ici dostoïevskien, mêlant la velléité rétrospective de révolte à la soumission voluptueusement masochiste à « cet enfer volontaire qui est le mien ». Mais ceci, peut-être, ne concerne plus exactement l'œuvre. La vie aussi a son paratexte, et la postérité est une très longue postface, que l'on ne peut écrire soi-même.

La préface tardive pour une œuvre peut être aussi, pour tout l'œuvre, la dernière préface, et, avec un peu de chance, le dernier mot. C'est à peu près le cas de Ronsard, mort sur la préface tardive de *la Franciade*, et nous avons vu que tel était idéalement le propos de Chateaubriand ou de Walter Scott. James meurt en 1916 sans avoir achevé sa série de préfaces, et Aragon s'interrompt au tome VIII de son *Œuvre poétique*, brusquement et définitivement, quelque trois ans avant sa mort physique. Quitter la scène est un art « tout d'exécution ».

La « dernière préface », ou présumée telle, est donc souvent ressentie par l'auteur comme sa dernière « adresse » au lecteur – son ultime occasion de communiquer avec son public. Dans ce qui fut au contraire, sauf erreur, sa première préface auctoriale, celle d'*Inquisiciones* (1925), Borges écrivait que la préface est le lieu de son œuvre où l'auteur est « le moins auteur ». Cela doit s'entendre, peut-être comme le moins *créateur*, mais inversement le plus *communicateur*. Même un romancier aussi convivial que Fielding semble éprouver le sentiment d'une rupture de contact, d'une cessation du « discours » pendant les chapitres proprement narratifs, et fictionnels, de son œuvre : aussi présente-t-il la dernière « préface » de *Tom Jones* (le chapitre introductif du XVIII^e^ et dernier Livre) comme son ultime instance de communication. La fin de ce roman, pressée par l'abondance des matières, ne comportera plus ni plaisanteries ni remarques badines : « Tout y sera simple narration. » C'est donc ici que nous nous séparons, si possible bons amis, « comme des compagnons de voyage qui ont passé plusieurs jours ensemble dans une diligence et qui, en dépit de toutes les petites piques ou animosités qui ont pu se produire au long de la route, se réconcilient en fin de compte et grimpent pour la dernière fois dans le véhicule avec gaieté et bonne humeur ; puisque aussi bien, après cette étape, il peut nous arriver, comme c'est généralement le cas pour eux, de ne plus jamais nous revoir ». Aussi cette dernière préface – dernière halte avant le dernier voyage – s'intitule-t-elle, logiquement : « Adieu au lecteur. »

La dernière préface, pour un auteur qui sait vivre, et mourir à temps, est donc l'instant de la cérémonie des adieux. Cette cérémonie, nul à ma connaissance ne l'a mieux expédiée que Boileau dans la préface pour le recueil de 1701 de ses *Œuvres*. Il lui reste en fait encore douze ans à vivre, mais à cette époque un poète de soixante-trois ans jugeait urgent de prendre sa retraite. « Comme c'est ici vraisemblablement la dernière édition de mes œuvres que je reverrai[12], et qu'il n'y a pas d'apparence qu'âgé, comme je suis, de plus de soixante et trois ans, et accablé de beaucoup d'infirmités, ma course puisse être encore fort longue, le Public trouvera bon que je prenne congé de lui dans les formes, et que je le remercie de la bonté qu'il a eue d'acheter[13] tant de fois des ouvrages si peu dignes de son admiration. » Suit une interrogation sérieuse sur les raisons de cette faveur. Il n'y en a qu'une, et c'est le « soin que j'ai pris de me conformer toujours à ses sentiments, et d'attraper, autant qu'il m'a été possible, son goût en toutes choses ». Car il ne s'agit pas d'être « approuvé d'un petit nombre de connaisseurs », il faut piquer « le goût général des Hommes ». Et le moyen suprême en est de « ne jamais présenter au Lecteur que des pensées vraies et des expressions justes ». Tout le reste (Boileau s'en prend ici à quelques vers, du coup restés célèbres, de Théophile et de Benserade) est froid comme « toutes les glaces du Nord ensemble », et ne peut plaire qu'un instant. Les œuvres fondées sur la vérité et la justesse sont au contraire immortelles, et résistent à toutes les cabales, « comme un morceau de bois qu'on enfonce dans l'eau avec la main : il demeure au fond tant que l'on y retient, mais bientôt, la main venant à se lasser, il se relève et gagne le dessus ». Aussi Boileau attend-il avec confiance le jugement de la postérité. Jugement, oui : « En effet, qu'est-ce que mettre un ouvrage au jour ? N'est-ce pas en quelque sorte dire au Public : Jugez-moi ? Pourquoi donc trouver mauvais qu'on nous juge ? »

Contrairement à l'espérance de l'auteur des *Satires*, un tel propos risque aujourd'hui de paraître fort démodé. Mais qu'en sera-t-il demain, et surtout après-demain, de ce qui « gagnera le dessus » ? Il me semble en tout cas opportun de clore ce trop long parcours à travers les préfaces auctoriales sur une aussi aimable démonstration de l'art de prendre congé.

Préfaces allographes

La préface auctoriale avait une préhistoire : des siècles de « vie cachée », noyée dans les premières ou dernières pages de texte ; il semble que rien de tel n'y réponde dans l'histoire de la préface allographe, dont les premiers exemples paraissent, en France du moins, ne remonter qu'au XVI^e^ siècle, c'est-à-dire à l'époque où la préface auctoriale elle-même se sépare du corps du texte. Si une enquête mieux armée venait confirmer cette impression, l'explication en serait pour ainsi dire contenue dans le fait, car l'allographie est à sa manière une séparation : séparation entre le destinateur du texte (l'auteur) et celui de la préface (le préfacier). Il se pourrait même que les premières

préfaces matériellement séparées aient été des préfaces allographes, par exemple celle, anonyme (mais sans doute de Marot), qui accompagne la traduction imprimée en 1526 du *Roman de la Rose*, et qui en propose une série d'interprétations symboliques. Citons encore, toujours en France, la préface (purement philologique) du même Marot pour son édition des œuvres de Villon (1533), puis, toujours de Marot, une préface pour sa traduction d'Ovide (1534), et, sous d'autres plumes, des préfaces à diverses traductions d'Homère, de Sophocle, d'Euripide, d'Horace ou de Térence. En 1547, Amyot met en tête de sa traduction de *Théagène et Chariclée* une sorte de manifeste en faveur du roman grec considéré comme une salutaire antithèse morale et esthétique aux billevesées informes des romans de chevalerie. Le même Amyot fera encore, des préfaces à ses traductions de Diodore (1554) et de Plutarque (1559), d'autres manifestes, en faveur de l'Histoire[14]. La production préfacielle serait donc étroitement liée à la pratique humaniste d'édition et de traduction de textes classiques du Moyen Âge et de l'Antiquité classique. Si cette hypothèse se vérifiait, la Renaissance italienne permettrait sans doute de remonter de plusieurs décennies en arrière.

Toutes ces préfaces-là sont évidemment de production posthume, c'est-à-dire postérieure à la mort de l'auteur du texte. Les occasions temporelles de la préface allographe se distinguent uniquement par cette possibilité, qu'ignore évidemment l'auctoriale ; on rencontre donc des allographes originales (pour une première édition), ultérieures (pour une réédition anthume ou pour une traduction[15]), et tardives – celles-là généralement posthumes. À ma connaissance, je l'ai dit, la première allographe originale serait celle de Chapelain pour l'*Adone* de Marino[16], mais ici encore on doit pouvoir remonter plus haut. Notons également, pour n'y plus revenir, qu'une préface allographe originale peut coexister avec une auctoriale ; le fait est sans doute rare en fiction, où l'on considère à juste titre qu'une présentation suffit, mais non pas pour les œuvres théoriques ou critiques, qui permettent (j'y reviendrai) un partage significatif des discours préfaciels. Il y a même un peu de cela dans *les Plaisirs et les Jours*, où une préface d'Anatole France précède une sorte d'épître dédicatoire de Proust à Willie Heath. Dans tous ces cas, la préface allographe, pour des raisons évidentes, a préséance sur l'auctoriale.

Malgré le cas de l'*Adone*, la pratique ne semble pas très répandue à l'âge classique : son ère d'opulence commence au cours du XIX^e^ siècle ; encore cette abondance est-elle fort relative : au prix d'un effort égal, j'ai rencontré beaucoup plus de préfaces auctoriales que d'allographes, et j'attends avec sérénité, sur ce point, les statistiques à venir. L'explication hypothétique de cette disproportion relève pour l'instant du « bon sens », c'est-à-dire de lieux communs tels que : « Il est plus difficile de déranger deux personnes qu'une seule », « On n'est jamais si bien servi que par soi-même », ou (plus discutable) « Pour préfacer un livre, il faut en avoir lu quelques pages ». L'étude des fonctions va peut-être nous aider à nuancer ces truismes.

Pour l'essentiel, ces fonctions recoupent, mais en les spécifiant quelque peu, celles de l'auctoriale originale (favoriser et guider la lecture), car les fonctions propres aux auctoriales ultérieures et tardives ne sont guère du ressort d'un préfacier allographe – nous dirons désormais *préfacier* tout court. Les spécifications tiennent évidemment au changement de destinateur, car deux types de personnes ne peuvent assurer exactement la même fonction. La valorisation du texte se fait donc ici recommandation, et l'information se fait présentation. Pour une raison qui m'échappe, je commencerai par la seconde.

Les fonctions informatives liées au rôle de présentateur sont multiples, et peut-être hétérogènes. L'information sur la genèse de l'œuvre est plutôt caractéristique des préfaces posthumes, car du vivant de l'auteur il paraîtrait incongru qu'un tiers s'en chargeât à sa place. C'est cependant ce que fait Grimm, en 1770, à propos de ce qui deviendra dix ans plus tard *la Religieuse* de Diderot, mais on sait combien particulière fut la genèse de cette œuvre ; et d'ailleurs les révélations de Grimm, dûment corrigées par Diderot, ne deviendront qu'à cette date la « Préface du précédent ouvrage ». Ce type d'information fait aujourd'hui le rôle essentiel des préfaces (plus modestement qualifiées de « notices » ou d'« introductions ») procurées par les responsables d'éditions savantes, qui y retracent les étapes de la conception, de la rédaction et de la publication, et qui enchaînent logiquement sur une « histoire du texte » et sur l'exposé de leurs propres partis éditoriaux : établissement du texte, choix d'avant-textes et de variantes, notes documentaires et critiques, etc. Dans les collections qui visent à la fois la rigueur philologique et la (relativement) grande diffusion, les fonctions de valorisation étaient naguère confiées à un autre présentateur qui assumait en « préface » proprement dite un discours plus général et en principe plus séduisant : André Maurois pour Proust, Armand Lanoux pour Zola, par exemple. Cette division des tâches tend à disparaître, signe évident de cette promotion du travail philologique que nous observions plus haut à propos des collections de poche.

Un deuxième type d'information, lui aussi caractéristique des préfaces posthumes, est d'ordre proprement biographique : publier une œuvre, *a fortiori* les œuvres complètes d'un auteur, a été longtemps (au moins depuis les *vidas* de troubadours insérées dans les recueils du XIII^e^ siècle) l'occasion, presque obligatoire, d'informer les lecteurs sur les circonstances de sa vie. Toutes les grandes éditions de l'âge classique s'ouvraient sur une rituelle « Vie de l'auteur » qui tenait lieu d'étude critique. En tête du premier recueil de ses *Fables*, La Fontaine place une « Vie d'Ésope le Phrygien », La Bruyère ouvre ses *Caractères* sur un « Discours sur Théophraste », une « Vie de Blaise Pascal » par sa sœur Gilberte paraît en 1684 en tête des *Pensées*, en 1722 une édition de Racine s'orne d'une biographie aussitôt dénoncée par la famille comme trop peu édifiante, en 1783, l'édition de Kehl des Œuvres de Voltaire s'ouvre sur la « Vie de Voltaire » par Condorcet, et l'on sait que Balzac, pour une édition faite par ses soins de Molière et de La Fontaine, écrit sur chacun d'eux, en 1825, une notice biographique de quelques pages, qui n'ajoute guère ni à leur gloire ni à la sienne. Flaubert, préfaçant l'édition à la fois originale et posthume des *Dernières Chansons* de son ami Louis Bouilhet (1872), commence par exorciser cette pratique pour lui détestable, et dont il ne semble pas soupçonner l'ancienneté : « N'a-t-on pas abusé du "renseignement" ? L'histoire absorbera bientôt toute la littérature. L'étude excessive de ce qui faisait l'atmosphère d'un écrivain nous empêche de considérer l'originalité même de son génie. Du temps de La Harpe, on était convaincu que, grâce à de certaines règles, un chef-d'œuvre vient au monde sans rien devoir à quoi que ce soit, tandis que maintenant on s'imagine découvrir sa raison d'être quand on a bien détaillé toutes les circonstances qui l'environnent » (ce genre de protestation s'appellera plus tard un *Contre Sainte-Beuve*, et l'on peut aussi s'amuser de voir ici attribuée à La Harpe une idée qu'on dirait aujourd'hui « valéryenne »). Puis il s'empresse de sacrifier lui-même au rite honni, nous rapportant, de son ami, la vie et les opinions : son exigence, ses scrupules, son dégoût d'un siècle « médiocrate », sa haine des proclamations théoriques : « Il se serait pendu plutôt que d'écrire une préface. » Mais Flaubert, guère plus porté sur ce genre, a donné bien des signes de résistance, que nous retrouverons, et cette préface même, la seule qu'il ait jamais écrite, respire davantage la piété que l'enthousiasme. Celle de Mallarmé pour *Vathek* est presque exclusivement biographique (et bibliophilique), et celle de Sartre pour *Aden Arabie* est essentiellement un témoignage biographique sur Nizan tel qu'il l'a connu. La plupart des allographes posthumes de Borges qui composent le recueil du *Livre de préfaces* comportent une notice biographique, dont la plus intéressante est celle qu'il consacre à Macedonio Fernandez, et qui se présente explicitement comme telle : « Personne n'a encore écrit la biographie de Macedonio Fernandez [...] Je veux que rien de ce qui touche à Macedonio ne se perde. Moi qui m'attarde à consigner ces détails absurdes, je continue à croire que leur protagoniste était l'homme le plus extraordinaire que j'aie jamais rencontré. Sans doute en alla-t-il de même pour Boswell avec Samuel Johnson. »

Un dernier type d'information, déjà plus proche de l'interprétation critique, consiste à situer le texte présenté dans l'ensemble de l'œuvre de son auteur : ainsi fait Larbaud en 1926 pour la traduction de *Gens de Dublin*, ainsi Todorov en 1984 pour celle du *Grand Code* ; ou encore, dans le champ plus vaste d'un genre ou de la production d'une époque : c'est typiquement le propos de Georges Poulet dans sa préface à *Littérature et Sensation*, qui définit la critique de Jean-Pierre Richard par rapport aux autres courants (Blanchot, Béguin, Bachelard) de la critique contemporaine.

La deuxième fonction est sans doute, surtout pour les allographes originales, de très loin la plus importante ; c'est surtout la plus

spécifique, et qui motive le recours à un préfacier : c'est la fonction de recommandation : « Moi, X, je vous dis qu'Y a du génie, et qu'il faut lire son livre. » Sous cette forme explicite, à vrai dire fort rare et caractéristique des secteurs les plus naïfs de l'institution littéraire, le discours préfaciel risque de produire un double effet de ridicule : l'effet « pavé de l'ours » qui s'attache à l'éloge indiscret, et l'effet en retour qui frappe le préfacier assez présomptueux pour décider du génie d'autrui. L'édition de 1847 du *Provincial à Paris*, œuvre mineure de Balzac[17], s'ouvrait sur un « avant-propos de l'éditeur » où celui-ci (?) maniait la cassolette avec une délicatesse toute... balzacienne : « Il en est un qui, peut-être plus que les autres, justifie la colossale réputation dont il jouit. Cet écrivain, c'est M. de Balzac [...] Nul autre n'a sondé plus profondément que M. de Balzac les mille replis du cœur humain [...] Maintenant que l'édifice est à peu près achevé, il est permis à tous d'en admirer l'élégance, la force et la solidité [...] M. de Balzac est un écrivain qui ne peut être comparé à personne dans le présent [...] Nous ne voyons qu'un seul nom auprès duquel nous placerions volontiers M. de Balzac. Et ce nom, c'est Molière [...] Si Molière vivait de nos jours, il écrirait *la Comédie humaine*. De quel écrivain contemporain pourrait-on en dire autant ? » Le caractère probablement apocryphe de cette allographie pseudo-éditoriale n'arrange pas les choses : Balzac assume devant la postérité la charge d'un ridicule ordinairement réparti sur deux têtes.

Heureusement, la fonction de recommandation reste le plus souvent implicite, parce que la seule présence de ce genre de préface est en soi-même une recommandation. Cette caution est généralement, pour une préface originale, apportée par un écrivain plus consacré : Flaubert pour Bouilhet, France pour Proust, Borges pour Bioy Casares, Sartre pour Nathalie Sarraute. Ou, lors d'une traduction, plus connu dans le pays d'importation : Baudelaire pour Poe, Malraux ou Larbaud pour Faulkner, Larbaud encore pour Joyce, Aragon pour Kundera. Ou plus actuel (par définition) lors de la réédition largement posthume d'un texte classique que l'on fait « revisiter » par un écrivain contemporain : Valéry pour les *Lettres persanes*, pour *Lucien Leuwen*, pour *la Tentation de saint Antoine*, Sartre pour les *Journaux intimes* de Baudelaire, Queneau pour *Bouvard et Pécuchet*. Ou encore, toute question de notoriété relative mise à part, capable d'ajouter à une œuvre la valeur d'une interprétation, et par conséquent d'un statut théorique exemplaire. C'est apparemment le sens qu'il faut attribuer à la préface[18] écrite pour l'*Adone* par Chapelain, qui n'était alors qu'un jeune disciple de Malherbe. Celui-ci avait été sollicité, mais il préféra transmettre à celui-là une tâche qui sans doute ne l'inspirait guère ; l'opération se révéla heureuse : Chapelain produisit un long texte assez pesant, mais qui démontrait, en toute orthodoxie aristotélicienne, que le poème de Marino était « conduit et tissu dans sa nouveauté selon les règles générales de l'épopée » – d'une sorte d'épopée effectivement nouvelle, puisque d'action non héroïque, mais suffisamment « illustre » (vie et mort d'Adonis) pour fournir le sujet d'un grand poème narratif, tout comme l'action non guerrière d'*Œdipe* a pu fournir un sujet de tragédie : où l'on observe une fois de plus la capacité générative de la combinatoire aristotélicienne. Sur quoi Chapelain, qui s'était dès l'abord excusé sur son manque d'autorité, concluait en protestant avec une modestie assez hautaine qu'il n'avait pas entrepris de « louer » le chevalier Marin, mais seulement de dire en quoi il était digne d'éloge : « Mon intention n'a point été de le couronner mais de vous faire voir succinctement que je savais pourquoi il méritait la couronne. » C'est encore, *mutatis mutandis*, la fonction de la préface de Larbaud pour la réédition en 1925 des *Lauriers sont coupés* (1887), mise au point sur l'histoire du monologue intérieur, ou de celle de Deleuze pour *Vendredi*, promu par ses soins au rang d'illustration d'« une certaine théorie d'autrui » – et de la perversion comme absence d'autrui. On se rappelle peut-être que la collection de poche 10/18, dans les années soixante, s'était fait une spécialité de ce type de présentations à fort coefficient intellectuel : Blanchot pour *le Bavard*, Barthes pour *les Corps étrangers*, Ricardou pour *la Route des Flandres*, etc. Mais la monumentale « préface » de Sartre pour les *Œuvres complètes* de Genet reste à jamais l'exemple le plus imposant, ou le plus encombrant, de la caution philosophique à une œuvre littéraire. À jamais ? À moins qu'on ne s'avise un jour d'imprimer *l'Idiot de la famille* en préface à *Madame Bovary*...

Dans son *Prólogo de prólogos*, Borges observe, en passant : « Personne n'a encore, que je sache, formulé une technique de la préface », et il ajoute sagement : « Cette lacune n'est pas grave, étant donné que nous savons tous ce dont il s'agit. » Cette remarque, qui devrait détourner quiconque de s'exercer sur un objet aussi trivial, ne le détourne pas lui-même de poursuivre : « La préface, la plupart du temps hélas ! ressemble à un discours de fin de banquet ou à une oraison funèbre et elle abonde en hyperboles gratuites que le lecteur, qui n'est pas dupe, prend pour de simples clauses de style. Mais il y a des cas où la préface [...] expose et commente une esthétique. » Et de citer Wordsworth et Montaigne, ce qui prouve qu'il ne pense pas seulement aux préfaces allographes, évidemment visées par la formule « oraison funèbre ». « Une préface, quand elle est réussie, conclut-il, n'est pas une manière de toast ; c'est une forme latérale de la critique. » Divers exemples déjà cités, parmi lesquels pourraient venir se ranger les propres préfaces allographes du *Livre de préfaces*, montrent assez que ces deux fonctions, de valorisation et de commentaire critique, ne sont nullement incompatibles, et même que la seconde peut être la forme la plus efficace de la première, parce qu'indirecte, le commentaire mettant à jour des significations « profondes », et par là même gratifiantes. On sait, par exemple, tout ce que la « cote » intellectuelle de Faulkner a dû, un temps, en France à la célèbre formule de Malraux sur « l'intrusion de la tragédie grecque dans le roman policier ».

Reste que la dimension critique et théorique de la préface allographe l'entraîne manifestement vers la frontière qui sépare (ou plutôt vers l'absence de frontière qui ne sépare pas nettement) le paratexte du métatexte, et plus concrètement la préface de l'essai critique. Cette proximité est particulièrement sensible dans les préfaces posthumes écrites pour la réédition d'œuvres anciennes[19], que la disparition déjà fort lointaine de l'auteur dégage de toute espèce de caractère officieux, sinon (mais presque) de toute obligation de valorisation : on sait bien par exemple que la présence d'une préface signée Valéry, même éventuellement sévère, était à tout coup plus incitative que dissuasive. Je ne cite pas par hasard Valéry, dont les grandes préfaces, pour Montesquieu, pour Stendhal ou pour Flaubert, ont tous les caractères d'essais critiques – et se retrouvent aujourd'hui fort légitimement, et indiscernablement, mêlées à des essais autonomes comme ceux sur La Fontaine ou Voltaire. Il y prend d'ailleurs les choses de très haut, et même parfois de très loin, en particulier à propos des *Lettres persanes*, ou plutôt à propos de l'esprit en général, puis de l'esprit du XVIIIe siècle, avant d'en venir à Montesquieu, puis à son livre. Le « Stendhal » est d'une égale ouverture de compas, et l'auteur de *Leuwen* y figure plutôt comme type d'esprit que comme écrivain. « La tentation de (saint) Flaubert » est même assez franchement dépréciative : c'est une charge contre le réalisme, *Salammbô* et *Bovary*, et même *Saint Antoine*, où Flaubert, « enivré par l'accessoire aux dépens du principal », a tout simplement perdu « l'âme de son sujet ». Il est caractéristique que le « Stendhal », par exemple, ait d'abord paru en revue, et qu'il ait ensuite été repris en plaquette séparée, avant de rejoindre *Variété*. On en dirait autant des préfaces de Sartre reprises dans *Situations* parmi d'anciens articles, de celles de Barthes reprises dans *Essais critiques*, etc. Et encore une fois, ces deux chefs-d'œuvre critiques de Sartre, ci-devant préfaces, le *Baudelaire* et le *Saint Genet* – que je ne prendrai pas le risque d'évoquer plus longuement dans une rubrique que leur considération ferait éclater comme une baudruche.

Mais il arrive aussi que le préfacier, fort de la position dominante que lui confère généralement sa notoriété, et toujours le fait de répondre à une demande, et donc certain de pouvoir à peu près « tout se permettre », profite des circonstances pour déborder quelque peu l'objet prétendu de son discours au profit d'une cause plus vaste, ou éventuellement toute différente. L'œuvre préfacée devient alors simple prétexte à un manifeste, à une confidence, à un règlement de compte, à une divagation. C'est Mallarmé, justement, oubliant le (mince) *Traité du verbe* de René Ghil (1886) pour exposer, en « avant-dire », sa théorie de la langue et du vers. C'est Proust gratifiant *Tendres Stocks* d'une doctrine stylistique où il est un peu moins question de Morand que de Stendhal, de Baudelaire et de Flaubert. C'est Valéry transcendant le livre de Leo Ferrero, *Léonard de Vinci ou l'Œuvre d'art*[20], dans un essai parfaitement autonome sur *Léonard et les Philosophes*. C'est Borges saisissant l'occasion de *l'Invention de Morel* pour pourfendre l'arbitraire du roman psychologique (« Les Russes et les disciples des Russes ont démontré jusqu'à la nausée que rien n'est impossible : suicides par excès de bonheur, assassinats par charité, personnes qui s'adorent au point de se séparer pour toujours, traîtres par amour ou par humilité... ») et exalter le roman d'aventures. C'est Sartre hissant le *Portrait d'un inconnu*, qui n'en peut mais[21], sur le pavois de l'antiroman. C'est le même Sartre écrasant *les Damnés de la terre* de Fanon du poids de sa propre et outrancière fureur anticolonialiste dans un discours que l'on a pu[22] non sans raison qualifier de « détournement de parole ». C'est Aragon saisissant l'occasion de la traduction de *la Plaisanterie* pour dire son angoisse devant la menace de certain « Biafra de l'esprit ».

Il ne faudrait pas croire, pour autant, que la préface allographe a sur l'auctoriale le privilège de l'absolue bonne conscience, et que tous les écrivains, illustres ou non, se prêtent sans malaise et sans scrupule à ce rôle de « parrain » littéraire ou idéologique. Certains s'y dérobent sans phrases, que leur discrétion soustrait naturellement à notre enquête[23]. D'autres le font plus explicitement, comme Flaubert, que nous voyons refuser tout net la demande indiscrète d'une Mme Régnier : Je l'ai déjà refusé à d'autres, explique-t-il, et « ces procédés de grand homme, cette manière de recommander un livre au public, ce genre Dumas, enfin, m'exaspère, me dégoûte » ; au reste, « la chose est parfaitement inutile et ne fait pas vendre un exemplaire de plus, le bon lecteur sachant parfaitement à quoi s'en tenir sur ces actes de complaisance qui, d'avance, déprécient un livre ; car l'éditeur a l'air d'en douter puisqu'il a recours à un étranger pour en faire l'éloge[24] ». Ce dernier argument n'est pas sans force, même si rien ne permet de mesurer sur ce point les poids respectifs de l'avantage et de l'inconvénient. D'autres, moins catégoriques ou plus pervers, expriment leurs scrupules ou leurs réserves, comme nous l'avons vu faire à tant de préfaciers autographes, dans le texte même de leur préface, qui en conservera du moins le mérite de la lucidité. Borges, préfaçant en 1927 une anthologie de la poésie uruguayienne, se demandait publiquement ce qu'il faisait « dans ce *zaguan* » ; et T.S. Eliot, dans son introduction au *Nightwood* de Djuna Barnes (1937), pose la question sous la forme, pour moi définitive, d'une aporie : « Les rares livres qui méritent d'être préfacés sont précisément ceux qui n'en ont pas besoin. »

Le corollaire inverse s'impose de lui-même, et il désigne avec précision l'autre source de malaise : non plus la gêne du préfacier à tenir un rôle foncièrement immodeste et superflu, mais sa réluctance à remplir une corvée qu'il n'a pas su refuser. C'est du moins ainsi que j'interprète cette clause pour le moins condescendante, et à la limite désobligeante pour l'auteur, par laquelle tant de préfaciers semblent se dédouaner en indiquant avec soin qu'ils exaucent ici une instante prière. « Pourquoi m'a-t-il demandé d'offrir son livre aux esprits curieux, demande France en tête des *Plaisirs et les Jours* ? Et pourquoi lui ai-je promis de prendre ce soin fort agréable, mais bien inutile », puisque aussi bien ce livre « se recommande tout seul » ? « C'est l'auteur lui-même... qui a fait à son jeune confrère l'honneur de lui demander cette préface », écrit Larbaud pour *Les lauriers sont coupés*. Vous m'avez imprudemment demandé « d'introduire votre ouvrage dans le public », dit Valéry en tête de cette « Lettre à Leo Ferrero » qui sert de préface à *Léonard de Vinci ou l'Œuvre d'art*. « J'accepte avec plaisir d'ajouter quelques mots au remarquable essai de Stéphane sur l'Aventurier, dit Sartre. Non pour en faire l'éloge ou le recommander : il se recommande de soi... » Et le même Sartre, en tête de *l'Artiste et sa conscience* : « Vous avez souhaité, mon cher Leibowitz, que j'ajoute quelques mots à votre livre. » J'ai accepté par amitié et « solidarité... Mais à présent qu'il faut écrire, j'avoue que je suis très embarrassé ». La délicatesse de Sartre, on le sait, était sans limite ; la source de son embarras, c'est en principe ici son incompétence musicale, mais il s'en révèle vite une autre, qui est un ténébreux désaccord sur les modalités, effectivement embarrassantes, de l'engagement politique du musicien[25]. Encore et toujours Sartre, pour *le Traître* d'André Gorz : « Le livre me plaisait et j'ai dit : oui, je le préfacerai, parce qu'il faut toujours payer [le mot est gracieux] pour avoir le droit d'aimer ce qu'on aime ; mais, dès que j'ai pris la plume, un petit carrousel invisible s'est mis en mouvement juste au-dessus du papier : c'était l'avant-propos comme genre littéraire qui requérait son spécialiste, un beau vieillard apaisé, un académicien... »

On est parfois plus académicien qu'on ne l'imagine, et, comme disait Satie je crois, ou Jules Renard, il ne suffit pas de refuser les honneurs, il faut ne pas les mériter. Mais l'intéressant, pour nous, c'est de voir ici, une fois de plus, comme le malaise préfaciel, qu'il procède de modestie sincère ou de dédain inavoué, tourne en une sorte d'hyperconscience générique. Nul n'écrit une préface sans éprouver le sentiment plus ou moins encombrant que le plus clair en cette affaire est qu'il est en train d'écrire une préface. Roland Barthes, qui ne faisait rien d'un peu rituel et « codé » (préface, page de Journal, autobiographie, lettre de condoléances ou de félicitations) sans ressentir aussitôt le poids et la force, à la fois paralysante et inspiratrice, de ce code, le révèle à sa manière, aussi précise qu'évasive, dans le premier paragraphe de sa préface à *la Parole intermédiaire* de François Flahault, véritable petit organon de la préface allographe, auquel je me garderai bien d'ajouter un mot :

> J'imagine volontiers que le rôle du préfacier consiste à énoncer ce que l'auteur ne peut dire, par pudeur, modestie, discrétion, etc. Or, en dépit des mots, il ne s'agit pas là de scrupules psychologiques. Un auteur peut certes dire « je », mais il lui est difficile, sans susciter quelque vertige, de commenter ce *moi* par un second « je », forcément différent du premier. Un auteur peut parler de la science de son temps, voire alléguer les rapports qu'il entretient avec elle, mais il n'a pas le pouvoir de s'y situer déclarativement, historiquement, il ne peut *s'évaluer*. Un auteur peut produire une vision éthique du monde, mais il ne peut l'afficher, d'abord parce que, dans l'état actuel de nos préjugés, cela paraîtrait amoindrir son objectivité scientifique, et puis parce qu'une « vision », ce n'est jamais qu'une synthèse, un état second du discours, que l'on peut attribuer à l'autre, non à soi-même. C'est pourquoi le préfacier, agissant comme une voix seconde, entretient avec l'auteur et le public un rapport de parole bien particulier, en ce qu'il est ternaire : préfacier, je désigne l'une des places où j'aimerais beaucoup que François Flahault fût reconnu par un tiers, qui est son lecteur. Ce faisant, j'illustre d'une façon topique la théorie qui est défendue dans ce livre : la préface est en effet l'un de ces actes « illocutoires », dont notre auteur se fait ici l'analyste[26].

Préfaces actoriales

J'ai dit plus haut que la préface actoriale authentique pouvait être considérée comme un cas particulier de la préface allographe : cas où le « tiers », entre auteur et lecteur, se trouve être un des personnages réels d'un texte référentiel. J'ai dit aussi que, faute d'exemples éclatants de préface de biographie procurée par son propre biographié[27], Valéry nous offrait l'exemple voisin, ou cousin, d'une préface à un commentaire procurée par son propre commenté. Il en offre à vrai dire deux : la préface au commentaire de *Charmes* par Alain (1928) et l'avant-propos au commentaire du *Cimetière marin* par Gustave Cohen (1933). Je ne prétendrai pas que ces deux performances puissent illustrer tout le champ des fonctions de la préface actoriale. On pourrait imaginer qu'une préface actoriale d'hétérobiographie eût pour principale fonction, outre les politesses et protestations de modestie obligées, de rectifier avec simplicité quelques erreurs de fait ou d'interprétation, et de combler quelques lacunes. Une telle démarche suppose quelque entente entre le biographe et son modèle, hors de laquelle, de toute manière, il n'y aura pas de telle préface. On pourrait donc, en transposant sur le plan du commentaire, imaginer qu'une préface du type valéryen fût une sorte de commentaire au second degré, où l'auteur dirait s'il s'accorde avec son critique sur le sens que celui-ci trouve à son texte, et pour ainsi soit l'autoriser comme commentaire officiel, soit le récuser et le rectifier. Comme on le sait d'avance, c'est exactement là le rôle qu'a refusé par deux fois Valéry, professant et peut-être improvisant pour l'occasion la célébrissime doctrine – devenue par la suite l'un des plus fermes credo de notre vulgate critique – selon laquelle l'auteur n'a aucun droit de commentaire sur son œuvre, et ne peut donc qu'écouter bouche bée ceux qu'on lui inflige : « Mes vers ont le sens qu'on leur prête. Celui que je leur donne ne s'ajuste qu'à moi et n'est opposable à personne » (*Charmes*), « Il n'y a pas de vrai sens d'un texte. Pas d'autorité de l'auteur. Quoi qu'il ait voulu dire, il a écrit ce qu'il a écrit » (*Cimetière marin*), etc. Je n'oserai pas prétendre ici que cette plaisante théorie soit une pure défaite *ad hoc* pour éviter de se prononcer sur la justesse d'un commentaire, mais on ne m'ôtera pas de l'idée qu'il y a un peu de cela, et l'on sait que Valéry était assez porté à ce genre d'impromptu. D'autre part, on n'a pas assez noté qu'elle était, dans la préface pour Alain, étroitement articulée à la non moins célèbre définition de la poésie comme état intransitif et non communicationnel du langage – autrement dit, que cette destitution critique de l'auteur était théoriquement réservée, au moins à l'origine, au domaine de la poésie, et que l'extension, valide ou non, qui en a été faite depuis à toute espèce de texte usurpe un peu sa caution valéryenne.

Autre différence dans l'usage : quand Valéry décrétait l'inautorité de l'auteur, il poussait l'abstention jusqu'au bout (les détails qu'il donne à propos du *Cimetière marin* sont de l'ordre de la genèse, non du sens : comment ce poème lui est venu d'un rythme décasyllabe). L'usage actuel, un peu partout dans les préfaces, les interviews, les conférences, est d'un type moins rigoureux, qui s'apparente souvent à une sorte de prétérition exorcisante : premier temps, je n'ai bien entendu aucune autorité à commenter mon œuvre ; deuxième temps, voici ce qu'il en est ; quiconque en juge autrement est un cuistre, un stalinien attardé, un analyste de station-service, et autres noms d'oiseaux. J'invente

(presque) de toutes pièces ce discours-robot, et toute ressemblance avec celui d'un auteur réel ne serait que l'effet du hasard, objectif ou non. Mais l'expérience prouve qu'il n'est pas si facile, ni si agréable à un auteur de déposer *vraiment* son autorité.

Préfaces fictionnelles

Avec notre dernier type fonctionnel, qui regroupe l'ensemble des cases A^2, D, E, F, et, par provision, G, H et I, du tableau des types de destinateurs, c'est-à-dire les préfaces auctoriales dénégatives et toutes les préfaces fictives ou apocryphes, nous revenons à l'ordre des préfaces auctoriales, ou plus exactement ici des préfaces que des données extérieures et/ou postérieures à leur statut officiel original nous autorisent, ou plutôt nous obligent à considérer comme auctoriales. Malgré la différence de destinateur, les préfaces auctoriales assomptives et les préfaces allographes avaient en commun ce que j'appellerai, une fois de plus faute d'un meilleur terme, le caractère *sérieux* de leur régime de destination ; celles que nous allons considérer maintenant pour leurs fonctions s'en distinguent par leur régime *fictionnel*, ou, si l'on préfère, ludique (les deux notions me semblent ici à peu près équivalentes), en ce sens que le statut prétendu de leur destinateur ne demande pas vraiment, ou pas durablement à être pris au sérieux.

J'ai l'air de substituer l'opposition du sérieux et du fictionnel à celle de l'authentique et du fictif (ou de l'apocryphe), mais il ne s'agit pas exactement d'une substitution, car la catégorie du sérieux n'englobe pas tous les types d'authenticité : la préface auctoriale dénégative est authentique au sens précédemment défini (son auteur, même si anonyme ou pseudonyme, est bien celui qu'il prétend être), mais elle n'est pas sérieuse dans son discours, puisque son auteur y prétend n'être pas l'auteur du texte, qu'il reconnaîtra plus tard être, et qu'il est presque toujours de façon manifeste. Les préfaces auctoriales assomptives, allographes et actoriales authentiques sont sérieuses en ce sens qu'elles disent (ou impliquent) la vérité sur la relation entre leur auteur et le texte qui suit. Les autres – toutes les autres – sont soit authentiques, soit fictives, soit apocryphes, mais elles sont toutes fictionnelles (catégorie qui déborde donc celle du fictif) en ce sens qu'elles proposent toutes, chacune à sa façon, une attribution manifestement fausse du texte.

Leur fictionalité porte donc essentiellement sur des questions d'attribution : du seul texte dans l'auctoriale dénégative, du texte et de la préface elle-même dans les préfaces à destinateur fictif – et, somme toute, de la préface seule dans les cas éventuels de préface apocryphe de type Davin. Mais, d'autre part, leur fonctionnalité consiste essentiellement en leur fictionalité, en ce sens qu'elles sont là essentiellement *pour effectuer une attribution fictionnelle*. Je veux dire : la préface de *la Vie de Marianne* sert essentiellement à prétendre fictionnellement que ces Mémoires n'ont point été écrits par Marivaux qui la signe, mais par Marianne elle-même, celle d'*Ivanhoe*, à prétendre fictionnellement que ce roman n'est pas de Walter Scott, mais de « Laurence Templeton », etc. Or, nous avons déjà suffisamment considéré ces fictions d'attribution au chapitre du destinateur, où elles avaient leur place légitime. La conclusion semblerait donc s'imposer, que nous avons déjà traité par avance des fonctions de la préface fictionnelle, et qu'il ne reste plus qu'à tourner cette page.

S'il n'en va pas tout à fait ainsi, c'est d'abord parce qu'*effectuer* une fiction, ici comme ailleurs, ne se réduit pas à l'*énoncer* d'une phrase, du genre « Moi Marivaux, je ne suis pas l'auteur des Mémoires qui suivent », ou « Moi Templeton, je suis l'auteur du roman qui suit ». Pour effectuer une fiction, tous les romanciers savent cela, il faut un peu plus qu'une déclaration performative ; il faut *constituer* cette fiction, à coup de détails fictionnellement convaincants ; il faut donc l'*étoffer*, et, pour ce faire, le moyen le plus efficace semble être de *simuler une préface sérieuse*, avec tout l'attirail de discours, de messages, c'est-à-dire de fonctions, que cela comporte. À la fonction cardinale de la préface fictionnelle, qui est d'effectuer une attribution fictionnelle, viennent donc s'adjoindre, et à son service, des fonctions secondaires par simulation de la préface sérieuse – ou plus précisément, nous le verrons, par simulation de tel ou tel type de préface sérieuse. Par exemple, « Moi Marivaux, je vais vous dire ce que je pense des Mémoires de Marianne » (simulation de préface allographe), ou « Moi Templeton, je dédie ce récit à M. Dryasdust, antiquaire, et je justifie auprès de lui mon propos nouveau d'un roman situé dans l'Angleterre du Moyen Âge » (simulation de préface auctoriale), ou « Moi Gil Blas, je vais vous dire comment il faut lire le récit, qui suit, de ma vie » (simulation de préface d'autobiographie), etc. Et du même coup, et sous le couvert de cette simulation fictionnelle, rien n'interdit à l'auteur (réel) de la préface d'y dire ou d'y faire dire à propos du texte dont il est également l'auteur réel diverses choses qu'il pense sérieusement : par exemple, que « la grande affaire dans la vie, c'est la douleur que l'on cause » (*Adolphe*), ou même (ou mieux) diverses choses qu'il ne pense pas, mais qu'il veut, cette fois sérieusement, faire croire au lecteur (car le mensonge est aussi sérieux que la vérité, ou l'erreur sincère) : par exemple, que la finalité des lettres publiées sous le titre *les Liaisons dangereuses* est de mettre en garde les jeunes filles pures contre les hommes corrompus. Nous retrouvons donc ici, mais à la faveur de la simulation, les fonctions déjà reconnues de la préface sérieuse, et nous n'allons évidemment pas en réitérer l'étude. Mais simplement en saluer quelques résurgences par simulation, éventuellement sincères ou mensongères, c'est-à-dire sérieuses.

Auctoriales dénégatives

Les fictions d'attribution et les procédés de simulation qui les accompagnent et les servent diffèrent selon les types de destinateurs. La préface auctoriale dénégative, qui ne porte attribution fictive que *du texte*, se présente par là même comme une préface allographe, et plus précisément, dans la plupart des cas, comme une simple note éditoriale. Préface, donc, pseudo-éditoriale, pour un texte présenté le plus souvent comme un simple document (récit autobiographique, journal ou correspondance) sans visée littéraire, attribué à son ou ses personnages narrateurs, diaristes ou épistoliers. Sa première fonction consiste donc à exposer, c'est-à-dire à raconter les circonstances dans lesquelles le pseudo-éditeur est entré en possession de ce texte. Prévost affirme que les *Mémoires d'un homme de qualité* lui sont tombés entre les mains lors d'un voyage qu'il fit à l'abbaye de ***, où l'auteur (Renoncour, bien sûr) s'est retiré. Marivaux tient l'histoire de Marianne d'un ami qui l'a, tout simplement, trouvée. Constant donne, pour *Adolphe*, les détails d'un séjour en Calabre. Scott (c'est à ma connaissance sa seule préface dénégative) a reçu par la poste le manuscrit de *Rob Roy*. Balzac, ou plutôt « Horace de Saint-Aubin », s'est emparé, pour *le Vicaire des Ardennes*, de celui d'un jeune homme qui venait de mourir. Georges Darien a volé, cela s'imposait, dans une chambre d'hôtel, celui de Georges Randal (*le Voleur*), qui l'avait d'ailleurs prévu, si ce n'est souhaité. Le brouillon d'*Armance* a été confié pour corrections à Stendhal par « une femme d'esprit ». Celui de *Gaspard de la nuit* a été remis à Louis Bertrand (c'est ainsi qu'il signe sa préface), dans un jardin public de Dijon, par un pauvre diable qui disparut dans la nuit, et doit depuis rôtir en Enfer[28]. Ce sont, paraît-il, les *Mémoires de d'Artagnan* (en fait, on le sait, pseudo-mémoires forgés par Courtilz de Sandras) qui ont mis Dumas sur la piste de ceux du comte de La Fère, « ms 4772 ou 4773, nous ne nous rappelons plus bien », source alléguée des *Trois Mousquetaires*. C'est au cours d'un séjour à Kerengrimen (ou à Beg-Meil) que Proust fait la connaissance de l'écrivain C. (ou B.), qui lui lègue le manuscrit de *Jean Santeuil*[29]. C'est la fille de l'héroïne qui envoie à Gide le journal de *l'École des femmes*. Le texte original de *l'Immortel*, « rédigé dans un anglais où abondent les latinismes », a été transmis à Borges par l'antiquaire Joseph Cartaphilus, qu'une note, vers la fin du texte, identifiera comme le héros-narrateur. C'est le 16 août 1968 qu'un complaisant anonyme remit entre les mains d'Umberto Eco « un livre dû à la plume d'un certain abbé Vallet, *le Manuscrit de Dom Adson de Melk*, traduit en français d'après l'édition de Dom J. Mabillon, aux Presses de l'Abbaye de la Source, Paris, 1842 », manuscrit que l'auteur du *Nom de la rose* traduisit en italien tout en remontant, de Vienne à Melk, le cours du Danube avec une personne chère qui finit par emporter l'original en quittant sa vie d'une « façon désordonnée et abrupte... Il me resta ainsi une série de cahiers écrits de ma propre main, et un grand vide au cœur ». Je renonce à résumer une suite qui se trouve, elle, dans toutes les bonnes bibliothèques sous le titre inévitable « Un manuscrit, naturellement », et qui tire l'échelle sur toute l'histoire du genre, comme les *Quatre derniers lieder* de Strauss sur celle du lied romantique ; mais je crains que ce chant du cygne ne décourage nullement les imitations. Les détails, plus ou moins pittoresques, de ces circonstances offrent évidemment l'occasion de récits plus ou moins développés par lesquels ce type de préface participe déjà de la fiction romanesque, fournissant à celui du texte une sorte de récit-cadre, généralement à un seul bord.

Mais on sait que l'« éditeur » de *Werther* et celui de l'*Abbé C.* reprennent la parole pour assumer eux-mêmes le dénouement ; et que celui de *Novembre*, qui n'avait procuré aucune préface, entre en scène *in fine* (« Le manuscrit s'arrête ici, mais j'en ai connu l'auteur... ») pour conduire le récit jusqu'à la mort du héros ; et certaines préfaces, comme celles de *Moll Flanders* ou de *Volupté*, s'acquittent d'avance d'un épilogue par définition interdit au récit autobiographique, réel ou fictif.

La deuxième fonction, d'une fictionalité moins romanesque, et de type proprement éditorial, consiste en l'indication des corrections apportées, ou non, au texte : traduction et simplification du style pour les *Lettres persanes*, excision des détails indécents pour *les Liaisons dangereuses*, mais sans aucune correction qui eût risqué d'unifier le style de ces divers épistoliers (façon pour l'auteur de souligner le mérite, qui bien évidemment lui revient, de leur diversité), entière « recomposition » de l'ouvrage pour *Rob Roy*, aucune correction pour *Adolphe*. La troisième est plus rare, sans doute parce que le texte s'en charge généralement lui-même : c'est une biographie sommaire de l'auteur prétendu, que je ne trouve qu'en tête d'œuvres non autobiographiques. Nodier attribue *Smarra* à « un noble Ragusain qui a caché son nom sous celui du comte Maxime Odin », et Balzac, dans l'avertissement du *Gars*[30], produit une biographie très détaillée (et très autobiographique, annonçant par bien des aspects *Louis Lambert*) de l'auteur supposé « Victor Morillon », dont je ne puis me dispenser de citer ici cette page, que son contexte rend particulièrement savoureuse :

> Le public a été tant de fois surpris dans les pièges tendus à sa bonne foi par des auteurs dont l'amour-propre et la vanité croissent, chose difficile, aussitôt qu'il s'agit de livrer un nom à sa curiosité, que nous croyons bien mériter de lui en suivant une marche toute contraire.
>
> Nous sommes heureux de pouvoir avouer que notre sentiment a été partagé par l'auteur de cet ouvrage – il manifesta toujours une aversion profonde pour ces préfaces semblables à des parades, où l'on s'efforce de faire croire à l'existence d'abbés, de militaires, de sacristains, de gens morts dans les cachots, et à des trouvailles de manuscrits, qui font épancher sur des créatures postiches tous les trésors de la sympathie. Sir Walter Scott a eu cette manie, mais il a eu le bon esprit de se moquer lui-même de ces superfétations qui ôtent de la vérité à un livre. Si l'on est condamné à monter sur les tréteaux, il faut se résoudre, il est vrai, à y faire le charlatan, mais sans emprunter de mannequin. Nous accueillons avec plus de gravité et d'estime un homme qui se présente modestement en disant son nom, et aujourd'hui il y a de la modestie à se nommer, il y a une certaine noblesse à offrir à la Critique et à ses concitoyens une vie réelle, un gage, un homme et non une ombre, et sous ce rapport jamais victime plus résignée ne fut amenée aux haches de la Critique. S'il a pu exister quelque grâce dans le mystère dont un écrivain s'enveloppe, si le public a respecté son voile comme le linceul d'un mort, tant de barbouilleurs ont usé du rideau qu'à cette heure il est sali, chiffonné et qu'il n'appartient plus qu'à un homme d'esprit de trouver une ruse nouvelle contre cette prostitution de la pensée qu'on nomme : *la publication*.

L'effet d'autobiographie déguisée se retrouve dans le portrait tracé par Sainte-Beuve en tête de *Joseph Delorme* ; mais non, j'imagine, dans la biographie de la poétesse grecque imaginée par Pierre Louÿs pour les *Chansons de Bilitis*.

La dernière fonction, où s'exerce le plus fortement la simulation d'une préface allographe, est le commentaire, plus ou moins valorisant, du texte. Defoe insiste sur la valeur morale de *Moll Flanders*, où toute faute est sévèrement sanctionnée, et j'ai déjà mentionné des commentaires analogues pour les *Liaisons* et pour *Adolphe*. Sainte-Beuve emboîte ce pas pour *Volupté*, salutaire analyse « d'un penchant, d'une passion, d'un vice même... » (je n'ai pas bien saisi lesquels). Dans ses « observations » sur *Oberman*, Senancour se garde de toute appréciation morale, mais il annonce la couleur littéraire et prévient les critiques : on trouvera dans cette série de lettres, non de l'action, mais des descriptions, des sentiments, des passions, et aussi... des longueurs et des contradictions. Mais la préface dénégative la plus rigoureusement imitative d'une allographe classique est sans aucun doute celle de *Madame Edwarda*. J'ai déjà signalé sa particularité temporelle : c'est à ma connaissance la seule préface ultérieure, dans un genre (j'entends celui des préfaces fictionnelles en général) ordinairement lié à une fiction attributive provisoire, vouée à terme à un démenti explicite ou implicite. Georges Bataille n'intervient comme préfacier de « Pierre Angélique » que quinze ans après la première publication du roman, et de ce fait même la fiction « éditoriale » est exclue : il ne peut se présenter comme publiant le manuscrit d'un inconnu, mais bien comme l'auteur d'une préface allographe ultérieure, à l'occasion d'une réédition, tout comme Larbaud pour Dujardin, ou mieux Deleuze pour Tournier : car c'est une préface hautement « théorique », préface-manifeste, qu'on pourrait presque qualifier, comme on l'a fait pour certaines préfaces de Sartre, de préface-détournement, s'il ne s'agissait ici d'un autodétournement au profit, comme on sait, d'un exposé – sérieux s'il en fut, et même solennel dans sa naïveté – de la philosophie bataillienne de « l'érotisme envisagé gravement, tragiquement », de l'extase par l'horreur, et de cette grande découverte – qui l'eût cru ? – que « l'horreur renforce l'attrait ! » (le point d'exclamation est dans le texte).

Auctoriales fictives

La préface auctoriale fictive (D) est, je l'ai déjà dit, éminemment (et même, à ma connaissance, exclusivement) représentée par Walter Scott pour un grand nombre de ses romans à partir de 1816, dont les plus importants sont la série des *Contes de mon hôte, Ivanhoe, les Aventures de Nigel* et *Péveril du Pic*, le tout par voie de simples dédicaces ou d'épîtres dédicatoires à fonction préfacielle. C'est ici que le jeu paratextuel de la supposition d'auteur se complique d'une manière qui en fait, pour nous, le lieu le plus romanesque et le plus fascinant d'une œuvre autrement quelque peu atteinte par la limite d'âge. Dans l'épître dédicatoire d'*Ivanhoe*, déjà évoquée plus haut, le plus pittoresque est sans doute la personne du dédicataire, le révérend docteur Dryasdust, membre de la Société des antiquaires, résidant à Castlegate, York, soigneusement choisi par l'auteur fictif Templeton pour sa compétence archéologique, qui le constitue en véritable juge expert de ce qui fut, je le rappelle, le premier roman proprement historique de notre auteur. *Les Aventures de Nigel* s'ouvrent sur une « épître servant d'introduction », au même Dryasdust, par le capitaine Cuthbert Clutterbuck, qui se prévaut auprès de lui de la qualité d'« enfant du même père » – on voit lequel. Cette mention de parenté n'est pas déplacée en tête de cette copieuse épître entièrement consacrée au récit de la rencontre, chez quelque libraire que tous les détails désignent comme Constable, l'éditeur de Scott, entre ledit capitaine et... l'illustre mais anonyme « auteur de *Waverley* » (qui ne sera jamais autrement désigné que par cette fameuse « description définie »), et du long dialogue qui s'ensuit :

> Je parvins dans une chambre voûtée, consacrée au secret et au silence, et je vis, assise près d'une lampe et occupée à lire une seconde épreuve couverte de ratures, la personne, ou peut-être je devrais plutôt dire l'*eidolon* ou l'apparition de l'auteur de *Waverley*. Vous ne serez pas surpris de l'instinct filial qui me fit reconnaître aussitôt les traits de ce vénérable fantôme, en même temps que je pliai le genou en lui adressant cette salutation classique : *Salve, magne parens !* Cependant le spectre m'interrompit en me présentant un siège, et en me donnant à entendre que ma présence n'était pas inattendue, et qu'il avait quelque chose à me dire.

La suite, on le devine, n'est rien d'autre qu'une interview imaginaire, par l'auteur supposé, de l'auteur réel, qui l'accueille comme « la personne de ma famille pour qui j'ai le plus de considération depuis la mort de Jedediah Cleishbotham » (l'auteur supposé des *Contes de mon hôte*), et lui annonce son intention de le nommer « parrain de cet enfant qui n'a pas encore vu le jour (il me montrait du doigt l'épreuve) » – c'est en quelque sorte le contrat de supposition, et l'adoubement du préfacier. L'entretien roulera sur tous sujets d'actualité scottienne : l'accueil fait au *Monastère*, l'art du roman depuis son fondateur Fielding (« il l'a rendu digne d'être comparé à l'épopée »), les qualités et les défauts de l'ouvrage qui suit, les supputations en cours sur l'identité de l'auteur de *Waverley* et sa détermination de « garder le silence sur un objet qui, selon moi, ne mérite pas tout le bruit qu'on en a fait », son opinion sur les critiques, sur la fidélité du public et les moyens de la conserver, sur ses raisons pour ne pas aborder le théâtre, sur les revenus légitimes qu'il tire de son œuvre :

LE CAPITAINE : Ne craignez-vous pas qu'on n'attribue cette succession rapide d'ouvrages à un motif sordide ? On pensera que vous ne travaillez que par l'appât

du gain.

> L'AUTEUR : En supposant qu'outre les autres motifs qui peuvent m'engager à me produire plus fréquemment devant le public, je calcule aussi les grands avantages qui sont le prix des succès en littérature ; cet émolument est la taxe volontaire que le public paie pour un certain genre d'amusement littéraire ; elle n'est extorquée à personne, et n'est payée, je pense, que par ceux qui peuvent l'acquitter, et qui reçoivent une jouissance proportionnée au prix qu'ils donnent. Si le capital que ces ouvrages ont mis en circulation est considérable, n'a-t-il été utile qu'à moi seul ? Ne puis-je pas dire à cent personnes comme le brave Duncan, le fabricant de papier, le disait aux diables les plus mutins de l'imprimerie : N'avez-vous pas partagé ? n'avez-vous pas eu vos quinze sous ? Je pense, je l'avoue, que notre Athènes moderne me doit beaucoup pour avoir établi une manufacture aussi vaste ; et, quand on aura accordé à tous les citoyens le droit de voter dans les élections, je compte sur la protection de tous les ouvriers subalternes que la littérature fait vivre, pour obtenir une place dans le parlement.

Enfin, sur l'avenir de son inspiration : « Le monde dit que vous vous épuisez. – Le monde a raison ; et qu'importe ? Lorsqu'il ne dansera plus, je ne jouerai plus de ma cornemuse, et je ne manquerai pas de gens assez obligeants pour me faire apercevoir que mon temps est passé. »

L'« introduction » tardive de 1831 s'excusera sur le caractère un peu trop fantaisiste et complaisant de cet entretien, mais le même procédé préside à la « Lettre en forme de préface » de *Péveril du Pic*, adressée cette fois par Dryasdust, décidément notre plus fidèle « héros de préface »[31], à Clutterbuck, et qui rapporte une visite de l'auteur de *Waverley*, « notre père commun », à celui qu'il nomme « créature de ma volonté ». Il s'y trouve cette fois un portrait dudit auteur, mais aussi peu ressemblant que possible à Scott. Le dialogue est ici plus bref, et peut-être se ressent-il d'être une seconde mouture du même sac. Mais l'antiquaire, à qui l'auteur de *Waverley* a précédemment soumis son manuscrit, se montre plus exigeant sur la vérité historique, et son interlocuteur doit défendre contre lui l'utilité du genre qu'il pratique, invoquant l'exemple des pièces historiques de Shakespeare, dont le duc de Marlborough affirmait « c'est la seule Histoire d'Angleterre que j'aie jamais lue », et soutenant « qu'en initiant ainsi les personnes à affaires et les jeunes gens à des vérités sévères, "sous la forme de fictions agréables", je rends service aux plus spirituels et aux plus aptes d'entre eux ; car l'amour de la science n'a besoin que d'un commencement ; – la moindre étincelle fait prendre feu lorsque la traînée de poudre est bien préparée. Et s'étant intéressé à des aventures et à des caractères feints, attribués à une époque historique, le lecteur commence ensuite à s'inquiéter de connaître quels furent réellement les faits, et jusqu'à quel point le romancier les a représentés ».

On a vu que la supposition d'auteur s'atténuait progressivement, d'*Ivanhoe*, dont Templeton se prétend explicitement l'auteur (ou de *la Fiancée de Lammermoor*, dont une note est signée Jedediah Cleishbotham), à *Nigel* où Clutterbuck n'est qu'un transparent « parrain », et à *Péveril*, où Dryasdust devient presque un préfacier allographe. Et, dans tous ces cas, Scott utilise d'une manière ou d'une autre la fiction préfacielle pour délivrer son propre message, par la plume de Templeton ou par la bouche de l'auteur de *Waverley*. La situation de *Quentin Durward* est encore plus ambiguë. L'auteur, cette fois anonyme, comme au temps de *Waverley*, rapporte, dans une longue préface narrative, comment, lors d'un voyage en France, il fit visite à un vieux gentilhomme dans son château des bords de la Loire, et comment celui-ci lui montra dans sa bibliothèque certains documents sur ses lointaines alliances écossaises – source alléguée du roman. Pendant cette conversation, le marquis fait plusieurs allusions à sir Walter, à qui il attribue *la Fiancée de Lammermoor*. Le préfacier anonyme proteste qu'il n'en est rien :

> J'eus la franchise de l'informer, d'après des motifs que personne ne pouvait connaître comme moi, que mon compatriote distingué par ses ouvrages littéraires, et dont je parlerai toujours avec le respect que méritent ses talents, n'était pas responsable des légers ouvrages qu'il plaisait au public de lui attribuer avec trop de générosité et de précipitation. Surpris par l'impulsion du moment, j'aurais peut-être été plus loin, et fortifié ma dénégation par une preuve positive, en lui disant que personne ne pouvait avoir écrit des ouvrages dont j'étais l'auteur ; mais le marquis m'épargna le désagrément de me compromettre ainsi en me répliquant avec beaucoup de sang-froid qu'il était charmé d'apprendre que de pareilles bagatelles n'avaient pas été écrites par un homme de condition.

Quentin Durward parut en anglais, je l'ai dit, sous le couvert (déjà fort percé) de l'anonymat. Mais le lecteur français en recevait la même année la traduction (par Defauconpret) que je viens de citer sous une couverture dûment (ou plutôt indûment, mais très visiblement – et très véridiquement) ornée du nom de Walter Scott. J'imagine qu'il lui fallut s'y reprendre à deux fois pour comprendre cette phrase, ou plutôt pour n'y rien comprendre. On voit peut-être pourquoi j'ai dit que ces préfaces étaient la part la plus fascinante de l'œuvre. Il y a dans ce vertige de l'incognito, dans cette preuve de l'altérité par l'identité (« Ce ne peut être moi, puisque c'est moi »), une forme d'humour fantastique qui préfigure les plus troublantes mascarades d'un Pessoa, d'un Nabokov, d'un Borges, d'un Camus (Renaud, bien sûr)[32].

Allographes fictives

Malgré l'exemple isolé de Walter Scott, il semble que le mouvement le plus fréquent (je n'ose dire le plus naturel), lorsqu'on a fait l'effort de supposer un auteur fictif et qu'on souhaite ajouter à son texte une préface fictive, soit de supposer de surcroît un préfacier allographe distinct. Comme l'auctoriale dénégative, la préface allographe fictive simule l'allographe authentique, à ceci près qu'elle est attribuée à un tiers imaginaire, nommé (comme « Richard Sympson » ou « Joseph L'Estrange ») ou non (comme l'officier du *Manuscrit trouvé à Saragosse* ou le traducteur des *Portes de Gubbio*), mais toujours pourvu d'une identité biographique distincte (l'officier de *Saragosse* est français, le présentateur de *la Guzla* est dalmate, le traducteur de *Gubbio* est un homme, etc.), faute de quoi, je l'ai dit, le principe d'économie nous inviterait, comme nous l'avons fait pour *Delorme* ou *Santeuil*, à ranger sa préface parmi les auctoriales dénégatives. D'autre part, si elle peut, comme celles-ci, présenter un texte donné pour un simple document sans visée littéraire (*Gulliver, Saragosse, André Walter*[33], *Lolita, Gubbio*), et donc simuler comme elles une simple note éditoriale, elle peut aussi, et plus facilement, porter sur un texte donné pour une œuvre littéraire, traduite (*Clara Gazul, la Guzla, On est toujours trop bon avec les femmes*) ou non (*Déliquescences d'Adoré Floupette, Œuvres françaises de M. Barnabooth, Feu pâle, Chroniques de Bustos Domecq*), et prendre de ce fait l'allure d'une préface allographe classique.

À l'identité fictive du destinateur près, le premier cas ne présente aucune nouveauté notable par rapport aux fonctions de la préface dénégative : détails sur la découverte ou la transmission du manuscrit (confié à son cousin par Gulliver lui-même, trouvé à Saragosse pendant la guerre et traduit au présentateur par un descendant du narrateur, transmis à « John Ray » par l'avocat de Humbert Humbert après la mort de celui-ci, remis au traducteur de *Gubbio* par un intermédiaire anonyme dans un jardin public), mention de corrections éventuelles (« J'ai ôté, dit "Sympson", nombre de détails maritimes fastidieux » ; « hormis la correction de solécismes évidents et l'émondage méticuleux de certains détails tenaces... ce remarquable mémoire est présenté intact », déclare « John Ray »), commentaires moraux comparables à ceux dont Rousseau, Laclos ou Constant accompagnent les « documents » qu'ils nous présentent : ainsi, pour « John Ray », le « mémoire » de Humbert Humbert (terme significatif d'une convention de non-littérarité[34]) « nous commande de lutter tous au coude à coude – parents, éducateurs, assistantes sociales – et de redoubler d'efforts, avec une compréhension élargie et une vigilance inflexible, pour élever des générations meilleures dans un monde plus sûr »...

Le second cas se présente sous sa forme la plus nette lorsque le texte est donné pour une œuvre déjà publiée dans sa langue d'origine, comme fait Mérimée pour *le Théâtre de Clara Gazul*, dont « Joseph L'Estrange » nous dit que l'original, « extrêmement rare », a paru à Cadix « en deux volumes petit in-quarto », et pour les « poèmes illyriques » qui composent *la Guzla*. Mais les œuvres jusque-là « inédites », comme les *Déliquescences, Barnabooth, Feu pâle* ou *Bustos Domecq*, ont un statut littéraire un peu plus incertain, que n'atteste, pour les distinguer d'un simple « mémoire » documentaire, qu'une forme résolument romanesque (récit à la troisième personne) ou poétique. Ce statut intermédiaire pourrait être, comme nous y invite le sous-titre de *Barnabooth*, défini comme celui d'une « œuvre d'amateur », riche ou pauvre, si une telle notion avait en littérature un sens bien pertinent, ce qui me semble peu probable. Du moins ces

textes sont-ils bien présentés, en général, davantage comme des œuvres que comme des documents, ce qui devrait ouvrir la porte à des appréciations ou commentaires proprement critiques. Pudeur ou incapacité, les « Joseph L'Estrange », « Tournier de Zemble » et autres « Gervasio Montenegro » ne s'engagent guère dans cette voie : leur contribution est plutôt, selon l'usage classique, de type biographique-testimonial : « L'Estrange » évoque Clara Gazul telle qu'il l'a connue autrefois, « Marius Tapora » raconte la vie d'Adoré Floupette, « Tournier de Zemble » compose une longue et minutieuse hagiographie de Barnabooth. Seul à ma connaissance, « Charles Kimbote » produit un véritable commentaire du poème de John Shade, mais ce commentaire est essentiellement véhiculé par ses notes en fin de volume, que nous retrouverons en tant que telles. Sa préface est plutôt de type modestement éditorial et proprement universitaire (description technique du manuscrit, chronologie de composition, controverse sur le degré d'achèvement, annonce de variantes), jusqu'au point où l'évocation de ses relations personnelles avec l'auteur défunt et de l'importance de son propre commentaire à venir pour l'intelligence du poème (« une réalité que seules mes notes peuvent fournir ») vient annoncer et amorcer le dérapage paranoïaque qui suivra, où le pseudo-allographe se révélera peu à peu – mais sur un autre plan – comme un pseudo-actorial.

Actoriales fictives

La logique, ou la symétrie, voudrait que la préface actoriale fictive fût une simulation de l'actoriale authentique, c'est-à-dire d'une préface d'hétérobiographie procurée par son « héros ». Cette symétrie ne nous mènerait pas très loin, puisque le modèle lui-même manque à l'appel. Sauf cas exceptionnels, la préface actoriale fictive est en fait réservée à des héros-narrateurs, c'est-à-dire qu'elle simule une situation plus complexe, mais plus naturelle, où le héros est en même temps son propre narrateur et son propre auteur. Bref, la préface actoriale fictive simule la préface d'autobiographie, où le préfacier, comme j'ai déjà eu l'occasion de m'en plaindre, s'exprime davantage comme auteur (« voici ce que j'ai écrit ») que comme héros (« voici ce que j'ai vécu »). C'est comme auteur que Lazarillo présente comme une innovation contraire à la pratique épique du début *in medias res* son parti de « commencer non par le milieu, mais par le commencement, afin que vous ayez entière connaissance de ma personne » ; c'est comme auteur que Gil Blas exhorte le lecteur, selon la fable des deux écoliers de Salamanque, à faire de la suite une lecture interprétative et à « prendre garde aux inscriptions morales que renferment » ses aventures de jeunesse ; comme auteur que Gulliver proteste contre les coupures et additions effectuées par son cousin, et regrette finalement une publication qui n'a apporté aucune amélioration dans les mœurs des Yahoos ; comme héros, sans doute, que Gordon Pym atteste la véracité des morceaux rédigés et déjà publiés comme fictionnels par M. Poe, mais bien comme auteur qu'il revendique la paternité de tout le reste ; comme auteur encore que Braz Cubas annonce une « œuvre diffuse, composée par moi, Bras Cubas, suivant la manière libre d'un Sterne ou d'un Xavier de Maistre, mais à laquelle j'ai peut-être donné parfois quelque teinte chagrine de pessimisme. C'est bien possible. Ouvrage de défunt ! Je l'ai écrit avec la plume de la gaieté et l'encre de la mélancolie et il n'est pas difficile de prévoir ce qui peut résulter d'une telle union. Ajoutez à cela que les personnes sérieuses trouveront à ce livre des allures de simple roman, tandis que les personnes frivoles n'y trouveront pas leur roman habituel ». C'est comme héroïne, certes, que Sally Mara réfute quelques affirmations la concernant et rejette sur Raymond Queneau la responsabilité de *Sally plus intime*, mais bien comme auteur qu'elle assume le reste du recueil, précisant : « Il n'est pas souvent donné à un auteur prétendu imaginaire de pouvoir préfacer ses œuvres complètes, surtout lorsqu'elles paraissent sous le nom d'un auteur soi-disant réel. Aussi dois-je remercier les éditions Gallimard de m'en offrir la possibilité[35]. » Bref, rien qui nous écarte de l'habituel *authorship* des préfaces d'autobiographies, où l'on perçoit clairement qu'écrire sa vie consiste moins à mettre l'écriture au service de la vie que l'inverse. Narcisse, après tout, n'est pas amoureux de son visage, mais bien de son image, c'est-à-dire ici de son œuvre.

Miroirs

J'en dirais bien autant de la préface fictionnelle en général, où nous avons vu constamment l'acte préfaciel se mirer et se mimer lui-même, dans un complaisant simulacre de ses propres procédés. En ce sens, la préface fictionnelle, fiction de préface, ne fait qu'exacerber en l'exploitant la tendance profonde de la préface à une *self-consciousness* à la fois gênée et joueuse : jouant de sa gêne. J'écris une préface – je me vois écrire une préface – je me représente me voyant écrire une préface – je me vois me représenter... Cette réflexion infinie, cette autoreprésentation en miroir, cette mise en scène, cette comédie de l'activité préfacielle, qui est une des vérités de la préface, la préface fictionnelle la pousse à son ultime accomplissement en passant, à sa façon, de l'autre côté du miroir.

Mais cette autoreprésentation est aussi, très éminemment, celle de l'activité littéraire en général. Car – on l'a bien perçu, sans doute, depuis le début de ce chapitre –, si dans la préface l'auteur (ou son « parrain ») est, comme nous l'avons fait dire à Borges, « le moins créateur », c'est peut-être là qu'il est et se révèle, paradoxalement ou non, le plus littérateur. Aussi voyons-nous s'en garder autant qu'ils le peuvent, comme de tous autres éléments trop manifestes du paratexte, les auteurs les plus attachés à la dignité classique et/ou à la transparence réaliste : une Austen, un Flaubert, un Zola, un Proust, le Balzac de 1842, James jusqu'à l'édition de New York. C'est à peu près le seul trait de distribution que nous ayons pu relever, mais il me paraît très significatif, par le souci qu'il traduit d'éviter autant que possible cet effet pervers du paratexte qu'est l'effet-écran, que nous avons baptisé, par référence à la loge de Charlus, l'effet Jupien[36].

À des degrés divers, et avec des inflexions diverses selon les types (l'auctoriale assomptive essentiellement liée au souci, chez l'auteur, d'imposer son intention au lecteur, l'allographe aux pratiques de protection et de patronage, mais aussi parfois de détournement et de captation, les fictionnelles à la mise en scène de la pratique fictionnelle elle-même), la préface est peut-être, de toutes les pratiques littéraires, la plus typiquement littéraire, parfois au meilleur, parfois au pire sens, et le plus souvent aux deux à la fois. À pouvoir la surpasser dans ces divers excès, je n'en vois guère qu'une autre : c'est évidemment d'écrire *sur* la préface. Aussi m'en suis-je bien gardé, me bornant ici à l'écouter faire ce qu'elle fait si bien : parler d'elle-même.

Notes

1. Deuxième édition fictive, Londres, où une nouvelle préface, implicitement assomptive, remplace l'avis de l'éditeur original.

2. Molière disait en fait « parterre » : mais le public du parterre est à l'âge classique le public par excellence.

3. « Ce que j'écris maintenant, ce sont mes œuvres posthumes », dit Aragon dans la préface de 1965 aux *Beaux Quartiers*, sans qu'on puisse trop savoir si le mot s'applique aux œuvres contemporaines de cette préface (*la Mise à mort*, précisément) ou à cette préface elle-même.

4. Elle paraît, avec un « avertissement de l'auteur » de fonction plus technique, en juin 1826 en tête du premier volume en date (tome XVI). C'est une des plus belles pages de Chateaubriand, et il est regrettable que son statut circonstanciel l'ait exclue des éditions modernes les plus accessibles.

5. Les *ORC* d'Aragon et d'Elsa Triolet, Laffont, 1964-1974, l'*Œuvre poétique* d'Aragon, Livre Club Diderot, 1974-1981. Sur le paratexte des premières, voir M. Hilsum, « Les préfaces tardives d'Aragon », *Poétique* 69, févr. 1987.

6. *The Novels and Tales of Henry James*, Scribner's, New York, 1907-1909. Le recueil de ces préfaces a été publié par R. Blackmur sous le titre *The Art of the Novel*, Scribner's, 1934, et traduit par F. Cachin, *la Création littéraire*, Denoël, 1980.

7. D'abord publiée en revue, « Postille al *Nome della rosa* », *Alfabeta* 49, juin 1983, puis annexée en postface aux éditions ultérieures.

8. « 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. » Ainsi Valéry décrit-il son état d'esprit dans le « Note et digression » qui fait préface tardive (1919) à son *Léonard* de 1895 – et qui en esquisse effectivement une sorte de récriture. Mais Chateaubriand notait déjà dans ses *Mémoires d'outre-tombe*, à propos de l'édition tardive des *Natchez* : « Il m'est arrivé ce qui n'est peut-être jamais arrivé à un auteur : c'est de relire après trente années un manuscrit que j'avais totalement oublié. »

9. *Mémoires d'outre-tombe*, XVIII-9.

10. Préface originale tardive (1984) pour un recueil de nouvelles anciennes (1958-1964).

11. *Sous l'œil des Barbares* (1888), *Un homme libre* (1889), *le Jardin de Bérénice* (1891).

12. Il commencera en 1710 d'en préparer une autre (la posthume de 1713), mais on croit savoir qu'il ne put dépasser la cinquième feuille avant de mourir en mars 1711.

13. On lit bien *acheter*, non *achever*. Une telle franchise choquerait sans doute aujourd'hui, où nous aimons entourer de guirlandes hypocrites le commerce des lettres ; mais on sait que Boileau aimait, lui, appeler un achat un achat.

14. La plupart des préfaces mentionnées ici se trouvent commodément réunies dans le recueil de B. Weinberg, *Critical Prefaces of the French Renaissance*, Northwestern University Press, 1950. Sur la préface de *Théagène et Chariclée*, voir M. Fumaroli, « Jacques Amyot and the Clerical Polemic against the Chivalric Novel », *Renaissance Quarterly*, printemps 1985.

15. En cas de traduction, la préface peut être, comme on vient de le voir, signée du traducteur. Le traducteur-préfacier peut éventuellement commenter, entre autres, sa propre traduction ; sur ce point et en ce sens, sa préface cesse alors d'être allographe.

16. Publié en italien à Paris en 1623.

17. Devenue depuis *les Comédiens sans le savoir* ; voir Pléiade, VII, p. 1709.

18. « Lettre ou discours de M. Chapelain à M. Favereau... portant son opinion sur le poème d'*Adonis* du chevalier Marino », repris dans *Opuscules critiques*, Hunier éd., Droz, 1936.

19. Je ne parle pas des préfaces posthumes en forme d'hommage (à délai bref) à un ami disparu, du type Flaubert pour Bouilhet, que Borges rapporterait justement, au contraire, au modèle « oraison funèbre ».

20. Kra, 1929. La préface de Valéry a été par la suite intégrée à l'ensemble de ses études sur Vinci ; voir Pléiade, I, p. 1234 *sq*.

21. Les réserves, faciles à deviner, de Nathalie Sarraute se sont finalement exprimées avec la plus grande netteté dans une interview recueillie par J.-L. Ezine, *les Écrivains sur la sellette*, Éd. du Seuil, 1981, p. 37 : « Je n'étais déjà pas d'accord avec ça quand il l'a écrit, en préface à *Portrait d'un inconnu* : ce n'est pas un "anti-roman", les autres non plus... »

22. G. Idt, « Fonction rituelle du métalangage dans les préfaces hétérographes », *Littérature*, 27, oct. 1977 ; dans cette étude de la préface aux *Damnés de la terre*, l'auteur décrit très justement la fonction de « maître préfacier » de l'auteur de *Saint Genet* : « Une cinquantaine de préfaces, de une à cinq cents pages, écrites ou parlées, célébrant des classiques, parrainant des inconnus ou important des étrangers, Sartre figure dans l'institution en cacique de promotion et non en marginal. » Dans la galerie des maîtres préfaciers de ce siècle, Sartre l'emporte probablement en quantité sur tous ses prédécesseurs, France et Valéry compris.

23. Du moins savons-nous que Balzac, pour *la Comédie humaine*, demanda une préface à Nodier, qui refusa, puis à Sand, qui accepta avant de se dérober. Ce double désistement nous vaut l'avant-propos de 1842, mais nous prive de ce qui aurait été, peut-être, le plus éclatant exemple de préface allographe.

24. 7 septembre 1877. Il faut cependant noter qu'en 1853 Flaubert avait caressé trois projets de préface : une, allographe, sur Ronsard, qui aurait été comme un « essai sur le génie poétique français », ou une « histoire du sentiment poétique en France » ; une autre pour le *Melaenis* de Bouilhet ; et une troisième, auctoriale, pour son *Dictionnaire des idées reçues*, peut-être lointain ancêtre de *Bouvard et Pécuchet* ; et qu'il envisageait de « dégoiser là ce que j'ai sur la conscience d'idées critiques ». Le refus absolu de toute expression théorique par voie de préface lui est donc venu plus tard.

25. « Ce n'est certainement pas un de mes meilleurs textes » (« Autoportrait à soixante-dix ans », *Situations*, X, p. 171).

26. Une jolie performance de Barthes préfacier se trouve en tête de Bruce Morrissette, *les Romans de Robbe-Grillet*, Minuit, 1963. Manifestement sollicité, pour une fois non par l'auteur, mais par le « héros », pour écarter toute idée d'interprétation officieuse, Barthes distingue deux interprétations de Robbe-Grillet : la « chosiste » (c'est évidemment la sienne, mais il ne le dit pas) et l'humaniste (celle de Morrissette) ; entre les deux, faut-il choisir ? Non, affirme-t-il, car l'œuvre littéraire refuse toute réponse : refus de réponse qui déboute évidemment le propos humaniste, et qui répond donc en fait avec la plus grande netteté.

27. Signalons toutefois une préface de Claudel (deux pages assez creuses) à J. Madaule, *le Drame de Paul Claudel*, Desclée de Brouwer, 1936. Une lettre de Gide en tête de P. Iseler, *les Débuts d'André Gide vus par Pierre Louÿs*, Le Sagittaire, 1931, et une lettre de Malraux en tête de S. Chantal, *le Cœur battant, Josette Clotis – André Malraux*, Grasset, 1976. La lettre est évidemment un moyen commode pour se tirer d'une obligation préfacielle, mais certaines donnent presque l'impression d'être des réponses négatives subrepticement détournées en lettres-préfaces. Mme Régnier aurait bien dû mettre le refus de Flaubert en tête de son livre.

28. Publié en 1842 quelques mois après la mort de l'auteur par les soins de Victor Pavie, *Gaspard de la nuit* présente un paratexte assez complexe : après la préface auctoriale dénégative, vient une seconde préface, auctoriale fictive, signée Gaspard de la nuit, puis une brève épître dédicatoire à Victor Hugo, non signée, et pourvue de deux épigraphes. Le tout précédé d'une préface allographe authentique de Sainte-Beuve. Mais nous savons par sa correspondance que Bertrand souhaitait corriger fortement cette œuvre, et en particulier supprimer la préface dénégative. Cf. Richard Sieburth, « Gaspard de la nuit : Prefacing Genre », *SiR*, 24, été 1985.

29. *Jean Santeuil* comporte deux projets différents de préface dénégative, d'où ces alternatives. Bien entendu, le caractère posthume de cette publication donne à son paratexte un statut tout hypothétique.

30. Titre abandonné de la première version des *Chouans*, 1828. Voir Pléiade, VIII, p. 1667.

31. « N'étant pas valétudinaire, l'auteur ferait un triste héros de préface » (Balzac, préface de *la Peau de chagrin*).

32. Ajoutons que la préface du premier des *Contes des Croisades* (1825) contiendra une sorte de compte rendu d'une réunion de tous les auteurs supposés des romans de Scott. Sur toute cette fiction préfacielle, voir en particulier N. Ward, article à paraître dans *le Discours préfaciel, op. cit.*

33. Si du moins l'on décide de considérer cette préface comme allographe fictive : elle est signée P. C., et nous savons que ce sont là les initiales de Pierre Chrysis, pseudonyme de Pierre Louÿs, lequel a dû rédiger effectivement une préface qui par son discours et sa fonction entre dans le jeu de la fiction.

34. Ce n'est à vrai dire qu'un aspect de cette préface, où il arrive aussi à « John Ray » d'appeler ce « mémoire » *Lolita*, et de le considérer « sous l'angle purement romanesque » ou « en tant qu'œuvre d'art » – ce que Marivaux n'aurait certainement pas fait pour *Marianne*, ni Constant pour *Adolphe*.

35. Je rappelle que l'œuvre se présente en 1963 sous cette couverture : Raymond Queneau / de l'Académie Goncourt / *Les Œuvres / complètes / de Sally Mara*.

36. On pourrait l'appeler également effet George Moore, en l'honneur de cet auteur qui déclarait un jour : « Ne mettez pas de préface en tête de votre œuvre, les critiques ne parleraient que d'elle. » Ce conseil est cité en épigraphe de la préface des *Sandales d'Empédocle*, de C.-E. Magny, qui y prétend avec quelque excès que « depuis le naturalisme, les auteurs n'osent plus écrire de préfaces – sinon aux livres des autres ».

Les intertitres

Les intertitres, ou titres intérieurs, sont des titres, et comme tels ils appellent le même genre de remarques, dont j'éviterai la reprise systématique, mais que nous retrouverons ici ou là. En tant qu'intérieurs au texte, ou du moins au livre, ils en appellent d'autres, sur lesquelles j'insisterai davantage.

La première et la plus évidente est que, contrairement au titre général, qui s'adresse à l'ensemble du public et peut circuler fort au-delà du cercle des lecteurs, les intertitres ne sont guère accessibles qu'à ceux-ci, ou pour le moins au public déjà restreint des feuilleteurs, et des lecteurs de tables des matières ; et nombre d'entre eux ne portent sens que pour un destinataire déjà engagé dans la lecture du texte, qu'ils supposent acquise pour tout ce qui les précède : ainsi, le titre du trente-septième chapitre des *Trois Mousquetaires* est « Le secret de Milady » ; ce nom, ou surnom, renvoie manifestement le lecteur à une connaissance antérieure du personnage qui le porte[1].

La seconde et la plus importante tient au fait que, contrairement au titre général, qui est devenu un élément indispensable sinon à l'existence matérielle du texte, du moins à l'existence sociale du livre, les intertitres n'en sont nullement une condition absolue. À l'éventualité de leur présence, il y a des degrés divers, qui vont de l'impossible à l'indispensable, et qu'il convient ici de parcourir rapidement.

Cas d'absence

L'intertitre est le titre d'une section de livre : parties, chapitres, paragraphes d'un texte unitaire, ou poèmes, nouvelles, essais constitutifs d'un recueil. De ce fait, il suit évidemment qu'un texte absolument unitaire, c'est-à-dire non divisé, ne peut comporter aucun intertitre. C'est le cas par exemple, à ma connaissance, de la plupart des épopées médiévales, au moins dans l'état où elles nous sont parvenues, mais aussi de certains romans modernes, tels que *H* ou *Paradis*. On serait tenté d'en dire autant d'*Ulysse*, mais sa situation est, nous le savons, un peu plus subtile. À l'inverse, certains textes sont apparemment *trop* divisés, je veux dire hachés trop menu, pour que chacune de leurs sections porte un intertitre propre : c'est le cas des recueils de fragments, aphorismes, pensées et autres maximes lorsque l'auteur, tel La Rochefoucauld, n'a pas cru devoir les grouper, comme fera La Bruyère pour ses *Caractères*, en sous-ensembles thématiques faisant chapitres et justifiant pour chacun l'imposition d'un intertitre.

Il y a ensuite des types de textes liés à un régime essentiellement oral, qu'ils programment ou dont ils dérivent, et pour lesquels le fait même de la performance orale rendrait la présence d'intertitres difficile à manifester : discours, dialogues, pièces de théâtre. Le cas du théâtre est le plus nuancé, car les divisions traditionnelles, muettes à la représentation, comportent à l'édition une sorte d'intitulation minimale, ou purement rhématique, par numéros d'actes, de scènes et/ou de tableaux. Et certains dramaturges, comme Hugo ou Brecht, intitulent volontiers leurs actes : pour *Hernani*, acte I : *le Roi*, acte II : *le Bandit*, acte III : *le Vieillard*, acte IV : *le Tombeau*, acte V : *la Noce*. Pour *Ruy Blas*, I : *Don Salluste*, II : *la Reine d'Espagne*, etc. Chez Brecht, on trouve par exemple des titres[2] aux parties du *Cercle de craie*, de *Puntila*, de *la Mère*, et des sortes de sommaires dans *Mère Courage*, dans *l'Opéra de quat' sous*, dans *Mahagonny*, dans *la Vie de Galilée*, généralement destinés à être placardés en cours de représentation, à l'usage des spectateurs. Cette présence pourrait être liée au caractère notoirement narratif (« épique ») que l'auteur voulait donner à son théâtre. Chez Hugo, je l'attribuerais volontiers à une passion des titres en tous genres, dont nous rencontrerons d'autres manifestations. Mais il existe certainement d'autres exemples de cette pratique, que Diderot, à défaut de l'illustrer lui-même, a su fort bien justifier : « Si un poète a bien médité son sujet et bien divisé son action, il n'y aura aucun de ses actes auquel il ne puisse donner un titre ; et, de même que dans le poème épique on dit la descente aux enfers, les jeux funèbres, le dénombrement de l'armée, l'apparition de l'ombre, on dirait dans le dramatique l'acte des soupçons, l'acte des fureurs, celui de la reconnaissance ou du sacrifice. Je suis étonné que les Anciens ne s'en soient pas avisés : cela est tout à fait dans leur goût. S'ils eussent intitulé leurs actes, ils auraient rendu service aux Modernes, qui n'auraient pas manqué de les imiter ; et, le caractère de l'acte fixé, le poète aurait été forcé de le remplir[3]. » J'ajoute que certaines indications de lieu ou de temps, tout à fait régulières en tête d'acte ou de scène, peuvent passer dans la tradition comme des sortes d'intertitres : c'est évidemment le cas dans le *Faust* de Goethe : « La nuit », « Devant la porte de la ville », « Cabinet de travail », etc. Mais ces quelques cas d'intitulation restent exceptionnels.

Il y a ensuite des genres où la division du texte est en quelque sorte mécanique, et accompagnée de mentions que l'on ne peut considérer comme des titres, et qui en empêchent la présence : le roman épistolaire, où chaque lettre porte l'indication du destinateur, du destinataire, éventuellement de la date et du lieu d'écriture ; le journal, authentique ou fictif, dont la scansion n'est en principe faite que de dates ; le récit de voyage, que de dates et de noms de lieux. Mais, ici encore, diverses fantaisies sont possibles : *le Rhin* se présente comme un récit de voyage par lettres, avec numéros et titres de fonctions diverses. *Par les champs et par les grèves*, œuvre amébée, se divise en chapitres numérotés impairs pour Flaubert, pairs pour Maxime Du Camp.

Degrés de présence

La présence d'intertitres est possible, mais non obligatoire, dans les œuvres unitaires divisées en parties, chapitres, etc., et dans les recueils. Elle est rarement obligatoire, si ce n'est peut-être dans les recueils de nouvelles, où leur absence risquerait de prêter à confusion en faisant d'abord croire à un récit continu. Ce sont ces cas de présence possible ou nécessaire qui vont nous retenir maintenant pour une rapide enquête où les catégories génériques, ici manifestement les plus déterminantes, nous serviront de cadre directeur.

Mais auparavant, une précaution indispensable. La distinction entre titres (généraux) et intertitres (partiels) est elle-même moins absolue que je ne l'ai laissé entendre, à moins de se laisser aveuglément guider par le seul critère bibliologique : titre au livre, intertitres aux sections de livre. Je dis aveuglément, parce que ce critère est éminemment variable selon les éditions, si bien qu'un « livre » comme le *Du côté de chez Swann* de 1913 devient « section de livre » dans l'édition Pléiade, et qu'inversement une « section » comme *Un amour de Swann* est devenu assez vite, dans certaines présentations, un livre autonome. Le critère matériel est donc fragile, ou labile ; mais celui, sans doute moins naïf, de l'unité d'œuvre est lui aussi fort glissant : *Germinal* est-il une œuvre, ou une partie d'œuvre ? Et du coup, « *Germinal* » est-il un titre ou un intertitre ? Et « *Un cœur simple* » ? Et « *Tristesse d'Olympio* » ? Etc. La pratique, ici, tranche plus lourdement que légitimement dans le sens que l'on sait, et nous la suivrons bon gré mal gré, mais il conviendra au moins d'y garder quelque méfiance, mauvaise conscience ou réserve mentale.

Il y a donc des œuvres sans intertitres, dont par définition nous n'aurons plus à nous occuper, une fois rappelée cette évidence que l'absence peut être, ici comme ailleurs, aussi significative que la présence. Mais il y a encore des degrés, ou du moins des modalités de présence, qu'illustre, ici comme pour les titres généraux, l'opposition entre régimes thématique (par exemple, ce titre de chapitre : « Une petite ville »), rhématique (par exemple : « Chapitre premier ») et mixte (par exemple, le véritable titre du premier chapitre du *Rouge* : « Chapitre premier / Une petite ville[4] »). Ces deux ou trois régimes peuvent aussi coexister dans la même œuvre : c'est le cas très fréquent de ces recueils, comme *les Contemplations* ou *les Fleurs du mal*, où alternent sans gêne apparente poèmes à titres et poèmes sans titres, c'est-

à-dire en l'occurrence à numéros. Nous allons suivre quelques avatars de cette répartition à travers quatre grands types génériques, qui révèlent à l'enquête une certaine homogénéité de régime : les récits de fiction, les récits référentiels (historiques), les recueils de poèmes et les textes théoriques. Cet ordre est à peu près arbitraire.

Fiction narrative

On ne sait trop comment se présentaient les premières versions écrites (transcrites ?), au temps de Pisistrate, de ces premiers grands textes narratifs continus qu'étaient les poèmes homériques, et les éditeurs modernes ne sont guère prodigues de détails sur ce point, mais la tradition, transmise par les scoliastes alexandrins, ou par Eustathe au XII^e^ siècle, nous a légué des titres thématiques d'épisodes dont certains remontent sans doute aux origines, c'est-à-dire à la phase des récitations aédiques, dont ils intitulaient peut-être les séances. Ces épisodes peuvent constituer de grandes masses narratives, comme la « Télémachie » (près de trois chants) ou les « Récits chez Alkinoos » (quatre chants), ou des segments plus brefs, extensifs à un seul chant, comme l'« Entretien d'Hector et d'Andromaque » (chant VI de l'*Iliade*), voire moins (« Duel entre Pâris et Ménélas », fin du chant III). C'est sans doute l'époque alexandrine qui a tracé au cordeau dans cette continuité ou discontinuité narrative une division plutôt mécanique en vingt-quatre chants dont chacun était simplement marqué d'une lettre de l'alphabet grec, équivalent ici de nos numéros actuels. Une tradition seconde, ou troisième, s'est alors efforcée de sauver les intitulations thématiques primitives en attribuant tant bien que mal à chaque chant un ou plusieurs titres correspondant à l'essentiel de son action. Des listes circulent ainsi, plus ou moins officielles, qui disent par exemple, pour l'*Iliade* : chant I, « Peste et colère », chant II, « Songe et catalogue des vaisseaux », etc. Certains de ces intertitres officieux sont vénérables, parce qu'ils désignent les actions par des termes techniques irremplaçables : « Aristéia » (exploits), « Hoplopoiia » (fabrication des armes) ou « Nekuya » (descente aux Enfers), que les amateurs préfèrent à toutes les traductions. Les titres généraux, *Iliade* et *Odyssée*, sont d'ailleurs du même type, plutôt translittérés que traduits.

J'ignore comment fonctionnaient à cet égard les épopées posthomériques dont le texte ne nous est pas parvenu, mais les titres donnés par les éditions modernes aux chants (ou plus exactement Livres) de Virgile ou de Quintus semblent sans fondement dans la tradition écrite ancienne, même si le découpage officiel en Livres est ici plus proche de la succession thématique des épisodes (*Énéide*, Livre I : la tempête, Livre II : la prise de Troie, etc.). La division mécanique chiffrée, me semble-t-il, submerge peu à peu l'intitulation thématique. Elle va servir de modèle, pendant des siècles, à toute la tradition épique classique, et, bien au-delà, à toute la tradition romanesque sérieuse. Épopées latines, Dante, Ronsard, Arioste, Tasse, Spenser, Milton, Voltaire, jusqu'aux *Natchez*. Romans grecs et latins, romans baroques et classiques (*l'Astrée* comporte cinq parties regroupant des Livres numérotés), y compris *la Princesse de Clèves*, et même *Francion*, et le *Roman bourgeois*, et même *Crusoé* ou *Moll Flanders* (qui ne comportent guère de divisions), et même encore *Tristram Shandy*, se conforment au grand modèle antique établi par les Alexandrins – pour ne rien dire des grands récits en vers du Moyen Âge, chansons de geste, je l'ai dit, mais aussi romans, qui semblent le plus souvent ignorer toute division.

Un cas à part est celui des grandes œuvres narratives composites comme le *Décaméron* ou les *Contes de Canterbury*, qui sont en fait des recueils de nouvelles. Le *Décaméron* est, comme son titre l'indique, divisé en dix journées dont chacune porte en titre le nom de son narrateur ; les dix nouvelles constituant chacune de ces journées portent, dans les éditions modernes, des titres dont l'authenticité paraît douteuse, accompagnés de sommaires en quelques lignes peut-être également tardifs, et qui, s'ils ressortissent bien au paratexte actuel, n'ont évidemment plus le statut d'intertitres. Les *Contes de Canterbury* sont divisés en contes dont chacun est intitulé par la profession de son narrateur : « Conte du chevalier », « du meunier », etc. L'*Heptaméron*, divisé en sept journées, ne semble pas comporter de titres originaux. Les *Cent Nouvelles nouvelles*, dont les titres sont peut-être originaux, sont un recueil factice. L'enquête reste à suivre.

À la grande tradition classique des divisions numérotées, et donc essentiellement rhématiques puisqu'elles n'indiquent qu'une place relative (par le chiffre) et un type de division (Livre, partie, chapitre, etc.), s'oppose une autre tradition plus récente et plus populaire, d'initiative apparemment médiévale, qui recourt à une intitulation thématique (ou mixte, avec ellipse de l'élément rhématique), peut-être parodiée des textes sérieux des historiens et des philosophes ou théologiens. Ce sont les intertitres descriptifs en forme de propositions complétives : « Comment... », « Où l'on voit... », « Qui raconte... », « De... » (sous-entendu : « Chapitre... »). Ainsi le *Roman de Renart*, dont les premières mises en recueil datent du XIII^e^ siècle, est divisé en Livres muets, eux-mêmes divisés en « aventures » à titres descriptifs (narratifs) : « Première aventure : comment Renart emporta de nuit les bacons d'Ysengrin », etc.[5].

Ce type d'intertitres avait devant lui une destinée presque aussi riche que le type classique, mais presque toujours dans le registre ironique de récits populaires et « comiques » : chez Rabelais, dont les titres presque systématiquement en « Comment... » dérivent tout droit des *Grandes Chroniques* dont il a d'abord été le continuateur ; chez les picaresques espagnols, imités en cela par Lesage ; chez Cervantes[6], qui inaugure dans le *Quichotte* un modèle fortement ludique ou humoristique (« Que lira celui qui lira », « Qui traite de beaucoup de grandes choses », « Qui traite de choses touchant à cette histoire et non d'aucune autre »), dont l'épanouissement le plus spectaculaire, après Scarron, est chez Fielding, et particulièrement dans *Tom Jones* (« Contenant cinq pages de papier », « Qui sera le plus court de ce livre », « Qui surprendra le lecteur », « Contenant diverses matières », etc. : il faudrait les citer tous). On doit toutefois observer ici une sorte d'hommage à la tradition sérieuse dans le fait que les dix-huit Livres ne comportent pas de titres : l'intitulation ironique et bavarde ne s'autorise qu'au niveau des chapitres.

Ce modèle, devenu la norme (l'anti-norme) du récit comique, se perpétue encore longuement au XIX^e^ et au XX^e^ siècle, avec des effets de clin d'œil diversement appuyés : chez Dickens (*Oliver Twist, Pickwick, David Copperfield*), chez Melville (*Mardi, Pierre, le Grand Escroc*), chez Thackeray (*Henry Esmond, Vanity Fair*), chez France (*la Révolte des anges*), chez Musil (au style direct), chez Pynchon (*V.*), chez Barth (*The Sot-Weed Factor*), chez Jong (*Fanny Jones*) – et chez Eco (*le Nom de la rose*), dernier en date pour l'instant.

Dans des récits à la première personne (homodiégétiques), ces intertitres propositionnels peuvent, beaucoup plus souvent que les titres généraux, poser la question de l'identité de leur énonciateur. Lorsqu'ils sont rédigés à la troisième personne (« De la naissance de Gil Blas et de son éducation »), ce choix, contrastant avec celui du texte narratif lui-même, attribue évidemment leur énonciation à l'auteur : c'est le cas dans la plupart des romans picaresques, dans le *Page disgracié* (où le héros est systématiquement désigné en intertitres par la formule « le page disgracié »), et de nos jours, dans *le Nom de la rose*. La rédaction adoptée dans les *Voyages de Gulliver* est plus complexe, et paradoxale, puisqu'elle désigne le héros-narrateur comme « l'auteur » ; Swift attribue donc cette fonction à son personnage, mais il ne va pas jusqu'à lui accorder le droit d'intituler en première personne.

Ce droit lui est pleinement concédé, en revanche, dans le *Buscon* de Quevedo, entorse notable à la norme picaresque, dans *Mardi*, dans les romans-pastiches de Thackeray, dans *l'Ile au trésor*, dans *David Copperfield* (le premier intertitre de *Copperfield* est : « Je viens au monde »). Comme nous l'avons déjà vu à propos d'autres éléments du paratexte, cette concession a pour effet inévitable de constituer le héros-narrateur en instance non seulement narrative, mais littéraire : en auteur responsable de la constitution du texte, de sa gestion, de sa présentation, et conscient de sa relation au public. Ce n'est plus seulement, comme Lazarillo, un personnage qui raconte sa vie par écrit, c'est un personnage qui se fait écrivain en constituant son récit en texte littéraire, déjà pourvu par ses soins d'une partie de son paratexte. Cela repousse du même coup l'auteur réel dans le rôle fictivement modeste de simple « éditeur », ou présentateur – du moins lorsque son nom, différent de celui du héros, continue de figurer lui aussi au paratexte, cette double inscription établissant un partage fictif des responsabilités, même si le lecteur, averti des conventions littéraires, sait qu'on ne lui demande pas vraiment d'en être dupe.

Cette situation, somme toute classique, n'est pas exactement celle que constituent les intertitres de la *Recherche* – ceux que l'on trouve en 1913 en annonces-sommaires des volumes à paraître, ou ceux qui figurent en tête des volumes publiés des *Jeunes Filles*, de *Guermantes* et de

Sodome[7]. Ici, comme dans *Copperfield* ou *l'Ile au trésor*, les intertitres sont tous à la première personne (« Mort de ma grand-mère », « Comment je cesse de voir Gilberte », etc.), mais, du fait de l'anonymat relatif du héros[8], aucune démarcation nette n'est opérée entre lui et l'auteur. Un tel mode d'énonciation, confirmé par celui de la correspondance, de certaines dédicaces et de certains articles, et non démenti par l'absence, déjà mentionnée, de toute indication générique contraire, rapproche évidemment le régime de ce récit de celui d'une pure et simple autobiographie. Tout se passe ici comme si Proust passait insensiblement de la situation officiellement autobiographique (quoique sans doute déjà fictive) du *Contre Sainte-Beuve* (« J'ai une conversation avec Maman sur Sainte-Beuve ») à celle de la *Recherche* (« Je sens enfin que j'ai perdu ma grand-mère »), dans laquelle la première se transfuse sans se transformer. En face de cela, les protestations officielles d'hétérobiographie ne pèsent pas très lourd, car elles sont elles-mêmes parfois ambiguës ; ainsi, à René Blum : « Il y a un monsieur qui raconte et qui dit *je* » ; à Élie-Joseph Bois : « ... le personnage qui raconte, qui dit *je* (et qui n'est pas moi) » ; mais, dans l'article de 1921 sur Flaubert : « ... des pages où quelques miettes de madeleine, trempées dans une infusion, me rappellent (ou du moins rappellent au narrateur qui dit *je* et qui n'est pas toujours moi) tout un temps de ma vie...[9] » Ce statut typiquement ambigu, j'ai proposé ailleurs[10] de le baptiser, en empruntant ce terme à Serge Doubrovsky, *autofiction*. Je ne veux pas revenir ici sur cette argumentation, mais sa possibilité même indique bien, me semble-t-il, l'importance (entre autres) de ces caractéristiques de l'énonciation (inter) titulaire : dans certains états de relation entre texte et paratexte, le choix d'un régime grammatical pour la rédaction des intertitres peut contribuer à déterminer (ou à indéterminer) le statut générique d'une œuvre.

L'appareil intertitulaire de la *Recherche* comporte un autre enseignement, qui concerne la structure de l'œuvre et son évolution. J'ai évoqué à propos des titres la structure unitaire initialement voulue par Proust, et sa dérive progressive vers une présentation plus divisée en trois, puis cinq, puis sept « volumes ». Ce mouvement se marque aussi au niveau des chapitres, puisque seul le premier volume, *Du côté de chez Swann*, est simplement divisé en trois parties munies de sous-titres : « Combray » (I et II), « Un amour de Swann » et « Noms de pays : le nom ». La suite, à partir des *Jeunes Filles en fleurs*, sera beaucoup plus articulée, par une division hiérarchique en parties, chapitres et sections dont témoignent les sommaires prospectifs ou réels mentionnés plus haut. À partir de *Guermantes*, les parties et chapitres ne portent plus de sous-titres, et les trois derniers volumes, du fait de leur publication posthume, ne présentent plus ni parties ni chapitres, mais nous disposons pour tout ce qui suit *Du côté de chez Swann* d'une série très copieuse d'intertitres, fournis, pour les *Jeunes Filles*, par les sommaires de Table de l'édition de 1918 ; pour toute la suite, par les sommaires-annonces annexés à cette édition ; pour *Guermantes II* et *Sodome*, à la fois par ces annonces et par les Tables que comportent les éditions de 1921 et 1922, non sans quelques discordances de détail qui témoignent d'ultimes aménagements effectués après la guerre. Si incertains qu'ils soient du fait de la dérive génétique, de la négligence éditoriale et de la publication posthume, nous savons que Proust les considérait bien, depuis 1918, comme des intertitres, et qu'il aurait souhaité les placer en tête des sections qu'ils intitulent – ou du moins, par concession à l'éditeur, en sommaires de Tables avec référence à la pagination. En témoigne cette lettre à une dactylographe à propos des épreuves des *Jeunes Filles* : « J'ai demandé il y a à peu près un mois, à Gaston Gallimard, s'il approuvait que j'introduisisse dans le cours du livre les têtes de chapitre, avec les indications de parties qui figurent à la table. Il m'a dit que ce n'était pas son avis, et, toute réflexion faite, j'en jugeai de la même manière que lui. Nous pensâmes que les *** que j'ai placés à diverses reprises, quand un nouveau récit commence, seraient suffisants, et que le lecteur, grâce à la Table des Matières et aux numéros de pages qui seront placés dans cette Table, [...] donnerait à chaque fragment de l'ensemble le titre par moi choisi...[11] »

Même cette demande très concessive n'a pas été satisfaite à l'impression, et il faut avouer que dans certains cas la localisation des intertitres n'est pas tout à fait évidente dans l'état actuel du texte. Reste qu'en principe Proust envisageait bien après la guerre, et contrairement à ses intentions premières, une œuvre beaucoup plus articulée et pourvue d'un riche appareil titulaire. Tout se passe comme s'il s'était, progressivement ou tardivement, pris au jeu de la division et de la prolifération paratextuelle, jeu dans lequel il n'était d'abord entré qu'à contrecœur et sous l'empire de la nécessité.

Ce fait me paraît intéressant en lui-même. Il tient peut-être à ceci, que Proust se serait aperçu à l'expérience que l'unité architecturale de son œuvre, à laquelle nous savons qu'il tenait tant – et à vrai dire de plus en plus à mesure qu'elle se démantelait sous l'effet de sa propre amplification –, serait mieux manifestée et mise en valeur par l'exhibition titulaire de sa charpente que par le parti initial d'une longue coulée textuelle sans ressaut ni repères : d'où basculement dans un choix opposé, et que certains peuvent juger excessif dans l'autre sens. Il est clair (et significatif) en tout cas que ses éditeurs l'ont à chaque fois ramené, *volens nolens*, à la norme moyenne. Mais, comme on le sait, l'histoire de l'édition de la *Recherche* ne fait que commencer...

Nous avons vu que la norme classique des intertitres en fiction narrative se partageait en deux attitudes très contrastées, et de connotations génériques très marquées : la simple numérotation des parties et des chapitres pour la fiction sérieuse, et l'imposition d'intertitres développés pour la fiction comique ou populaire. À cette opposition classique va s'en substituer une nouvelle au début du XIX^e^ siècle, lorsque la pratique des intertitres (et des titres) narratifs en forme de sommaires ou d'arguments va s'effacer presque entièrement (les exemples plus récents que j'ai mentionnés font clairement figure d'exceptions archaïsantes) au profit d'un type d'intertitres plus sobres, ou du moins plus brefs, purement nominaux, réduits pour la plupart à deux ou trois, voire un seul mot.

L'artisan de ce raccourcissement semble avoir été, ici encore, Walter Scott[12], dont les *Waverley Novels* se partagent entre romans à chapitres muets (j'entendrai désormais par là les chapitres à simples numéros), comme *Ivanhoe, Rob Roy, La Fiancée de Lammermoor*, et romans à intertitres brefs, comme *Waverley* ou *Quentin Durward*. Voici à titre d'exemple les trois premiers de *Quentin Durward* : 1. « Le contraste », 2. « Le voyageur », 3. « Le château ». Si l'on compare une telle table des matières à celle de *Tom Jones*, le contraste est saisissant.

Ce type va devenir, aux XIX^e^ et XX^e^ siècles, la norme de l'intertitulation romanesque, en concurrence toujours avec le type à divisions muettes. Cette nouvelle opposition prend donc la place de l'ancienne, mais la connotation générique en est nettement plus faible, à la mesure de la faiblesse relative du nouveau contraste formel, mais du fait aussi de la disparition relative du (sous-) genre roman comique ou picaresque. C'est désormais le règne presque sans partage du « réalisme sérieux », et ce nouveau mode romanesque s'accommode à peu près aussi bien des intertitres brefs que de l'absence d'intertitres, à quelques nuances près qu'il ne faut sans doute pas trop solliciter. On sait par exemple que les chapitres du *Rouge* portent des titres, tandis que ceux d'*Armance* et de la *Chartreuse* sont muets, mais il serait vraiment hasardeux d'en tirer une conclusion quelconque. Le contraste est peut-être plus significatif chez Flaubert, entre les chapitres muets de *Bovary* et de l'*Éducation*, romans de mœurs contemporaines, et les intertitres thématiques de *Salammbô*, roman de type plus « historique », quoique d'allure bien peu scottienne. Même opposition peut-être chez Aragon entre les intertitres de *la Semaine sainte* et de *Blanche* et les chapitres muets de la série du *Monde réel*. On remarque aussi la discrétion systématique des Goncourt, Zola, Huysmans, Tolstoï, et celle de Jane Austen, de James ou de Conrad.

Plus difficile, à lui tout seul, le cas de Balzac. Les éditions préoriginales en feuilleton, et bon nombre des originales (*Grandet, Goriot, la Vieille Fille, Birotteau, Illusions perdues, Cousine Bette, Cousin Pons* par exemple), comportent des chapitres, généralement nombreux, et même, semble-t-il, de plus en plus nombreux et de plus en plus courts, et à intertitres souvent bavards, à la manière « comique » ancienne. L'édition collective de *la Comédie humaine*, publiée chez Furne à partir de 1842, supprime systématiquement la division en chapitres et, du même coup bien sûr, les intertitres originaux[13]. On pourrait lire dans ce geste un abandon des coquetteries de l'intitulation ancienne, et l'adoption d'un régime plus sobre et plus conforme au dessein « sérieux » de l'ensemble. Mais Lovenjoul, dans son *Histoire des œuvres de Balzac* (1879), écrit que « les divisions en chapitres furent enlevées, au grand regret de l'auteur, comme faisant perdre trop de place... Il le regretta toujours ». Selon ce témoignage un peu indirect, la suppression aurait donc été purement circonstancielle et économique, sans

signification profonde. Et il est vrai qu'une ou deux fois des éditions séparées postérieures au volume correspondant de *la Comédie humaine* (pour *Savarus* en 1843, pour *les Souffrances de l'inventeur* en 1844) rétabliront les chapitres avec leurs titres. Mais, inversement, l'édition Charpentier de *Grandet*, en 1839, qui est la première séparée (l'originale était au tome V des *Études de mœurs* en 1834), supprime les intertitres sans raisons économiques apparentes. Nous voilà donc au rouet, et la question des intertitres balzaciens avec nous[14].

Le plus fort investissement dans l'appareil titulaire se trouve certainement chez Hugo. Ses premiers romans, *Han d'Islande, Bug-Jargal* et *le Dernier Jour d'un condamné*, ne comportaient que des chapitres muets. C'est dans *Notre-Dame de Paris* qu'il inaugure un mode d'intitulation plus complexe, faisant appel à toutes les formes léguées par la tradition : titres brefs à la Scott, titres narratifs à l'ancienne, plus quelques innovations plus ou moins de son cru telles que titres en latin, formules pseudo-proverbiales, etc. Ce mode s'épanouira dans les romans d'après l'exil, à la faveur de constructions hiérarchisées en parties. Livres et chapitres que l'on retrouve également dans *la Légende des siècles*. La table des *Misérables* est exemplaire à cet égard, et d'une insurpassable variété dans l'indiscrétion, dont aucun échantillonnage ne pourrait évoquer la prolifération flamboyante. Je ne puis donc que renvoyer le lecteur à ce monument paratextuel qui ne comporte pas moins de cinq parties divisées en quarante-huit Livres divisés en trois cent soixante-cinq chapitres, mais puisque les Livres et les parties ont eux aussi leurs titres (toute occasion est bonne), cela nous fait en tout, sauf erreur, quatre cent dix-huit titres, animés d'une évidente ivresse ludique. Nous sommes là aux antipodes de la sobriété titulaire propre au classicisme et au réalisme sérieux : c'est le retour à l'humour cervantin, mais renforcé de toutes les ressources (je veux dire : d'une part infime des ressources) de la rhétorique et de la fantaisie hugoliennes. Le texte, après cela, risque de sembler un peu pâle, voire un peu mince.

L'époque contemporaine a peu bousculé la pratique des divisions, et l'opposition entre intertitres thématiques[15] et chapitres numérotés. La principale innovation est sans doute l'introduction de divisions totalement muettes, sans intertitres ni numéros : soit avec un simple changement de page, comme dans *Voyage au bout de la nuit* ou *Finnegans Wake* (mais dans ce dernier, les « chapitres » ainsi déterminés sont groupés en trois « parties » numérotées), dans *Histoire*, dans *la Jalousie* (dont la table des matières comporte une série d'incipits de chapitres), soit sans changement de page, avec de simples blancs ou astérisques en page : c'est ce que fait Proust, faute de mieux, dans les *Jeunes Filles*, ou Joyce dans la présentation définitive d'*Ulysse* – mais la tradition officieuse a gardé le souvenir des intertitres préoriginaux (*Télémaque, Nestor, Protée*, etc.), que chacun peut toujours aller inscrire à leur place, et à la main. C'est aussi et surtout la pratique la plus fréquente et la plus caractéristique du « nouveau roman » français. Une telle présentation n'autorise peut-être plus, en toute rigueur, à parler de « chapitres »[16] : il s'agit là d'un type de division sensiblement plus légère et plus subtile, qui ne veut plus marquer le récit que d'une sorte de scansion respiratoire. Un pas de plus (mais ce pas compte), et c'est le texte continu de *H* ; encore un pas, et c'est le texte non ponctué de *Paradis* (encore un autre, et ce serait le retour aux textes de l'Antiquité, dont la graphie ne séparait pas les mots) ; il n'y a évidemment là, je l'ai déjà dit, plus aucune place pour aucune sorte d'intertitre.

Histoire

La pratique des historiens semble avoir été, pendant toute l'Antiquité classique, aussi sobre que celle des poètes épiques, ou plutôt de leurs « éditeurs » tardifs. Les neuf Livres d'Hérodote, dont la division date également de l'époque alexandrine, ont été marqués aux noms des neuf muses, évidemment sans aucune relation thématique. Les huit Livres de Thucydide sont marqués de lettres et divisés en brefs chapitres numérotés, parti imité par les historiens latins. Ce sont apparemment les éditions tardives (fin XV^e^ siècle, XVI^e^) des chroniqueurs du Moyen Âge qui inaugurent l'intitulation descriptive par titres-sommaires au style indirect, propositions complétives introduites par « Comment... » ou compléments introduits par « De... ». Ainsi Commynes, I, 1 : « De l'occasion des guerres qui furent entre Louis XI et le comte de Charolais », I, 2 : « Comment le comte de Charolais, avec plusieurs gros seigneurs de France, dressa une armée contre le roi Louis XI, sous couleur de bien public. » L'évolution porte ensuite vers une intitulation plus brève et plus directe, apparemment inaugurée par Machiavel dans ses *Histoires florentines*, et dont témoignent par exemple Voltaire et Gibbon : *Précis du siècle de Louis XIV* : I. « Introduction », II. « Des états de l'Europe avec Louis XIV », III. « Minorité de Louis XIV. Victoire des Français sous le Grand Condé, alors duc d'Enghien », etc. Ce style de titres directs (nominaux ou en propositions indépendantes), mais volontiers divisés eux-mêmes en plusieurs éléments juxtaposés annonçant chacun une section particulière du chapitre, est également celui des mémorialistes, chez Saint-Simon, chez Casanova (intertitré en 1826 par son éditeur Laforgue), et encore chez Chateaubriand ou Dumas, l'autobiographie personnelle adoptant plus volontiers une division à numéros peut-être héritée de saint Augustin : c'est le parti de Rousseau, de Musset, de Gide, de Nabokov, et sans doute l'un des indices utilisables pour la distinction souvent délicate entre les deux genres. Mais non sans précautions : ainsi, *Jean le Bleu*, œuvre au statut ambigu (contenu notoirement autobiographique, indication générique « roman »), est intertitré à la manière des Mémoires ; par exemple, chapitre VI : « La bague en feuille de salade – Les annonciateurs – La fille au musc – Le marché aux bestiaux, etc. »

Dans le lot des historiens, Michelet se signale par une intitulation plus concise, plus nerveuse (beaucoup de noms sans articles), et aussi plus variée. Voici à titre d'exemple les premiers titres du premier chapitre de l'*Histoire de France* : « Celtes et Ibères – Race gauloise ou celtique ; génie sympathique ; tendance à l'action ; ostentation et rhétorique – Race ibérienne ; génie moins sociable ; esprit de résistance – Les Galls refoulent les Ibères et les suivent au-delà des Pyrénées et des Alpes. » Cette liberté s'accentuera fortement dans les œuvres tardives comme *la Sorcière, la Montagne* ou *la Mer* : « Cercle des eaux, cercles de feu », « Fleuves de la mer », « Le pouls de la mer », « Fécondité », « La mer de lait », « Fleur de sang »... Titres aussi idiosyncrasiques que ceux de Hugo, mais dans un tout autre sens : moins rhétoriques, plus brusques, et comme directement issus d'une sensibilité à vif. Par le truchement du *Michelet* de Barthes, qui lui emprunte comme par osmose, ce modèle règne aujourd'hui sur l'intitulation et sur l'appareil conceptuel même de la critique thématique française.

J'ai dit un mot en passant de l'autobiographie. La biographie, dégagée plus tardivement des contraintes du modèle historique, mérite une mention particulière. Les classiques affichent la sobriété : division en années chez Boswell, chapitres numérotés dans la *Vie de Rancé*, titres très factuels dans la *Vie de Jésus* (1. « Place de Jésus dans l'histoire du monde », 2. « Enfance et jeunesse de Jésus. Ses premières impressions », 3. « Éducation de Jésus »). Mais les biographes modernes cèdent souvent à la tentation de titres fortement symboliques. Voyez le *Balzac* de Maurois (ailleurs plus sobre), en quatre parties : *la Montée, la Gloire, la Comédie humaine, le Chant du cygne* ; chapitres de la quatrième : « Le supplice de Tantale », « Réunion à Saint-Pétersbourg », « La symphonie des loups », « Perrette et le pot au lait », etc. Mêmes effets dans le *Chateaubriand* de Painter (premier volume, *les Orages désirés* : « Les fleurs de Bretagne », « Le jugement de Paris », « Le bon sauvage », « Le désert de l'exil »...). Quant à son *Marcel Proust*, il emprunte systématiquement ses titres (entre autres) à l'univers de la *Recherche*, reversant ainsi sans aucune retenue sur la vie de Proust les épisodes de l'histoire de « Marcel » : « Balbec et Condorcet », « Bergotte et Doncières », « Les visites d'Albertine », « La mort de Saint-Loup », etc.

Textes didactiques

Les grandes œuvres didactiques en prose de l'Antiquité classique, philosophie ou rhétorique (dialogues platoniciens, traités d'Aristote, de

Cicéron, de Quintilien), respectent elles aussi la règle de sobriété. C'est encore ici le Moyen Âge qui inaugure l'intertitulation thématique, dont la *Somme théologique* offre un bon exemple, avec ses chapitres en « De... » et ses paragraphes en « Utrum... », dont on retrouvera le type chez Machiavel, chez Descartes, chez Montesquieu (dont *l'Esprit des lois* présente un lourd appareil titulaire articulé en six parties, trente et un Livres et environ cinq cents chapitres), chez Rousseau, chez Kant, et encore, à peine allégé, chez Chateaubriand et Mme de Staël, et, de nouveau très lourd, chez Tocqueville et Gobineau. Le régime moderne, caractérisé par ses brefs titres nominaux, apparaît peut-être chez Taine, *La Fontaine et ses Fables* : I. « L'esprit gaulois », II. « L'homme », III. « L'écrivain »... Nous voici en pays de connaissance.

Les exceptions sont rares. Je citerai les titres archaïsants de Paulhan (retour ludique au régime classique), et les brèves sections à « rubriques » (c'est ainsi qu'il nommait ses brefs titres en tête de paragraphes) du *Michelet* de Barthes, déjà signalé (« Migraines », « Travail », « Michelet malade d'Histoire », « J'ai hâte... »), qui ont fait l'école que l'on sait, en critique thématique, mais aussi chez le Blanchot du *Livre à venir* ou de *l'Espace littéraire*. Nous avons connu encore une brève mode, inspirée de la présentation des articles scientifiques, des chapitres à numérotation subdivisée et analytique : 1.1.1, 1.1.2, et ainsi de suite. C'était, il faut bien le dire, une redoutable dissuasion à la lecture, dans un genre qui n'en avait pas besoin, et dont *le Système de la mode* reste l'emblématique chef-d'œuvre. Mais toute une génération s'est ainsi donné le frisson d'une ostentatoire rigueur, et d'une illusoire scientificité.

Recueils

Dans un recueil de poèmes brefs, l'autonomie de chaque pièce est généralement beaucoup plus grande que celle des parties constitutives d'une épopée, d'un roman, d'un ouvrage historique ou philosophique. L'unité thématique du recueil peut être plus ou moins forte, mais l'effet de séquence ou de progression est habituellement très faible[17], et l'ordre est le plus souvent arbitraire. Chaque poème est en lui-même une œuvre close, qui peut légitimement réclamer son titre singulier.

L'intitulation des poèmes brefs est pourtant, à quelques exceptions individuelles ou génériques près, un fait sensiblement plus récent que celle des chapitres. Là encore, l'Antiquité classique se signale par sa sobriété dans presque tous les genres : odes (même les épinicies pindariques, pourtant consacrées chacune à un vainqueur bien identifié, ne sont que classées par séries de Jeux : odes *olympiques, pythiques, néméennes*), satires, élégies, iambes, épigrammes, et jusqu'aux épîtres d'Horace, nous parviennent en recueils simplement numérotés. Les grands poèmes didactiques, *De rerum natura* ou *Géorgiques*, numérotent leurs Livres comme les épopées. Les seules exceptions semblent concerner les hymnes (Callimaque), qui sont de brèves épopées, les *Idylles* de Théocrite, dont le rassemblement fut tardif (IIe siècle apr. J.-C.), et qui circulèrent longtemps isolément (titres thématiques, bien sûr : « Thyrsis et le chant », « Les magiciennes », « La visite galante »...) – mais non les *Bucoliques* de Virgile –, et bien sûr les fables, genre éminemment populaire et lui aussi de circulation longtemps erratique.

Le Moyen Âge ne semble pas avoir innové ici autant que dans les autres genres : la plupart des recueils, depuis ceux des troubadours et trouvères du XIIe siècle jusqu'à ceux de Villon et de Charles d'Orléans (à l'exception semble-t-il de Rutebeuf), nous parviennent sans autres intertitres que des indications de genre : *canso, aube, sirventes, ballade, rondeau*, etc. La Renaissance et le classicisme n'auront donc guère à s'efforcer pour renouer avec la pratique ancienne : les *canzonieri*, de Pétrarque à la Pléiade, numérotent leurs pièces, quitte à compléter, comme dans certaines éditions de Pétrarque, le numéro par un argument de quelques lignes qui rappelle les sommaires de Boccace, et qui ne peut passer pour un titre. Les titres apparaissent seulement, chez Ronsard, en tête des odes, des hymnes et des discours. Boileau innove sur Horace en indiquant en tête de chaque épître le nom du destinataire. Peu de chose, en somme. Un bon état de la norme classique est offert, à la fin du XVIIIe siècle, par l'œuvre d'André Chénier, qui a pratiqué presque toute la palette des genres canoniques : numéros aux élégies, aux épigrammes, aux iambes ; nom du destinataire aux épîtres et aux hymnes ; titres thématiques aux amours, aux bucoliques et aux odes.

L'intermède baroque, toutefois, s'était entre-temps signalé par un assez fort investissement titulaire : chez Marino et les siens, chez les « métaphysiques » anglais (mais Donne n'intitule que ses pièces profanes : élégies, chansons, sonnets, et numérote sans titres ses *Sonnets sacrés* – discrimination sans doute significative), chez Quevedo (mais ses titres, souvent très détaillés, pourraient bien être, comme chez Pétrarque, des arguments ou gloses éditoriales, et Gongora reste très discret). En France, le grand artiste en titres est le mariniste Tristan L'Hermite, dont la table des *Amours* est un feu d'artifice d'intitulation baroque, toute en pointes et en oxymores (« Les tourments agréables », « La belle malade », « Les remèdes inutiles », « Les vaines douceurs », etc.), d'une grâce ou d'une coquetterie qui annoncent Couperin. Mais la norme, nous l'avons vu, reprit vite le dessus.

La grande rupture est ici le fait du romantisme, dès les poèmes de jeunesse de Hölderlin (« Le laurier », « Hymne à la liberté », « La Grèce »), et les *Ballades lyriques* de Wordsworth et Coleridge (« Vers écrits à peu de distance en amont de l'abbaye de Tintern », « Ballade du Vieux marin »). En France, ce sont apparemment les *Méditations* de Lamartine qui posent, pour plus d'un siècle, le modèle (bref, sobre et grave) de l'intitulation lyrique : « L'isolement », « L'homme », « Le soir », « L'immortalité », « Souvenir », « Le lac », « L'automne »... Ce modèle régnera chez tous les romantiques, et postromantiques : Baudelaire (avec quelques inflexions personnelles, provocantes : « Une charogne », « Le guignon », ou néo-baroques : « La muse vénale », « La lune offensée », « Remords posthume » sonnent comme du Tristan), Verlaine, Mallarmé, et jusqu'au jeune Rimbaud. Hugo se distingue, ici comme ailleurs, par la complexité de structure des grands recueils : *les Contemplations*, divisées en deux parties de six Livres chacune, les *Châtiments*, en sept parties aux titres ironiquement empruntés à la propagande impériale (« La société est sauvée », « L'ordre est rétabli », « La famille est restaurée »...), *la Légende des siècles*, en soixante et une parties, où certains poèmes, comme « Le romancero du Cid », « Le petit roi de Galice » ou « Le satyre », sont eux-mêmes subdivisés en sections intertitrées, dans une inflation très éloignée de la sobriété lamartinienne.

Mais aussi, chez lui, par une réticence elle-même spectaculaire, quelques poèmes sans titre, en particulier dans la deuxième partie des *Contemplations*, comme si la gravité du sujet (un peu comme pour les *Sonnets sacrés* de Donne) imposait cette réserve. On trouve apparemment un parti analogue chez Verlaine, dont deux recueils sont entièrement privés d'intertitres, et ce sont justement *la Bonne Chanson* et *Sagesse*. L'opposition, et souvent l'alternance au sein d'un même recueil, entre poèmes intitulés ou non, s'est maintenue jusqu'à nos jours. Whitman intitule rarement, mais place, d'une manière plutôt redondante, ses incipits en guise de titre. Frost, Stevens intitulent le plus souvent, et les surréalistes, et Lorca, et Ungaretti. Quelques recueils marquent leur intention de dignité classique par leur absence d'intertitres : *Élégies* et *Sonnets* de Rilke, *Douve* de Bonnefoy, presque toute l'œuvre d'Emily Dickinson ou de Saint-John Perse. Mais il ne faut pas forcer la signification de ces choix.

Avec Tristan et Hugo, le grand orfèvre pourrait être ici Jules Laforgue. Son registre, on le sait, est l'humour cocasse et désolé. Son meilleur poème (et ce n'est pas peu dire) pourrait être la table des *Complaintes* : « Préludes autobiographiques » (hommage à Wordsworth ?), « Complainte propitiatoire à l'Inconscient », « Complainte-placet de Faust fils », « Complainte à Notre-Dame des Soirs », « Complainte des voix sous le figuier bouddhique », « Complainte de cette bonne lune », « Complainte des pianos qu'on entend dans les quartiers aisés »... Il faut qu'on m'arrête. Tristan évoquait Couperin, Laforgue, bien sûr, annonce Satie, et sa suite.

Je n'éprouverai pas davantage la patience de l'improbable lecteur en lui proposant une nouvelle randonnée à travers les intertitres d'autres « genres », comme le recueil de nouvelles ou d'essais, pratiques au reste trop récentes pour diversifier de manière très significative une enquête dont le principal enseignement me semble dès maintenant assez clair.

Tout se ramène à peu près à l'opposition constamment rencontrée entre l'intitulation rhématique, ou purement désignative, qui consiste à

simplement numéroter les divisions, voire à les laisser entièrement muettes, et l'intitulation thématique – bavarde ou discrète, et passée *grosso modo*, depuis le début du XIX^e^ siècle, du bavard au discret. Avec mille nuances et exceptions diverses, cette opposition de forme répond à un contraste de sens, qui met du côté de l'intitulation thématique une attitude démonstrative, voire insistante de l'auteur à l'égard de son œuvre, que cette insistance soit ou non couverte par l'alibi de l'humour ; de l'autre, une attitude plus sobre qui fut d'abord celle de la dignité classique, puis celle du sérieux réaliste. La présence-écran du paratexte risque ici comme ailleurs d'attirer un peu trop l'attention sur le fait, non du texte, mais du *livre* comme tel : « Ceci est un roman de Victor Hugo », dit avec insistance la table des matières des *Misérables*. « Ceci, dit plus généralement le paratexte, ceci est un livre. » Ce n'est pas faux, bien sûr, et toute vérité doit être bonne à dire. Mais un auteur peut aussi souhaiter que son lecteur oublie ce genre de vérités, et l'un des gages d'efficacité du paratexte est sans doute sa transparence : sa transitivité. Le meilleur intertitre, le meilleur titre en général, est peut-être celui qui sait aussi se faire oublier.

Tables, titres courants

Je viens de dire « la table des *Misérables* » et, plus haut, « la table des *Complaintes* », etc. C'est l'occasion de finir par où j'aurais dû commencer : le lieu des intertitres. Ce lieu est, virtuellement, au moins triple : en tête de section, bien sûr, et je n'y insisterai pas, bien que cela comporte d'infinies variantes formelles et graphiques. Mais aussi, à titre d'annonce ou de rappel, en *titres courants* et en *table des matières*. Deux mots là-dessus nous dispenseront d'une étude séparée de ces deux types d'éléments.

Les titres courants peuvent rappeler, en haut de page et de façon parfois nécessairement abrégée, le titre général de l'œuvre, à gauche, et le titre de la section, généralement du chapitre, à droite. Ce n'est en principe qu'un rappel commode pour la lecture et la consultation, mais il arrive que le titre courant déborde ce rôle et joue sa propre partie, en intitulant par la bande un chapitre en principe non intitulé, en détaillant l'intitulation page par page (titres courants variables), ou en faussant compagnie à l'intertitre officiel de son chapitre. L'originale de la *Chartreuse* (roman sans intertitres) comporte des titres courants plus ou moins capricieusement répartis, celle du *Rouge* des titres courants infidèles, ou passablement émancipés. Bien entendu, toute réédition à composition nouvelle entraîne inévitablement une suppression ou un réaménagement des titres courants variables[18]. La solution la plus sage serait sans doute, dans les éditions savantes, une suppression accompagnée d'un rappel en note, un peu comme le Balzac Pléiade indique en variantes les intertitres supprimés en 1842.

La table des matières n'est, elle non plus, en principe, rien d'autre qu'un instrument de rappel de l'appareil titulaire – ou d'annonce, lorsqu'elle se trouve en tête, comme souvent autrefois[19], et encore aujourd'hui dans les livres allemands ou anglo-américains. Ces deux types de redoublement ne s'équivalent certes pas, et le second paraît incontestablement plus logique, même s'il choque les habitudes du lecteur français, avec un vague sentiment esthétique d'inélégance. Mais ne surestimons pas ces effets de place : rien n'est plus facile ni plus courant, au moins dans un régime de lecture de type intellectuel, qu'un coup d'œil préalable à une table placée en fin de volume.

Mais la table n'est pas toujours le relevé fidèle de l'appareil intertitulaire. Elle peut le trahir par réduction, comme dans certaines éditions économiques ou négligentes où les chapitres numérotés sans titres ne font tout simplement pas l'objet d'une table ; ou par amplification, en attribuant des titres à des chapitres qui n'en comportaient pas *in situ* : c'est, je le rappelle, le parti adopté par Proust pour les *Jeunes Filles* ; ou par variation désinvolte, comme il arrive chez Stendhal ; ou encore, et surtout, en créant l'illusion d'une série de titres par une liste d'incipits. En effet, l'incipit comme ersatz de titre, dans les recueils de poèmes, ou dans un roman comme *la Jalousie*, est typiquement un effet de table. Sur place (à part l'exception signalée de Whitman), il ne s'agit que d'un texte sans titre, où rien ne doit privilégier le premier vers ou la première phrase. En table, puis dans l'usage désignatif qui en dérive, ce premier vers, devenu incipit, se détache et prend une valeur indûment emblématique, comme s'il était toujours, selon le dire de Valéry, donné par les dieux. D'où tant de poèmes dont nous ne connaissons que le premier vers, et parfois moins : « Demain, dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne » –, « J'ai cueilli cette fleur pour toi sur la colline » –, « Je n'ai pas oublié, voisine de la ville » –, « La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse »...

Notes

1. C'est-à-dire qu'il a une valeur anaphorique ou de rappel : cette Milady que vous connaissez déjà. Un roman pourrait fort bien s'intituler *le Secret de Milady* : ce nom prendrait alors une valeur cataphorique, c'est-à-dire d'annonce. Le lecteur le recevrait tout autrement, comme une légère énigme. Le même régime peut aussi s'appliquer à un intertitre : c'est le cas du premier chapitre, « Les trois présents de M. d'Artagnan père », qui introduit un nom encore inconnu.

2. J'abrégerai souvent, dans ce chapitre où le contexte empêche toute méprise, *intertitre* en *titre*.

3. *De la poésie dramatique*, ch. XV, « Des entr'actes ».

4. Les intertitres thématiques non précédés d'une mention rhématique du type *Chapitre tant* sont en fait très rares à toute époque, peut-être parce que le texte narratif risquerait alors de ressembler à un recueil de nouvelles séparées. C'est pourtant le cas, et sans explication à ma connaissance, des titres originaux d'*Eugénie Grandet*. Plus près de nous, c'est encore celui des *Mémoires d'Hadrien* et de *l'Œuvre au noir* ; et, hors fiction (?), de *Biffures*.

5. Il est difficile de dire à quand remonte dans le Moyen Âge ce type de titres, qu'on ne commence guère à trouver que sur des manuscrits tardifs, ou sur les premières versions imprimées de romans en prose ou de textes historiques. Il serait tentant, me dit Bernard Cerquiglini, de supposer les titres en *Comment...* dérivés de légendes de vignettes : ainsi voit-on dans Jacques Le Goff, *la Civilisation de l'Occident médiéval*, fig. 182, sous une vignette qu'elle décrit fidèlement, cette légende : *Comment les quatre fils Aymon furent chassés hors de Paris par Charlemagne roy de France* (*Histoire en prose des quatre fils Aymon*, incunable de 1480). Mais cette hypothèse ne peut rendre compte de tous les titres à complétives.

6. Ou son éditeur, car l'authenticité de ses intertitres est parfois contestée.

7. L'annonce de 1913 (face au titre du *Swann* Grasset) se retrouve en Pléiade, I, p. XXIII ; les sommaires propres des *Jeunes Filles* (1918) se trouvent en tête de chaque « partie », I, p. 431 et 642 ; les sommaires prospectifs portés en tête des *Jeunes Filles* pour les volumes à venir, III, p. 1059 ; la table réelle de *Guermantes* et de *Sodome* est à sa place, II, p. 1221-1222. Un tableau comparatif de ces différents sommaires est donné par J.-Y. Tadié, *Proust*, Belfond, 1983, p. 23-26.

8. Je rappelle qu'il est nommé par deux fois *Marcel* dans la *Recherche*, avec quelques contorsions dénégatives ; ce prénom ambigu est d'ailleurs employé au moins une autre fois, qui a été moins remarquée alors qu'elle est bien plus révélatrice, dans une esquisse citée par Bardèche (*Proust romancier*, I, p. 172) et datée par lui de 1909 : « Homme de lettres près de Cabourg... Marcel va le voir sans avoir rien lu de lui. » Si bien qu'à ma connaissance les seules fois où Proust n'appelle pas son héros *je*, il l'appelle *Marcel*.

9. *Contre Sainte-Beuve*, Pléiade, p. 599.

10. *Palimpsestes*, Éd. du Seuil, 1982, p. 291 *sq*.

11. Cité par Maurois, *À la recherche de M. P.*, p. 290-291.

12. Mais on en trouve déjà la coupe dans *Zadig* : « Le borgne », « Le nez », « Le chien et le cheval ». Les intertitres de *Candide*, au contraire, sont à l'ancienne.

13. L'édition Pléiade, qui prend comme base de son texte celui de l'exemplaire Furne corrigé après coup par Balzac, maintient tout naturellement cette suppression, et ne donne les intertitres qu'en variantes ; les éditions Garnier, en revanche, rétablissent les intertitres, parti peu logique, mais précieux pour les amateurs de paratexte, même apparemment périmé.

14. Il ne faut pas, en tout cas, imaginer que c'est la publication en feuilleton qui contraignait Balzac au fractionnement : *la Cousine Bette*, qui parut en quarante et un feuilletons dans *le Constitutionnel*, y comportait trente-huit chapitres ; l'originale en comportera cent trente-deux ; *le Cousin Pons* passera de même de trente et un à soixante-dix-huit chapitres.

15. Une variante en est, dans les récits constitués de monologues intérieurs, comme *Tandis que j'agonise* ou *le Bruit et la Fureur*, l'usage d'intertitres indiquant l'identité du « locuteur » : parti fort logiquement inspiré de la norme dramatique.

16. La rigueur absolue interdirait à vrai dire de parler de « chapitres » lorsqu'on se trouve, comme dans *les Rougon-Macquart*, en présence de sections numérotées d'un simple chiffre, sans la mention *Chapitre tant*. Mais l'usage passe outre, et il fait bien : ce sont là des chapitres qui ne se déclarent pas tels.

17. Parmi les rares exceptions, citons le recueil des *Théorèmes* de La Ceppède (1613-1622), suite narrative de trois cent quinze sonnets sur la Passion et la Résurrection du Christ – que nous retrouverons pour ses notes.

18. Sur les titres courants chez Stendhal, voir l'article, déjà cité, de M. Abrioux à propos des épigraphes.

19. À vrai dire, l'usage classique était plutôt de placer en tête une table des chapitres, et à la fin une table des matières proprement dite, sorte d'index plus détaillé. Notre table moderne est en fait une table des chapitres, et son nom est un peu usurpé.

Les notes

« Trop de notes ! »
Joseph II

Avec la note, nous touchons sans doute à l'une, voire à plusieurs des frontières, ou absences de frontières, qui entourent le champ, éminemment transitionnel, du paratexte. Cet enjeu stratégique compensera peut-être ce que comporte inévitablement de décevant un « genre » dont les manifestations sont par définition ponctuelles, morcelées, comme pulvérulentes, pour ne pas dire poussiéreuses[1], et souvent si étroitement relatives à tel détail de tel texte qu'elles n'ont pour ainsi dire aucune signification autonome : d'où malaise à les saisir.

Définition, lieu, moment

Je donnerai pour l'instant de la note une définition aussi formelle que possible, sans y engager aucune considération fonctionnelle. Une note est un énoncé de longueur variable (un mot suffit) relatif à un segment plus ou moins déterminé du texte, et disposé soit en regard soit en référence à ce segment. Le caractère toujours partiel du texte de référence, et par conséquent le caractère toujours local de l'énoncé porté en note, me semble le trait formel le plus distinctif de cet élément de paratexte, qui l'oppose entre autres à la préface – y compris de ces préfaces ou postfaces qui s'intitulent modestement « Note », comme très souvent celles de Conrad. Mais cette différenciation formelle laisse évidemment apparaître une parenté de fonction : dans bien des cas, le discours de la préface et celui de l'appareil de notes sont dans une relation très étroite de continuité et d'homogénéité. Cette relation est particulièrement manifeste dans des éditions ultérieures, comme celle des *Martyrs*, ou tardives, comme celle de l'*Essai sur les révolutions*, où un même discours, là défensif, ici autocritique et récupérateur, se répartit entre la préface, qui assume les considérations générales, et les notes, en charge des points de détail.

Sous le nom plus ancien de *glose* (Robert date de 1636 l'apparition du mot *note*), la pratique remonte au Moyen Âge, où le texte, placé au milieu de la page, était volontiers entouré, ou parfois diversement truffé, d'éclaircissements écrits en plus petit, disposition encore fréquente dans les incunables du XV^e^ siècle, où la glose ne se distingue que par son plus petit corps. C'est au cours du XVI^e^ siècle qu'apparaissent, plus brèves et annexées à des segments plus déterminés du texte, les « manchettes », ou notes marginales, et au XVIII^e^ que l'usage dominant les transfère en bas de page. Mais la pratique actuelle reste très diverse : on place encore des notes en manchette (Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* ou *Chambre claire*, des revues comme *Degrés* ou *le Débat*), entre les lignes dans nombre d'ouvrages didactiques ou scolaires, en fin de chapitre ou de volume, ou regroupées en volume spécial[2] : Francis Ponge mentionne[3] une Bible où les notes occupaient une colonne centrale, entre deux colonnes de texte. L'usage « scientifique » comporte souvent un appareil de référence à deux degrés, où les notes en bas de page renvoient sommairement, d'un nom et d'une date, à une bibliographie terminale. On peut aussi réserver au texte la « belle page » de droite, et placer les notes en regard sur la page de gauche : c'est la disposition adoptée pour le *Malraux par lui-même* de Gaétan Picon, que nous retrouverons ; ou l'inverse, comme dans *les Guerrillères* de Monique Wittig. Rien d'autre part n'interdit aux notes infrapaginales, quand elles sont longues, de courir sur plusieurs pages : à la p. 173 d'*Échanges*, de Renaud Camus, commence une note qui occupera exactement la moitié inférieure des pages suivantes, jusqu'à la dernière, soit à peu près un sixième du volume. Rien n'interdit non plus les annotations à plusieurs degrés, notes sur notes : le même Camus pousse le jeu, dans *Travers*, jusqu'au seizième degré. Rien n'interdit enfin de faire coexister dans un même livre plusieurs systèmes : notes brèves en bas de page, plus détaillées en fin de chapitre ou de volume[4], et très souvent, dans les éditions savantes, notes de l'auteur en bas de page, notes de l'éditeur en fin de volume. Le chapitre X de *Finnegans Wake* comporte des notes dans les deux marges, et d'autres en bas de page, chacun de ces trois lieux étant réservé à un énonciateur distinct[5].

Notre pratique la plus courante consiste à « appeler » les notes dans le texte par tel ou tel procédé (chiffre, lettre, astérisque) et à indexer chacune d'elles par un rappel identique ou par une mention référant au texte (mot, ligne). Mais les manchettes, portées en regard du segment concerné, se passent facilement d'une telle indexation, et même les notes appelées peuvent déborder le mot ou la phrase qui les appellent : références à la fin d'un alinéa pour tout l'alinéa, note portant sur l'ensemble d'un chapitre ou d'un article indexée à sa première phrase ou à son titre. La dernière note de *la Nouvelle Héloïse* porte en fait sur toute l'œuvre : brève postface déguisée en note. Enfin, des notes en fin de chapitre, non appelées dans le texte et respectivement pourvues de titres, peuvent porter d'une manière plus ou moins libre sur tel ou tel détail, ou sur l'ensemble du chapitre : voyez Michel Charles, *l'Arbre et la Source*. Dans ces deux derniers cas, nous sommes clairement sur une des frontières de la note[6].

Comme la préface, la note peut apparaître à n'importe quel moment de la vie du texte, pour peu qu'une édition en offre l'occasion. De nouveau, donc, répartition selon les trois occasions pertinentes : notes originales, ou de première édition, c'est la position la plus courante, et qui se passe d'exemple ; notes ultérieures, ou de deuxième édition, comme celles des *Martyrs* (1810) ou de l'*Émile* (1765) ; notes tardives, comme celles de l'édition Cadell des *Waverley Novels* (1829-1833), ou de l'édition Ladvocat de l'*Essai sur les révolutions*, ou du *Léonard* de Valéry. Il arrive aussi que des notes disparaissent d'une édition à l'autre : en 1763, Rousseau supprime un grand nombre des notes originales de *la Nouvelle Héloïse*, qui avaient déplu aux lecteurs (mais il les rétablit à la main sur son exemplaire personnel, et les éditions modernes les reprennent). Et je ne compte pas les suppressions posthumes, initiatives malencontreuses d'« éditeurs » expéditifs, comme celui de Michelet pour la collection Bouquins. Mais il arrive aussi, et plus souvent, que coexistent des notes d'âges divers, avec ou sans indication de date : chez Scott, chez Chateaubriand, chez Senancour par exemple.

Destinateurs, destinataires

Le tableau des destinateurs possibles de la note est le même que celui des destinateurs de préface (voir p. 185). Il existe des notes auctoriales assomptives, très certainement les plus fréquentes, parfois signées pour plus de sûreté des initiales de l'auteur, comme les notes H.F. de *Tom Jones*, et des notes auctoriales dénégatives, comme celles de *la Nouvelle Héloïse* ou d'*Oberman*, qui prolongent évidemment la fiction dénégative de la préface. Allographes authentiques, toutes les notes d'éditeurs aux éditions plus ou moins critiques, ou les notes de traducteurs. Actoriales authentiques, les notes apportées à une biographie ou à une étude critique par celui qui en est l'objet, comme Malraux pour le *Malraux par lui-même* déjà cité. Auctoriales fictives, chez Scott, certaines notes signées « Laurence Templeton » pour *Ivanhoe*, ou « Jedediah Cleishbotham » pour *Lammermoor*. Allographes fictives, celles de « Charles Kimbote » au poème de « John Shade » dans *Feu pâle*. Actoriales fictives, les notes de personnages-narrateurs comme Tristram Shandy, ou autres, comme ceux du chapitre X de *Finnegans Wake* (Dolph à gauche, Kev à droite, Issy en bas de page). Je ne connais guère de notes apocryphes, mais il suffirait, pour reprendre nos hypothèses préfacielles, de notes attribuées à Rimbaud (auctoriales apocryphes) ou à Verlaine (allographes apocryphes) pour *la Chasse spirituelle*, ou de notes attribuées à Valéry pour le *Commentaire de Charmes*. Et il arrive qu'un auteur attribue par jeu une appréciation en

note à son éditeur : voyez Aragon dans *Anicet*, p. 53, ou Sarduy dans *Colibri*, p. 68.

Comme le segment de texte annoté peut être lui-même de statuts énonciatifs divers, la combinatoire des relations possibles est évidemment très riche. Ainsi, note auctoriale sur texte auctorial (cas le plus fréquent dans les œuvres discursives) ; note auctoriale sur texte narratorial (*Tom Jones*) ; note auctoriale sur texte actorial ou discours de personnage (Stendhal) ; note pseudo-éditoriale sur texte actorial (*Nouvelle Héloïse*), note éditoriale sur texte auctorial, narratorial, actorial (éditions critiques) ; note actoriale sur texte narratorial (*Finnegans Wake*), sans préjudice d'autres situations plus rares, ni de la coexistence (elle très fréquente et déjà envisagée) de notes attribuées à plusieurs destinateurs : auteur + éditeur (éditions critiques), auteur fictif + auteur réel (Scott), auteur + acteur (*Tristram Shandy*), acteurs multiples (*Finnegans Wake*), et autres. Il existe enfin des cas de notes à énonciations emboîtées : c'est le cas de toutes les notes de citations (tiers cité par auteur), ou des notes critiques rapportant, par exemple, un commentaire auctorial épitextuel (auteur cité par tiers).

Le destinataire de la note est sans doute en principe le lecteur du texte, à l'exclusion de toute autre personne (pour qui – c'est encore plus manifeste qu'à propos de la préface – elle risquerait le plus souvent de ne présenter aucun sens). Il faut cependant envisager le cas de textes au second degré, cités avec leurs notes dans le texte primaire, dont les notes s'adressent en premier lieu au lecteur du texte cité, et n'atteignent que par procuration, ou ricochet, celui du texte citant. Ce pourrait être le statut des notes actoriales en roman épistolaire, si l'usage n'excluait pas en principe la pratique de la note au bas d'une lettre. Et rien n'empêcherait un récit métadiégétique écrit, comme *l'Ambitieux par amour* dans *Albert Savarus*, de comporter de telles notes rapportées.

Il faut surtout observer que, plus encore que la préface, les notes peuvent être statutairement de lecture facultative, et ne s'adresser par conséquent qu'à certains lecteurs : ceux qu'intéressera telle ou telle considération complémentaire, ou digressive, dont le caractère accessoire justifie précisément le rejet en note. Il arrive d'ailleurs que l'auteur, comme Rousseau dans l'avertissement du *Second Discours*, autorise d'avance son lecteur à négliger de tels excursus[7]. Mais, d'ordinaire, celui-ci prend lui-même l'initiative et la responsabilité de ses choix, au jugé et au coup par coup. Et inversement, et au mépris de l'évidence rappelée à l'instant, certains ne lisent que les notes : par exemple, et à défaut d'index, pour voir s'ils s'y trouvent cités. Mais ces considérations empiètent déjà sur l'étude des fonctions.

Fonctions

Comme pour la préface, cette étude doit, sous peine de confusions et d'impertinences diverses, faire acception d'un certain nombre de types fonctionnels, dont les principaux critères seront, ici encore, fournis par le statut du destinateur et par des caractéristiques temporelles. Je considérerai donc successivement les notes auctoriales assomptives, subdivisées elles-mêmes en originales, ultérieures et tardives, puis les notes allographes (et, accessoirement, actoriales), et enfin les diverses sortes de notes fictionnelles. Mais, étant donné le caractère presque toujours discursif de la note et sa relation très intime avec le texte, il me semble nécessaire d'introduire ici une nouvelle distinction, que n'exigeait pas l'étude de la préface, entre les notes relatives à des textes eux-mêmes discursifs (histoire, essais, etc.) et celles – à vrai dire beaucoup moins fréquentes – qui ornent ou défigurent, comme on voudra, des œuvres de fiction narrative ou dramatique, ou de poésie lyrique.

Textes discursifs, notes originales

C'est la note par excellence, le type de base d'où tous les autres dérivent peu ou prou[8] ; c'est aussi celui dont nous avons tous la plus commune expérience, de consommation ou de production, et sur lequel je n'ai pas la prétention d'apporter de bouleversantes révélations. Je l'ai étudié sur un petit corpus arbitraire, assez classique et essentiellement français, qui s'étend de La Bruyère à Roland Barthes. Je le crois à peu près représentatif et significatif, dans ses constances et ses rares déviances, dont voici un relevé aussi synthétique que possible.

On trouve donc en note des définitions ou explications de termes employés dans le texte, parfois l'indication d'un sens spécifique ou figuré : en note à la phrase « Toute campagne n'est pas agreste », La Bruyère précise : « Ce terme s'entend ici métaphoriquement » (car au sens littéral, toute campagne est nécessairement agreste). Ces restrictions d'acception peuvent se charger d'une nuance polémique par exhibition de prudence : à chaque occurrence du mot *dévot* ou *dévotion*, le même La Bruyère précise obstinément : « Faux dévot », « Fausse dévotion ». Traductions de citations produites dans le texte en langue originale, ou l'inverse. Références de citations, indications de sources, production d'autorités à l'appui, d'informations et de documents confirmatifs ou complémentaires : la plupart des notes de Montesquieu, de Buffon, de Michelet ou de Tocqueville répondent à cette fonction, et parfois fort longuement : voyez la note en fin de volume de *l'Ancien Régime et la Révolution*, plusieurs pages sur les cahiers de doléances. Précisions sur un fait évoqué dans le texte de manière plus vague ou plus cavalière – précisions qui vont parfois jusqu'à la nuance restrictive : ainsi Chateaubriand (*Essai sur les révolutions*, Pléiade, p. 326), ayant parlé de l'« innocence » de Charles I^{er}, précise en note que ce roi était du moins innocent de ce dont on l'accusait. Mentions d'incertitudes ou de complexités négligées dans le texte comme scrupules non susceptibles d'intéresser le lecteur ordinaire, mais dont l'auteur tient à faire état en note à l'usage d'érudits plus exigeants : ainsi, encore dans l'*Essai*, à propos de divers points de chronologie (p. 57, 180), de Pythagore (p. 177), ou du périple d'Hannon (p. 156 ; cette note se termine sur une très significative indication de destinataire : « Peu importe au lecteur »). Arguments supplémentaires ou préventions d'objections (p. 54, sur le Déluge). Digressions à propos, et parfois hors de propos : toujours dans l'*Essai*, Chateaubriand glisse, en anticipation des *Mémoires*, des portraits de Chamfort (p. 122), de Malesherbes (p. 329), de Louis XVI (p. 337), des considérations sur les origines du peuple américain (p. 147), des spéculations sur le sanscrit (p. 208), ou des souvenirs de son voyage en Amérique : c'est à propos d'Abélard, p. 351-355, et, « puisque la faute [de digression] est commise, une demi-page de plus ne m'exposera pas davantage à la critique » – suit la célèbre description des chutes de Niagara ; une note tardive de 1826 apportera ce commentaire : « Il faut convenir que c'est accrocher subtilement une note à un mot » (la même autocritique pourrait s'appliquer à la curieuse note du *Génie* sur la voyelle A). Michelet s'accorde lui aussi, parfois, des *a parte* autobiographiques qui, dans ses notes comme dans ses préfaces, contribuent tant à l'intensité de son œuvre. Ainsi, une note de *la Sorcière*, à propos de Toulon, s'attarde sur l'évocation de cette ville où l'auteur résidait pendant la rédaction de ce livre : « J'ai parlé deux fois de Toulon. Jamais assez. Il m'a porté bonheur. Ce fut beaucoup pour moi d'achever cette sombre histoire dans ce pays de la lumière. Nos travaux se ressentent de la contrée où ils furent accomplis. La nature travaille pour nous. C'est un devoir de rendre grâce à ce mystérieux compagnon, de remercier le *genius loci*... » On souhaiterait rencontrer plus souvent cette sorte de contrepoint génétique, dont *De l'amour* nous offre un autre type : remarques d'amis-lecteurs réels ou supposés, « On me conseille de supprimer ce détail » ou « ce mot » (*cristallisation*), attributions fictives à « Léonore », à « Lisio Visconti », et autres confidences sans crier gare, à vrai dire aussi fréquentes dans le texte, car la répartition du discours entre texte et notes semble ici fort aléatoire, ou capricieuse. Stendhal est sans doute, dans tout ce corpus, celui dont l'usage de la note est le plus idiosyncrasique, poussant jusqu'à l'extrême ironie la tradition dix-huitiémiste (Bayle, Voltaire, Gibbon[9]) de réserver aux notes les pointes les plus polémiques ou sarcastiques du discours. C'est chez lui la pratique équivoque de la note « prudente », à l'usage de la censure ou de la police[10], parfois attribuée à un tiers fictif ou apocryphe, et dont la prudence ostentatoire et quelque peu hyperbolique aurait certes pu produire des effets pervers, attirant sur un texte souvent inoffensif ce que Claudel (je crois) appellera plus tard « le regard pensif de la maréchaussée ». L'usage retors et souvent bizarre de la note, que l'on retrouve dans ses romans, rejoint évidemment chez lui le goût maniaque du pseudonyme et de la cryptographie.

Que conclure de ce faisceau ? sans doute que la fonction essentielle de la note auctoriale est ici de complément, parfois de digression, très

rarement de commentaire : rien, comme on l'a souvent remarqué, qui ne pourrait sans absurdité se trouver intégré au texte même – et l'on sait d'ailleurs que nombre d'auteurs préfèrent, par refus des allures pédantes, s'abstenir de notes ou les réduire à un appareil minimal de références. Sans absurdité, certes, mais j'ajouterai toutefois, si c'est ici le lieu d'une brève apologie pour l'objet : non sans quelque perte ou dommage. Le dommage évident, au moins du point de vue d'une esthétique classicisante du discours, est qu'une digression intégrée au texte risque d'y faire une hernie balourde ou génératrice de confusion. La perte peut consister en l'élimination pure et simple de cette digression, parfois précieuse en elle-même. Mais, surtout, la perte essentielle me semble être de se priver, avec la note, de la possibilité d'un second niveau de discours qui contribue parfois à son relief. Le principal avantage de la note est en effet de ménager dans le discours des effets locaux de nuance, de sourdine, ou, comme on dit encore en musique, de *registre*, qui contribuent à réduire sa fameuse, et parfois fâcheuse linéarité. Registres d'intensité, degrés dans l'obligation de lecture, éventuellement réversibles et tournés au paradoxe (l'essentiel dans une note), dont on voit bien pourquoi tant d'écrivains, et des plus grands, n'ont pas voulu se priver. Si la note est une maladie du texte, c'est une maladie qui, comme quelques autres, peut avoir son « bon usage ».

Mais on voit bien sans doute que cette justification de la note auctoriale (originale) est en même temps, dans une certaine mesure, contestation de son caractère paratextuel. La note originale est un détour local ou une bifurcation momentanée du texte, et à ce titre elle lui appartient presque autant qu'une simple parenthèse. Nous sommes ici dans une frange très indécise entre texte et paratexte. Le principe qui nous guide, d'économie et de pertinence – n'affecter à une catégorie nouvelle (le paratexte) que ce qui ne peut sans perte être assigné à une catégorie existante (ici, le texte) –, doit nous conduire en l'occurrence à une décision négative : d'autres types de notes, nous allons le voir, ressortissent plus pertinemment au paratexte ; la note auctoriale originale, au moins lorsqu'elle se rapporte à un texte lui-même discursif avec lequel elle se trouve en relation de continuité et d'homogénéité formelle, appartient davantage au texte, qu'elle prolonge, ramifie et module plutôt qu'elle ne le commente.

Ultérieures

Il en va tout autrement des (beaucoup plus rares) notes ultérieures et tardives, dont la relation de continuité avec la préface (de même date) qu'elles accompagnent est généralement très marquée. On pourrait ainsi définir la différence entre les deux systèmes : la préface originale présente et commente le texte, que les notes prolongent et modulent ; la préface ultérieure ou tardive commente globalement le texte, et les notes de même date prolongent et détaillent cette préface en commentant le détail du texte ; et, de par cette fonction de commentaire, elles ressortissent clairement au paratexte. La fonction de ce commentaire localisé est généralement identique – au point d'application près – à celle des préfaces de même occasion : réponse aux critiques, et éventuellement correction, pour les ultérieures ; autocritique à long terme et mise en perspective autobiographique pour les tardives.

Réponse aux critiques : c'est le cas des quelques notes ajoutées par Rousseau sur un exemplaire de la première édition de l'*Émile*, en vue d'une nouvelle édition, et en réponse, parfois fort nerveuse, aux attaques de Formey dans son *Anti-Émile* de 1763. C'est, d'une manière beaucoup plus massive, celui des « remarques » de détail dont Chateaubriand accompagne l'Examen des *Martyrs*[11] pour la troisième édition de 1810. Les critiques avaient essentiellement porté sur des points d'histoire (et de géographie) et, accessoirement, sur des questions de forme. Des secondes, Chateaubriand se défend en invoquant des précédents illustres (Homère, Tasse, Milton) et, parfois, en prend acte en signalant des corrections apportées au texte, soulignant sa modestie devant les remarques justifiées ; aux premières, il réplique généralement point par point, en produisant ses sources ou en arguant de sa connaissance des lieux, ce qui apporte après coup à un texte fort académique une sorte de contrepoint autobiographique et de « choses vues » qui ne manque pas de le vivifier. Les notes ultérieures de l'« exemplaire confidentiel » de l'*Essai historique*, portées aussitôt après la publication de 1797, ne répondent pas à la même fonction : écrites avant toute critique, elles comportent plutôt des modifications spontanées et des additions diverses. Ce sont en somme, plutôt que des notes ultérieures, des corrections en vue d'une nouvelle édition (nous retrouverons cette pratique). Pour diverses raisons – dont sans doute le désir de dissimuler la fidélité gardée pendant au moins un ou deux ans à ce texte compromettant[12] –, elles ne furent pas intégrées à la réédition de 1826. *De l'Allemagne* présente encore une variante intéressante : l'édition originale de 1810 avait été assez lourdement caviardée par la censure impériale, avant d'être tout simplement interdite et pilonnée. Un jeu d'épreuves fut sauvé, qui permit en 1813 une nouvelle édition faite à Londres. Sur cette édition, qui rétablissait les pages censurées, les notes servent essentiellement à préciser les actes de censure et à mettre des points sur les i aux pages qu'un mouvement d'autocensure préventive avait rendues trop allusives. Cette réponse à la censure peut bien compter, je pense, pour une variété de réponse à la critique.

Tardives

La note tardive est, semble-t-il, un genre un peu plus canonique et plus productif. Elle peut se borner à des informations biographiques et génétiques, qu'il ne faut pas nécessairement toujours prendre pour argent comptant : tel est à peu près le cas des notes, dites I.F., dictées en 1843 par Wordsworth à Isabelle Fenwick à propos des *Ballades lyriques*. Mais, comme pour la préface, la fonction la plus marquée des notes tardives est de retour, mi-critique, mi-attendri, sur soi. Nous retrouvons ici l'*Essai sur les révolutions*, dont l'appareil de 1826 est probablement le modèle du genre. La sévérité s'y porte sur des fautes de forme (incorrections, anglicismes, obscurités, digressions), sur des défauts d'attitude (excès de toute sorte, morgue et suffisance, familiarités déplacées, « outrecuidance de jeune homme », misanthropie d'adolescent malheureux, exhibition juvénile de compétences diverses), et surtout, naturellement, sur des erreurs de fond : système absurde de comparaison entre l'Antiquité et la France moderne, irréligion superficielle dans la tradition de Rousseau et des Philosophes, indulgence excessive à l'égard des Jacobins, confusion entre liberté et démocratie, incompréhension de la supériorité politique de la monarchie constitutionnelle. Mais Chateaubriand se plaît aussi à reconnaître dans le détail la continuité fondamentale déjà marquée dans sa préface : fond de sympathie pour le christianisme, et de libéralisme politique (« constante de mes opinions ») ; et à relever çà et là les marques, ou les promesses, d'une qualité intellectuelle et littéraire (« J'écrirais encore ceci », « Bien : hors de mon système je retrouve la raison »), et de compétences précoces (en droit, en économie) dont il se félicitera toute sa vie. Pour l'essentiel, cet « amas de contradictions » ne lui fait pas trop honte, et ce texte un peu brouillon sera, comme sur un autre plan le fameux manuscrit des *Natchez*, la « mine brute où j'ai puisé une partie des idées que j'ai répandues dans mes autres écrits » (p. 257). Bref, si l'enfant est, comme on sait, le père de l'homme, réciproquement l'adulte juge en père l'enfant qu'il fut : « Par une faiblesse toute paternelle, j'ai été au moment de me faire grâce pour ces phrases » (p. 259).

Célèbres à leur manière, les notes tardives de Lanson (1909 et 1912) à son *Histoire de la littérature française* (1894) témoignent d'une rétrospection moins complexe : ce sont essentiellement, comme les définit leur Avertissement, des « notes de repentir ou de conversion », portant sur l'appréciation de telle ou telle œuvre. Lanson se juge ainsi, après coup, trop sévère pour l'art des trouvères, ou des chansons de geste ; « je n'oserais plus dire aujourd'hui » que Rabelais n'est pas profond ; « plus je lis Montaigne », plus je lui rends justice ; autant pour Montesquieu, pour Voltaire (n'avoir pas la « tête métaphysique » est devenu une sorte de mérite), pour Hugo, pour Zola : autant de réévaluations qui illustrent assez bien le glissement idéologique que l'on sait, et que solennise une réconciliation typiquement radicale-socialiste de Voltaire et de Rousseau. « Il n'est pas nécessaire que leur guerre se continue dans nos esprits » : comme on dit alors de la Révolution, le temps est venu de prendre le XVIII^e^ siècle comme un « bloc ».

On n'attendra pas non plus de Valéry, à l'égard de ses essais de jeunesse, une attitude aussi dramatiquement contrastée que celle de Chateaubriand. Ses notes de 1931 à l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*[13] marquent surtout une maturation et un souci de clarification de la pensée. Valéry ne renie à peu près rien de ses intuitions juvéniles, il tient même à confirmer les plus provocantes, qui ont en

leur temps fait scandale (que « l'enthousiasme n'est pas un état d'âme d'écrivain », que Pascal perdait un temps précieux pour l'avancement de la science à coudre des papiers dans ses poches – « Où en seraient les hommes si tous ceux dont l'esprit valait le sien eussent fait comme lui ? »). Mais il en trouve généralement l'expression d'une obscurité fâcheuse, et très fin de siècle. Il s'efforce donc de la gloser en termes plus simples et plus transparents : « Je n'avais pas trouvé le mot, je voulais dire... », « Je veux dire... », « C'est-à-dire... », « En somme... », « On a voulu dire simplement... » L'exercice est exemplaire, et somme toute assez typique d'une évolution commune, qui conduit l'écrivain (voyez Borges) de débuts abscons et baroquisants à une maturité plus classique, et qui se veut limpide.

Textes de fiction

Originale, ultérieure ou tardive, l'annotation auctoriale d'un texte de fiction ou de poésie marque inévitablement, par son caractère discursif, une rupture de régime énonciatif qui rend tout aussi légitime son assignation au paratexte[14]. Encore faut-il préciser que ce type de notes, de toute évidence plus rare que les précédents, s'applique encore le plus souvent à des textes dont la fictionalité est très « impure », très marquée de référence historique, ou parfois de réflexion philosophique : romans ou poèmes dont les notes portent précisément, pour l'essentiel, sur l'aspect non fictionnel du récit. Cas typique des *Waverley Novels* ; qu'il s'agisse de leurs notes originales ou de celles qu'ajoute l'édition Cadell, elles jouent toujours un rôle confirmatif, par production de témoignages et de documents à l'appui. Même régime dans *Han d'Islande*, dans *Bug-Jargal*, dans *Notre-Dame de Paris*, et autres romans historiques du XIX^e^ siècle (les nôtres s'abstiennent plus souvent de notes, mais voyez, cependant, celles du *Roi des aulnes*), et même déjà, au XVIII^e^, pour les très nombreuses et parfois très copieuses notes des *Théorèmes* de La Ceppède, récit en trois cent quinze sonnets de la Passion et de la Résurrection du Christ, évidemment fondé sur le texte évangélique, et qui ajoute au système de références « historiques » un scrupuleux appareil de commentaires théologiques, comparable aux paraphrases doctrinales des poèmes mystiques de saint Jean de la Croix : par exemple, au sonnet XXXVII, une explication en vingt-cinq pages du mot *agonie*. Plus discrète, l'annotation du *Waste Land* porte aussi pour l'essentiel sur les sources livresques (de la Bible à Wagner en passant par *le Rameau d'or* et le livre de Jessie Weston, *From Ritual to Romance*) de ce poème, « historique » à sa manière (histoire du roi pêcheur) et truffé d'allusions et emprunts divers, qu'Eliot préférait sans doute exhiber lui-même, plutôt que de se les voir reprocher par la critique. On trouverait plus difficilement des notes auctoriales à des textes de poésie « pure », sans fondement ou arrière-plan historique. Celles de Coleridge pour l'*Ancient Mariner*, relativement tardives (1817) et apparemment introduites pour clarifier un propos narratif que Wordsworth avait jugé confus, ne sont pas vraiment des notes, mais plutôt des sortes d'intertitres en marge annonçant les épisodes successifs du récit. Celles de Saint-John Perse pour l'édition Pléiade de ses œuvres sont évidemment tardives et (un peu comme les notes I.F. de Wordsworth) plus documentaires qu'interprétatives : circonstances de rédaction, références, commentaires allographes rapportés, extraits de lettres[15].

Je ne connais guère d'exemples de notes auctoriales au théâtre. Le célèbre « C'est un scélérat qui parle » de *Tartuffe* se présente en tous points comme une indication scénique, et je ne vois aucune raison pour verser cette catégorie, en général, au crédit du paratexte : le texte dramatique se compose régulièrement de deux registres : le « dialogue », qui est dit sur scène par les acteurs, et les indications scéniques, ou *didascalies*, qui sont (plus ou moins fidèlement) exécutées par les acteurs et le metteur en scène, et dont le texte n'apparaît littéralement qu'à la lecture. La « note » de *Tartuffe*, qui fait évidemment commentaire, n'en est pas moins donnée, entre parenthèses entre deux vers, comme une indication de jeu : veuillez dire cette tirade en sorte que le public perçoive bien que c'est un scélérat qui parle, et non l'honnête homme et vrai dévot qu'il prétend être[16].

Cette note n'en est donc pas une, mais je l'évoque parce qu'elle a fréquemment servi de modèle formel à celles de Stendhal dans ses romans, qui visent essentiellement à dédouaner l'auteur, ironiquement ou non, de la conduite et des opinions de ses personnages : « C'est un mécontent qui parle », « un jacobin » (Julien), « un personnage passionné » (Fabrice), « un républicain », « un jacobin », « un fat » (marginales de *Leuwen*), « Il se corrigera » (Octave). D'autres sont davantage de type historique, puisque aucun roman de Stendhal n'est de « pure fiction » – et une note du *Rouge* à propos d'un mot de M. de Rênal précise même éloquemment : « Historique. » D'autres enfin, très personnelles et généralement cryptiques, sont là comme imprimées par mégarde[17], je ne prétends pas que telle soit leur explication, mais du moins tel est bien leur régime.

La notion de « pure fiction », que j'emploie lâchement entre guillemets, n'a sans doute pas beaucoup de sens en attendant quelque clarification dont ce n'est pas le lieu. Disons plus simplement que la référence historique et géographique[18] est plus ou moins présente selon les romans, et que, entre *Ivanhoe* et, disons, *la Porte étroite* ou *Molloy, le Rouge et le Noir, le Père Goriot* ou *Madame Bovary* se situent dans une zone évidemment intermédiaire. Plus un roman se dégage de son arrière-plan historique, plus la note auctoriale peut sembler saugrenue ou transgressive, coup de pistolet référentiel dans le concert fictionnel. Ainsi, les notes de Fielding pour *Tom Jones* paraissent-elles justifiées quand elles apportent des éclaircissements historiques ou philologiques, des références ou des traductions de citations en texte. Elles surprennent davantage quand elles introduisent – digressions comparables à celles des chapitres liminaires de chaque Livre – une opinion de l'auteur sur tel point de mœurs, et plus encore quand elles font état de quelque incertitude sur la pensée d'un personnage (« Sophie entendait peut-être par là... »), contraire au parti d'omniscience affiché dans le récit, ou peut-être à l'identité de principe entre auteur et narrateur, en suggérant que le premier, responsable de la note, en sait moins que le second, responsable du récit. C'est une dissociation inverse qu'introduit une note de *Watt* où l'auteur semble corriger un narrateur dont rien jusqu'ici ne l'avait distingué : « Ces chiffres sont incorrects. Les calculs qui s'ensuivent sont donc doublement erronés. » Une semblable mise au point, dans *Isabelle* (« Gérard fait erreur : le *Phenicopterus antiquorum* n'a pas le bec en spatule ») ne produit nullement cet effet de métalepse, car « Gérard » est un narrateur intradiégétique, d'emblée distinct du narrateur-auteur extradiégétique, responsable de la note, comme lorsque Sterne contredit ou corrige Tristram Shandy.

Bref, dans toutes ces notes auctoriales en fiction, une immense majorité de compléments documentaires, et très peu de commentaire auctorial. On pourrait imaginer un régime plus émancipé, où la note ne ressortirait plus à ce type de discours, mais, elle-même et pour son compte, d'un type narratif, assumant quelque bifurcation momentanée du récit. Valéry nous en donnerait sans le vouloir la formule possible, qui se plaignait en ces termes de la trop servile linéarité des récits de fiction : « Peut-être serait-il intéressant de faire *une fois* une œuvre qui montrerait à chacun de ses nœuds la diversité qui peut s'y présenter à l'esprit, et parmi laquelle il *choisit* la suite unique qui sera donnée dans le texte. Ce serait là substituer à l'illusion d'une détermination unique et imitatrice du réel celle du *possible-à-chaque-instant*, qui me semble plus véritable[19]. » Je ne connais aucun exemple de cette utilisation possible[20]. La longue note d'*Échange* signalée plus haut y ferait un peu songer – et bien d'autres chez Renaud Camus –, mais il s'agit plutôt ici d'une bifurcation définitive, d'un texte également et symétriquement bifide à partir de sa page 173, et qui excède quelque peu le statut localisé qui est ordinairement celui de la note (de même, le « Journal de bord » qui court en bas des pages de *Parages* n'est pas, malgré sa position, une note locale, mais bien une annexe à l'ensemble du texte). Et surtout, le texte de Camus est lui-même trop peu purement narratif – plutôt mélange de récit et d'essai – pour répondre à notre hypothèse. Ce qui y répondrait le mieux serait encore les avant-textes d'un Flaubert ou d'un Proust, où l'on voit çà et là le récit s'engager dans une voie, puis y renoncer, et revenir au point de bifurcation. De tels effets, bien sûr, sont des artefacts d'exhumation génétique, mais rien n'interdit d'attendre qu'ils retentissent, d'une manière ou d'une autre, sur des pratiques à venir. Reste en toute hypothèse que ce type d'utilisation de la note relève plus de la gestion du texte que de l'imposition d'un paratexte[21].

Allographes

La note allographe est presque inévitablement une note éditoriale, car l'adjonction de notes excède de beaucoup ce qu'un auteur peut attendre (et souhaiter) de la complaisance d'un simple tiers – qui ne va guère au-delà d'une préface. La production d'un appareil de notes allographes est à vrai dire, avec l'établissement du texte, ce qui définit la fonction éditoriale – au sens critique du terme (on ne se plaindra jamais assez de la confusion qu'entretient le français entre les deux acceptions (*editor/publisher*) du mot *éditeur*, mais il se trouvera toujours des académiciens analphabètes pour soutenir que la langue est parfaite, et qu'il n'y faut pas toucher).

Du seul fait de son allographie, la note éditoriale nous entraîne sur une autre frange du paratexte, puisqu'elle consiste en un commentaire extérieur, le plus souvent posthume, qui n'engage nullement la responsabilité de l'auteur. Encore faut-il nuancer ce tableau, car la vogue des éditions savantes a récemment produit, par exemple, des Pléiades anthumes, et, comme telles, établies avec l'aide (et donc à quelque degré sous le contrôle) de l'auteur pléiadisé. Ainsi Julien Green a-t-il participé au travail de Jacques Petit « avec une constante et sympathique attention. [Il] m'a permis de consulter ses manuscrits et m'a donné tant de détails et de précisions qui ont enrichi ce travail » (note de l'Introduction). Il y a encore une telle part de coopération au moins dans les premiers Giono, dans la préparation du Sartre, et peut-être davantage dans le Char : tous les degrés possibles, donc, entre l'édition posthume rigoureusement allographe et l'autopléiadisation à la Saint-John Perse, et donc entre un appareil de notes qui consiste en un simple commentaire critique et historique inscrit au péritexte et un paratexte proprement auctorial.

Je ne vais pas gonfler indûment ce chapitre d'une « théorie » de la note éditoriale, après avoir posé en principe qu'elle échappe à la définition du paratexte. Je veux simplement rappeler que cette pratique remonte au Moyen Âge, et que la postérité en a retenu au moins un monument plus que respectable : le *Commentaire de Corneille* par Voltaire, qui s'institua en 1764 l'éditeur de cette œuvre pour aider « à l'établissement heureux de la descendante de ce grand homme »[22]. Il s'agit là, typiquement, de notes de commentaire appréciatif : Voltaire y souligne les réussites, y indique les tournures obsolètes, y critique les malséances, les invraisemblances, les inconséquences, les défauts de liaison entre scènes, les scènes sans action, les multiplicités d'action (comme dans *Horace*), les fautes de langue et de style. C'est là un témoignage très représentatif sur le goût et la doctrine dramaturgique du classicisme, dont le principal grief – ici dépouillé des mesquineries à la d'Aubignac – est la « froideur » de certaines inventions baroques. Voltaire parle ici comme Boileau censurant Saint-Amant : « Corneille suppose toujours dans les examens de ses pièces, depuis *Théodore* et *Pertharite*, quelque petit défaut qui a nui à ses ouvrages ; et il oublie toujours que le froid, qui est le plus grand défaut, est ce qui les tue » (c'est à propos de *Don Sanche d'Aragon*), et encore, à propos de *Nicomède*, ceci, qui tombe à pic sur l'esthétique cornélienne : « L'admiration n'émeut guère l'âme, ne la trouble point. C'est de tous les sentiments celui qui se refroidit le plus tôt. »

J'ai insisté sur ce commentaire, parce qu'il témoigne aussi d'un type d'annotation aujourd'hui à peu près abandonné, dans les éditions critiques, au profit d'un type beaucoup plus objectif, idéalement débarrassé de toute évaluation, et limité à une fonction d'éclaircissement (encyclopédique et linguistique) et d'information : sur l'histoire et l'établissement du texte, avec production d'avant-textes et de variantes, sur les sources, et – par citation de l'épitexte privé – sur les propres appréciations ou interprétations de l'auteur. Le dosage de ces diverses fonctions varie naturellement, non seulement selon les époques (certains Classiques Garnier du début de ce siècle faisaient encore la part belle à l'appréciation stylistique, psychologique ou moralisante), mais aussi selon les publics visés, et donc les types de collections (plus appuyé dans les éditions scolaires, plus sobre dans les savantes), selon les types de texte (Balzac se prête plus au commentaire historique, Proust aux informations génétiques) – et bien sûr selon les penchants de l'éditeur : certains Pléiade récents accordent encore (ou de nouveau) beaucoup à l'interprétation, psychanalytique ou autre. Mais la tendance la plus marquée porte à un enrichissement spectaculaire de l'aspect génétique : le plus possible d'avant-textes, répondant à la curiosité grandissante du public cultivé pour la « fabrique » du texte et pour l'exhumation de versions abandonnées par l'auteur. L'édition critique contribue ainsi paradoxalement, et j'y reviendrai, à brouiller la notion de texte.

Actoriales

La note actoriale (authentique) est évidemment une variété de la note allographe, mais une variété bien particulière, car, si elle ne comporte à proprement parler aucun caractère auctorial – sinon la sanction indirecte d'avoir été généralement sollicitée en principe et acceptée dans le détail par l'auteur –, elle revêt un type d'autorité fort troublant : celle, non pas de l'auteur, mais de son objet, qui est lui-même souvent un auteur. Les exemples n'en sont pas très nombreux[23] mais les quarante-cinq notes ajoutées par Malraux à l'étude de Gaétan Picon, *Malraux par lui-même*, illustrent le genre de manière éclatante, bien que ces remarques soient le plus souvent sans rapport très étroit avec le texte de Picon. Quand il lui arrive de marquer son accord ou son désaccord, et plus généralement quand il s'exprime, à propos de Balzac, de Dickens, de Dostoïevski, sur son esthétique romanesque, Malraux fournit ici à l'étude de Picon un commentaire au second degré qui relève, si l'on veut, du simple métatexte (allographe, puisque Malraux n'est pas Picon), mais d'un métatexte bien intimidant, puisque c'est de Malraux qu'il s'agit : point de vue dont l'autorité est certes facile à récuser (on se rappelle que Valéry, en pareille occasion, se gardait d'en faire usage), mais difficile à négliger. Il y a là, de l'intérieur et comme en abyme, une sorte d'instance paratextuelle « incontournable ». Et d'autre part, bien sûr, ces remarques appartiennent pleinement au paratexte, non plus de Picon, mais bien de Malraux. Cette étude qui le concerne et l'interroge non sans réponse finit donc par fonctionner comme un « entretien » de Malraux avec Picon.

Fictionnelles

J'entends par là, je le rappelle, non pas les notes authentiques sérieuses qui peuvent accompagner une œuvre de fiction, mais, à propos d'un texte fictionnel ou non, les notes dont le destinateur lui-même est à quelque titre fictionnel : dénégatif, fictif ou apocryphe.

La note auctoriale dénégative, ou pseudo-éditoriale, est un genre tout à fait classique, particulièrement bien illustré, de *la Nouvelle Héloïse* à *la Nausée*, dans les romans épistolaires ou en forme de journal. Comme dans les préfaces de même type, l'auteur se présente ici en éditeur, responsable dans le détail de l'établissement et de la régie du texte qu'il prétend avoir pris ou reçu en charge. Rousseau, Laclos, Senancour, Bernanos, Sartre et autres indiquent ainsi les lacunes supposées[24], les suppressions ou restitutions qu'ils assument, éclaircissent les allusions, référencent les citations, assurent par renvois et annonces la perception de la cohérence du texte, dans une attitude qui est évidemment une simulation de commentaire allographe. C'est à coup sûr Rousseau qui pousse le plus loin cette activité de commentaire, en quantité (plus de cent cinquante notes) comme en intensité, interprétant et appréciant sans retenue la conduite, les sentiments, les opinions et le style de ses personnages, disant son mot sur le pays, sur la langue, sur les mœurs, sur la religion, etc. La note devient ici le lieu et le moyen de ce qui serait ailleurs le discours auctorial-narratorial, dont la forme épistolaire lui ôte toute occasion – sauf à faire de tel de ses héros son porte-parole, ce dont il s'abstient beaucoup plus qu'on ne le suppose. Lieu et moyen, donc, des « intrusions d'auteur ». Stendhal s'en souviendra, mais sans prétexte éditorial.

La note auctoriale fictive, telle que la pratique Walter Scott sous le couvert de ses auteurs supposés, ne présente aucune particularité fonctionnelle, car l'auteur dissimulé se contente d'attribuer à ses prête-noms, Cleishbotham et autres Templeton, un appareil documentaire exactement semblable à celui qu'il assume ailleurs comme « auteur de *Waverley* ». L'allographe fictive est plus intéressante, mais à vrai dire elle nous ramène, à l'identité près de l'énonciateur, à la fonction pseudo-éditoriale dénégative. Ainsi, dans *les Bêtises*, l'appareil de notes (comme l'ensemble de préfaces et de postfaces) qui accompagne les textes de l'auteur fictif anonyme est-il attribué à un certain A.B. qui se distingue ainsi de Jacques Laurent, mais qui assume les mêmes fonctions que Rousseau dans l'*Héloïse* ou Senancour dans *Oberman*, et donc

que Laurent pourrait aussi bien assumer lui-même dans ce livre. Il y aurait en un sens investissement plus fort dans une simulation ouvertement satirique comme celle que produisirent Reboux et Muller dans leur pastiche de Racine (*Cléopastre*), texte apocryphe accompagné de notes allographes fictives dues à la plume de « M. Libellule, professeur de troisième classe au lycée de Romorantin ». C'est une savoureuse charge de l'annotation scolaire telle qu'on la pratiquait encore, ou déjà, dans cette fin de siècle. Je n'y insisterai pas imprudemment, car on est toujours soi-même un peu plus Libellule qu'on ne le souhaite, préférant rappeler d'un mot la présence à ce bataillon d'une autre charge, non moins sarcastique, mais d'un accomplissement littéraire certes plus considérable : c'est le commentaire en note apporté dans *Feu pâle*, au poème de John Shade, par son encombrant collègue et voisin Charles Kimbote. Ce commentaire, comme on le sait, fournit l'essentiel de ce qui finit bien, malgré ses dénégations, par constituer une sorte de roman. « Je n'ai nullement le désir, dit Kimbote, de tordre et de bossuer un *apparatus* critique sans ambiguïté en un monstrueux simulacre de roman. » Il s'agit en fait, bien sûr, d'un roman en forme de monstrueux simulacre, ou cruelle caricature, d'*apparatus* critique. Faute d'avoir réussi à imposer à John Shade sa propre histoire, réelle ou mythique, comme sujet de poème, Kimbote, entré après sa mort en possession du manuscrit, entreprend, mi-sincère mi-faussaire, de lui imposer un commentaire qui ramène à lui, à sa patrie, à son destin, le plus de détails possible, jusqu'à faire de *Feu pâle* une sorte de récit indirect, allusif ou cryptique de ses aventures. Parfait exemple de captation de texte, cet *apparatus* est aussi une exemplaire mise en scène de ce qu'il y a toujours d'abusif et de paranoïaque dans tout commentaire interprétatif, appuyé sur l'infinie docilité de tout texte à toute herméneutique, si dénuée de scrupules qu'elle puisse être : je ne suis pas sûr que, depuis lors, certaines réalités n'aient pas dépassé cette fiction.

J'ai peu à dire des notes actoriales fictives, généralement attribuées à un personnage narrateur, comme le sont deux ou trois dans *Tristram Shandy* (à propos de son père), qui donnent simplement à ce narrateur une fonction auctoriale tout à fait vraisemblable – n'était qu'elles interfèrent ici avec celles qu'assume de son côté Laurence Sterne. Plus lourdement fictionnelles, les notes attribuées à un personnage non narrateur, comme celles que pourraient signer de leurs initiales un Julien Sorel ou une Emma Bovary pour dire ce qu'ils pensent du texte de Stendhal ou de Flaubert : celles-là restent à écrire. Celles du chapitre X de *Finnegans Wake* relèvent apparemment de ce type, mais ce texte m'est trop impénétrable pour que je me mêle de commenter son paratexte. S'agit-il d'ailleurs bien de paratexte ? Ici encore, la simulation de note fait manifestement partie de la fiction – et donc, indirectement, du texte[25].

Comme on le voit, donc, la note est, du paratexte, un élément passablement élusif et fuyant. Certains types de notes, comme l'auctoriale ultérieure ou tardive, remplissent bien une fonction paratextuelle, de commentaire défensif ou autocritique. D'autres, comme les notes originales à textes discursifs, constituent plutôt des modulations du texte, guère plus distinctes que ne serait une phrase entre parenthèses ou entre tirets. Les notes fictionnelles, sous le couvert d'une simulation plus ou moins satirique de paratexte, contribuent à la fiction du texte, quand elles ne la constituent pas de part en part, comme celles de *Feu pâle*. Quant aux notes allographes, elles échappent de l'autre côté : non plus du texte, mais du métatexte critique, dont elles ne sont, je l'ai dit, qu'une sorte d'annexion péritextuelle, toujours éventuellement reconvertibles en commentaire autonome : c'est le cas des notes de Voltaire sur Corneille, aujourd'hui séparées de leur texte porteur, et dont le statut n'est plus guère distinct de celui des remarques sur Pascal dans la XXV^e^ Lettre philosophique – qui n'ont évidemment jamais été des notes pour une édition des *Pensées*.

Cette situation, faut-il le préciser, n'a rien de paradoxal, et encore moins d'embarrassant : si le paratexte est une frange souvent indécise entre texte et hors-texte, la note, qui, selon ses états, relève de l'un ou de l'autre ou de l'entre-deux, illustre à merveille cette indécision et cette labilité. Mais surtout, on ne doit pas oublier que la notion même de paratexte relève davantage, comme bien d'autres, d'une décision de méthode que d'un constat de fait. « Le paratexte » n'*existe* pas à proprement parler, on choisit plutôt de *rendre compte en ces termes* d'un certain nombre de pratiques ou d'effets, pour des raisons de méthode et d'efficacité, ou, si l'on préfère, de rentabilité. La question n'est donc pas de savoir si la note « appartient » ou non au paratexte, mais bien s'il y a ou non avantage et pertinence à l'envisager ainsi. La réponse est très clairement, comme souvent, que cela dépend des cas, ou plutôt – grand progrès dans la description rationnelle des faits – que cela dépend des *types* de notes. Cette conclusion, au moins, justifiera peut-être à l'usage (par l'usage) une typologie à première vue encombrante.

Notes

1. Un cliché, pour n'y plus revenir : « La note, c'est le médiocre qui s'attache au beau » (Alain, cité dans Robert). La haine de la note est un des plus constants stéréotypes d'un certain poujadisme (ou parfois dandysme) anti-intellectuel. Il fallait que cela fût dit dans une note.

2. Voyez P. Hazard, *la Pensée européenne au XVIII^e^ siècle*, Boivin, 1946.

3. *Entretiens avec Philippe Sollers*, Gallimard-Éd. du Seuil, 1970, p. 105.

4. C'est par exemple le parti adopté par J.-P. Richard dans son *Univers imaginaire de Mallarmé*, Éd. du Seuil, 1961, et dont il s'explique très précisément p. 28, n. 25.

5. Voir S. Benstock, « At the Margin of Discourse : Footnotes in the Fictional Text », *PMLA*, 1983.

6. Un article de J.-M. Gleizes, « Il n'y a pas un instant à perdre », *TXT*, 17, 1984, comporte des notes terminales numérotées, mais non appelées en texte, et la première précise (si l'on peut dire) : « Les notes renvoient à n'importe quel endroit du texte. Aussi bien à n'importe quel de ses blancs. » Quant au roman de Gérard Wajeman, *l'Interdit* (1986), il ne comporte qu'un appareil de notes à un texte absent : cela devait arriver un jour.

7. Imprimés pour cette raison en fin de volume. « Ceux qui auront le courage de recommencer pourront s'amuser la seconde fois à battre les buissons, et tenter de parcourir les notes ; il y aura peu de mal que les autres ne les lisent point du tout. » Il est vrai que ce sont là souvent de longues digressions de plusieurs pages, par exemple sur l'état de bipède (n. 3), sur la bonté naturelle de l'homme (n. 9) ou sur la diversité des races (n. 10).

8. Ceci doit s'entendre sur un plan structural, et non historique : il se peut aussi bien que les premières notes aient été allographes.

9. Sur la pratique de Gibbon, voir G.W. Bowersock, « The Art of the Footnote », *The American Scholar*, hiver 1983-1984.

10. « MM. de la police, ici, rien de politique. J'étudie : les vins, le cocuage, et les églises gothiques et romanes. L'auteur a trente-cinq ans et voyage pour les affaires de son commerce ; il est marchand de fer » (première note du *Voyage dans le midi de la France*).

11. Je les mentionne ici par entorse à la distinction entre textes discursifs et textes fictionnels : entorse justifiée par le fait que le caractère d'ultériorité efface souvent la pertinence de cette séparation, dont le maintien entraînerait des subdivisions inutilement encombrantes.

12. C'est inversement pour faire apparaître cette fidélité que Sainte-Beuve en publiera l'essentiel en 1861 dans son édition (Garnier) des *Œuvres complètes*.

13. Notes marginales en fac-similé d'autographe pour la réédition au Sagittaire de l'ensemble de ses textes sur Vinci, qui datent respectivement de 1895, 1919 et, pour la lettre-préface à Ferrero, de 1929. La composition qu'en donne la Pléiade est accessoirement un bon exemple de manchettes sans système d'appel.

14. Je n'envisagerai pas ici le cas des notes affectées, comme souvent chez Borges (*Tlön, Ménard, Babel*), à des textes de fiction présentés sous forme d'essai ou de compte rendu critique, et dont le régime est celui de notes « ordinaires », à la fictionalité près.

15. Dans cet exemple à ce jour unique (et dont on ne souhaite pas qu'il fasse école, car il risque fort, par ses censures et ses choix arbitraires, d'empêcher pour longtemps une véritable édition critique), les notes sont à la fois rédigées à la troisième personne (pseudo-allographes) et attribuées (p. XLIII) à l'auteur.

16. Sur la question trop rarement abordée des indications scéniques, voir M. Issacharoff, « Texte théâtral et didascalecture », in *le Spectacle du discours*, Corti, 1985. Mais il nous manque une enquête sur les indications scéniques orales données par les auteurs pendant des répétitions, et qui doivent bien être consignées ici ou là. On sait par exemple que Beckett ne donne jamais de motivations psychologiques ; et qu'il se fâcha un jour contre un acteur qui montrait le ciel en prononçant le nom de Godot.

17. Voir mon « Stendhal », *Figures II*, Éd. du Seuil, 1969, p. 170 ; cf. C.W. Thompson, « Expression et conventions typographiques : les notes en bas de page chez Stendhal », in *la Création romanesque chez Stendhal*, Droz, 1985.

18. Ou technique : voyez les trente-quatre notes, presque toutes d'ordre médical, de John Irving pour *l'Œuvre de Dieu, la Part du Diable*, trad. fr., Éd. du Seuil, 1986 ; ou théorique : dans *le Baiser de la femme-araignée*, Manuel Puig introduit une demi-douzaine de notes sur les diverses explications de l'homosexualité.

19. *Œuvres*, Pléiade, I, p. 1467.

20. Sur divers aspects déviants ou ludiques de la note chez Perec, voir V. Colonna, « Fausses notes », *Cahiers Georges Perec*, I, POL, 1985.

21. On apprend par une lettre à L. de Robert, de juillet 1913, que Proust avait fugitivement envisagé de reléguer en notes ce qu'il considérait comme des « longueurs » de son texte : « Dites-moi en une ligne si mon idée de mettre certaines longueurs en note (ce qui raccourcirait le volume) est mauvaise (je crois qu'elle l'est). » Un tel parti aurait sans doute produit un texte à deux registres narratifs, à moins que les « longueurs » en question n'aient été généralement des passages d'ordre discursif.

22. Commentaire augmenté en 1774. Il porte sur l'ensemble du théâtre à partir de *Médée*, sur les Discours, et parfois sur les examens et dédicaces. La « descendante » de Corneille adoptée par Voltaire était en fait une parente plus éloignée.

23. À signaler les notes de Matisse pour *Henri Matisse, roman*, et celles d'Aragon lui-même pour l'étude de D. Bougnoux sur *Blanche ou l'Oubli*, Hachette, 1973.

24. Il arrive à Rousseau, fort du caractère ouvertement fictionnel de son rôle d'éditeur, de jouer sans vergogne avec ce type de fonction : « On voit qu'il manque ici plusieurs lettres intermédiaires, ainsi qu'en beaucoup d'autres endroits. Le lecteur dira qu'on se tire fort commodément d'affaire avec de pareilles omissions, et je suis tout à fait de son avis » (Lettre v-6).

25. Parmi les *curiosa* offertes par certaine pathologie, volontaire ou non, de la note, on me signale le *Mulligan Stew* de Gilbert Sorrentino, dont un chapitre exhibe une remarquable absence de relation entre texte et notes. Il arrive aussi qu'une bévue d'imprimerie *décale* systématiquement tout un appareil de notes. À charge au lecteur, dans tous ces cas, de donner un sens au hasard.

L’épitexte public

Définitions

Le critère distinctif de l’épitexte par rapport au péritexte – c’est-à-dire, selon nos conventions, à tout le reste du paratexte – est en principe purement spatial. Est épitexte tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l’air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité. Le lieu de l’épitexte est donc *anywhere out of the book*, n’importe où hors du livre – sans préjudice bien sûr d’une inscription ultérieure au péritexte, toujours possible et dont nous rencontrerons maints exemples : voyez les interviews originales annexées aux éditions savantes posthumes, ou les innombrables extraits de correspondance ou de journal intime cités dans leurs notices critiques. Cette définition purement spatiale, toutefois, n’est pas sans retentissements pragmatiques et fonctionnels. Lorsqu’un auteur, comme Proust le fit pour *Du côté de chez Swann*, choisit de présenter son œuvre – en l’occurrence son début d’œuvre – par voie d’interview plutôt que de préface, un tel choix procède sans doute d’une raison, et induit en tout cas des effets de cette sorte : toucher un public plus vaste que celui des premiers lecteurs, mais aussi lui adresser un message constitutivement plus éphémère, destiné à disparaître une fois remplie sa fonction monitoire, alors qu’une préface resterait attachée au texte au moins jusqu’à sa suppression lors d’une éventuelle deuxième édition. Proust utilise ainsi la voie du journal pour un effet d’avertissement transitoire comparable à celui des préfaces provisoires de Balzac ; comparable, mais non identique : on pourrait peser dans le détail les avantages et les inconvénients fonctionnels d’un tel choix, comme il est plausible (mais non attesté) que l’ait fait Proust lui-même.

N’importe où hors du livre, ce peut être par exemple journaux et revues, émissions de radio ou télévision, conférences et colloques, toutes prestations publiques éventuellement conservées sous forme d’enregistrements ou de recueils imprimés : interviews et entretiens rassemblés par auteur (Barthes : *le Grain de la voix*) ou par médiateur (Raymond Bellour : *le Livre des autres*), actes de colloques, recueils d’autocommentaires (Tournier : *le Vent Paraclet*). Ce peut être encore les témoignages contenus dans la correspondance ou le journal d’un auteur, éventuellement voués à une publication ultérieure, anthume ou posthume.

Les occasions temporelles de l’épitexte sont aussi diverses que celles du péritexte : antérieur (témoignages privés ou publics sur les projets d’un auteur et la genèse de son œuvre), original (interviews accordées à la sortie d’un livre, conférences, dédicaces), ultérieur ou tardif (entretiens, colloques, autocommentaires spontanés et autonomes de toutes sortes). Le destinateur en est le plus souvent l’auteur, secondé ou non par un ou plusieurs interlocuteurs, relayé ou non par un médiateur, professionnel ou non. Mais ce peut être également l’éditeur (j’y viens), ou quelque tiers *autorisé*, comme dans les cas de comptes rendus plus ou moins « inspirés » – le plus pouvant aller ici jusqu’à l’apocryphe pseudo-allographe. Le destinataire a ici pour caractéristique de n’être jamais le seul lecteur (du texte), mais quelque forme de public, qui peut éventuellement n’être pas lecteur : public d’un journal ou d’un média, auditoire d’une conférence, participants d’un colloque, destinataire (individuel ou pluriel) d’une lettre ou d’une confidence orale, voire – dans le cas du journal intime – l’auteur lui-même.

Ces diverses caractéristiques temporelles et pragmatiques nous offrent, comme pour le péritexte, un principe de typologie fonctionnelle. Je distinguerai essentiellement les épitextes *éditorial, allographe officieux, auctorial public* et *auctorial privé*, sans préjudice de quelques divisions plus fines qui viendront en leur temps. Mais avant de m’exécuter, trois observations préalables. La première est que, contrairement au régime à peu près constant du péritexte, qui est constitutivement et exclusivement lié à sa fonction paratextuelle de présentation et de commentaire du texte, l’épitexte, lui, consiste en un ensemble de discours dont la fonction n’est pas toujours essentiellement paratextuelle : bien des entretiens portent moins sur l’œuvre de l’auteur que sur sa vie, ses origines, ses habitudes, ses rencontres et fréquentations (par exemple, avec d’*autres* auteurs), voire sur tout autre sujet extérieur explicitement posé comme objet de la conversation : la situation politique, la musique, l’argent, le sport, les femmes, les chats ou les chiens ; et la correspondance ou le journal d’un écrivain sont parfois très avares de commentaires sur son œuvre. Nous devons donc plutôt considérer ces diverses pratiques comme des lieux susceptibles de nous fournir des bribes (d’intérêt parfois capital) de paratexte, qu’il faut souvent chercher à la loupe, ou pêcher à la ligne : ici, de nouveau, *effet* (plutôt que fonction) de paratexte. La deuxième remarque, d’accent inverse, c’est que l’épitexte est un ensemble dont la fonction paratextuelle est sans limites précises, et où le commentaire de l’œuvre se diffuse indéfiniment dans un discours biographique, critique ou autre, dont le rapport à l’œuvre est parfois indirect et à la limite indiscernable. Tout ce qu’un écrivain dit ou écrit de sa vie, du monde qui l’entoure, de l’œuvre des autres, peut avoir une pertinence paratextuelle – y compris donc son œuvre critique (celle d’un Baudelaire, d’un James, d’un Proust, par exemple), et y compris son paratexte allographe : avant-dire au *Traité du Verbe* ou préface à *Tendres Stocks*, comme nous l’avons déjà vu. Si l’étude de la note nous a fait sentir l’absence de frontières internes du paratexte, celle de l’épitexte nous confronte à son absence de limites externes : frange de la frange, l’épitexte se perd progressivement, entre autres, dans la totalité du discours auctorial. L’usage que nous en ferons sera inévitablement plus restrictif, et d’une certaine manière plus timide, mais il convient de garder à l’esprit cette virtualité de diffusion indéfinie. Dernière précaution : si nous avons eu mainte occasion d’observer la relative négligence de l’opinion littéraire, y compris les spécialistes, à l’égard du péritexte, il n’en va manifestement pas de même pour l’épitexte, dont la critique et l’histoire littéraire font depuis longtemps une large utilisation pour le commentaire des œuvres – comme en témoigne par exemple le recours systématique à la correspondance dans les notices génétiques des éditions savantes. En ce sens, l’étude qui suit parcourra des sentiers plus battus que celles qui précèdent. Raison peut-être pour la mener plus rondement.

L’épitexte éditorial

Je n’insisterai pas sur l’épitexte éditorial, dont la fonction essentiellement publicitaire et « promotionnelle » n’engage pas toujours de manière très significative la responsabilité de l’auteur, qui se borne le plus souvent à fermer officiellement les yeux sur des hyperboles valorisantes liées aux nécessités du commerce. Il s’agit ici des affiches ou placards publicitaires, communiqués et autres prospectus, comme celui de 1842 pour *la Comédie humaine*[1], l’un des ancêtres de notre prière d’insérer, des bulletins périodiques destinés aux libraires, et des « dossiers de promotion » à l’usage des représentants. L’ère des médias verra sans doute exploiter d’autres supports, et l’on a déjà pu entendre et voir quelques réclames radiophoniques ou vidéoclips d’éditeur. Il arrive qu’un auteur participe à ce genre de productions, et sans doute à proportion de son professionnalisme et de son savoir-faire : un Balzac, un Hugo, un Zola, pour s’en tenir à des exemples passés. Mais il le fait anonymement et en qualité, paradoxale si l’on veut, d’auxiliaire d’édition, rédigeant alors des textes qu’il refuserait sans doute d’assumer, et qui expriment moins sa pensée que son idée de ce que doit être le discours éditorial. Le consensus entre auteur et éditeur est donc encore ici de règle, mais l’histoire nous a légué quelques traces exceptionnelles de désaccord. Ainsi, l’éditeur belge Lacroix ayant cru devoir qualifier, dans un communiqué inséré dans *le Temps, les Travailleurs de la mer* d’« œuvre la plus incontestée de Victor Hugo », celui-ci, dont les relations avec ses éditeurs ont toujours été marquées de la rigueur la plus chatouilleuse, crut devoir protester contre un superlatif qu’il jugeait inopportun. Lettre du 27 janvier 1869 à l’associé de Lacroix, Verboekhoven : « Soyez assez bon pour dire de ma part à M. Lacroix, de qui émane évidemment cette intelligente réclame, qu’il n’est pas d’usage en France qu’un éditeur constate lui-même que l’auteur publié par lui est plus ou moins contesté. Dites-lui que payer pour cela est plus que naïf. »

L'allographe officieux

En matière d'épitexte, l'allographe officieux, c'est-à-dire plus ou moins « autorisé » par quelque acquiescement, voire quelque inspiration auctoriale, est une catégorie beaucoup moins franche et indiscutable qu'en matière de péritexte : rien ici d'aussi ouvert que l'acceptation par l'auteur d'une préface allographe, même si cette acceptation n'était pas toujours le signe d'une complète identité de vues. Ce qui y ressemblerait le plus serait peut-être, parfois, la publication d'une étude critique sous le label éditorial habituel de l'auteur : « Hermann Hesse me dit un jour qu'il préférait que les écrits critiques sur son œuvre soient publiés aux éditions Suhrkamp ; car on serait assuré que cette critique aurait un certain niveau et, vue de l'extérieur, elle se placerait sous l'égide de l'éditeur de l'œuvre[2]. » L'égide éditoriale est ici, de toute évidence, une forme indirecte de caution auctoriale. On sait qu'un effet de ce genre aurait donné celle de Robbe-Grillet à l'étude de Bruce Morrissette, si l'auteur n'avait pris soin de l'équilibrer en demandant à Roland Barthes la préface clairement contradictoire, quoique fort courtoise, que j'ai déjà mentionnée.

Le plus souvent, l'épitexte officieux prend la forme d'un article critique quelque peu « téléguidé » par des indications auctoriales que le public n'est pas à même de connaître, si ce n'est par quelque révélation posthume. On dit parfois que Mme de Lafayette inspira de près l'étude anonyme (attribuée depuis à l'abbé de Charnes), *Conversation sur la critique de la Princesse de Clèves*, qui répondait aux critiques de Valincour ; mais ce fait n'est pas positivement établi. À l'autre extrême, on sait que Stendhal rédigea lui-même et publia, dans les *Débats*, sous le couvert de l'anonymat, un article élogieux sur l'*Histoire de la peinture en Italie*, et un autre, dans le *Paris Monthly Review*, sur *De l'amour*, elliptiquement signé S., qui se signale par un habile équilibre d'éloges (profondeur, nouveauté, justesse, vivacité) et de critiques sans doute sincères (trop d'ellipses, obscurité par omission des « idées intermédiaires ») ; et l'on a retrouvé des esquisses pour deux autres « *puff articles* » restés inédits, dans le même esprit : « Jamais ennuyeux, que quand il est obscur. À force d'ellipses hardies, son style tombe souvent dans ce défaut. » On connaît surtout la fameuse « Lettre à Salvagnoli » d'octobre ou novembre 1832, envoyée à ce journaliste italien comme un (copieux) pense-bête pour un article sur *le Rouge et le Noir* à paraître dans la revue *Antologia*, et qui ne parut jamais, peut-être parce que Salvagnoli ne daigna pas se prêter à cette manœuvre : c'est donc une sorte d'apocryphe (pseudo-allographe) avorté, mais c'est surtout, dans l'état où ce texte nous est resté, un superbe exemple d'autocommentaire à l'usage spécifique d'un certain public, ici l'italien : le *Rouge* présenté comme un tableau des mœurs françaises depuis la Restauration, opposition entre le moralisme de province favorable à l'« amour de cœur » (Mme de Rênal) et la vanité parisienne génératrice de l'« amour de tête » (Mathilde de la Môle).

La publication de *Du côté de chez Swann* fut saluée d'une série d'articles très... amicaux, signés Maurice Rostand, Jean de Pierrefeu, Lucien Daudet ou Jacques-Émile Blanche, dont rien ne permet de mesurer la part qui y revient aux suggestions de l'auteur, mais on sait que celui-ci était si satisfait du dernier qu'il rédigea lui-même plusieurs échos publicitaires pour le faire connaître, et qu'il insista longuement (et vainement) auprès de Jacques Rivière pour que la NRF en rappelât l'existence. Une lettre à Calmette du 12 novembre 1913 donne un bon exemple de tentative d'inspiration : « Si vous faisiez un écho, je souhaiterais que les épithètes *fin, délicat* n'y figurent pas plus que le rappel des *Plaisirs et les Jours*. Ceci est une œuvre de force, du moins c'est son ambition. » Même orientation dans une lettre contemporaine à Robert de Flers en vue d'une note (la même ?) à paraître dans *le Figaro* du 16 novembre : « Ce qu'il faut dire, c'est [...] un roman à la fois plein de passion et de méditation et de paysages. Surtout c'est très différent des *Plaisirs et les Jours* et ce n'est ni *délicat* ni *fin*[3]. » Et, dès septembre, Proust, s'offrant à placer dans la presse un éventuel article de Lucien Daudet, précisait d'une manière très significative : « Personne n'est plus autorisé que vous. »

Le Journal de Gide contient, à la date du 12 juillet 1914, une curieuse entrée, qui est la copie d'une lettre à André Beaunier, lequel devait faire dans la *Revue des deux mondes* un compte rendu des *Caves du Vatican*. Dans cette lettre, Gide donne à son correspondant et futur critique la substance d'un projet abandonné de préface, insistant sur la simultanéité de conception et la complémentarité thématique des *Caves*, de *l'Immoraliste* et de *la Porte étroite*, « soties » et « récits » marqués par leur visée « ironique » ou « critique ». « J'ai supprimé cette préface, ajoute l'auteur, estimant que le lecteur n'avait que faire de ces confidences. Mais le critique, peut-être... et c'est pourquoi je vous récris cela – dont, après tout, vous êtes bien libre de ne pas tenir compte, et que vous resterez censé ignorer, si cela dérange votre article. » Étrange cas de migration d'un message paratextuel, tout à fait capital, de préface en lettre et de lettre en journal, où l'on perçoit l'extrême conscience, chez l'auteur, de la pertinence des choix pragmatiques : confidences inutiles au lecteur mais peut-être utiles au critique, qui pourrait en tenir compte et par là même les faire indirectement connaître, à moins qu'il ne préfère, pour sa propre commodité et si tant est qu'une telle suppression mentale soit possible, les oublier et rester « censé les ignorer ». La pesée est très délicate, et très précise. J'avoue ignorer, à mon tour, ce qu'en fit le critique, mais c'est ici l'intention qui nous importe, et l'intention, chez Gide comme chez Proust ou Stendhal, est fort nette : éclairer, et par là guider l'interprétation.

On sait de même aujourd'hui, grâce à Richard Ellmann[4], que les rapprochements entre l'*Ulysse* de Joyce et l'*Odyssée*, proposés par Larbaud dans une conférence de 1921 (reprise dans la NRF en 1922, puis en préface à la traduction française, en 1926, de *Gens de Dublin*, où on la trouve encore) et ultérieurement précisés par Stuart Gilbert[5], qui n'ont cessé depuis, avec le titre et les intertitres donnés en revue puis supprimés en volume, de dominer notre lecture du roman, ont été soufflés par Joyce lui-même, qui de toute évidence tenait à la fois à les répandre et à esquiver toute responsabilité directe dans leur divulgation. Nous sommes ici typiquement devant ce qu'on nomme en politique un système de « fuites » organisées à la source et assurées par voie officieuse. L'auteur, en principe, n'a rien dit : il serait indigne de lui de souligner lourdement et en détail le caractère hypertextuel d'une œuvre dont le titre (seul élément, ici, de paratexte officiel) doit suffire à éclairer les lecteurs dignes de ce nom – *intelligenti pauca*. Mais, en cas de défaillance, mieux vaut, comme on dit, « assurer », non pas certes mettre soi-même les points sur les *i*, mais les faire mettre par d'autres, dûment *chapitrés* : je ne veux rien dire, mais il faut quand même que « cela se sache ». À quoi servent les amis ?

L'auctorial public

L'épitexte éditorial et allographe officieux échappe en principe, nous l'avons vu, à la responsabilité déclarée de l'auteur, même si celui-ci a participé plus ou moins activement à sa production – à moins que, comme dans le cas de la lettre à Salvagnoli, ne nous soient parvenues des traces incontestables de cette participation. Encore cette situation reste-t-elle défective, puisque Salvagnoli n'a fait aucun usage du brouillon stendhalien : défaut inverse de l'ordinaire, où nous connaissons l'aboutissant (l'article « inspiré ») sans en connaître les tenants (les recommandations auctoriales) ; je ne connais aucun cas où l'histoire ait hérité un dossier complet, ce qui s'explique aisément. Mais ces deux formes d'épitexte sont évidemment marginales, et quelque peu déviantes. Pour l'essentiel, l'épitexte est massivement auctorial, même si certaines de ses formes impliquent la participation d'un ou plusieurs tiers. J'ai déjà annoncé une division (de critère pragmatique) en épitexte auctorial *public* et *privé*, mais chacune de ces espèces présente quelques variétés selon de nouveaux critères, eux-mêmes d'ordre pragmatique ou temporel.

L'épitexte public s'adresse toujours, par définition, au public en général, même s'il n'en atteint jamais en fait qu'une fraction limitée ; mais cette adresse peut être autonome, et en quelque sorte spontanée, comme lorsqu'un auteur publie, sous forme d'article ou de volume, un commentaire de son œuvre, ou médiatisée par l'initiative et le truchement d'un questionneur ou interlocuteur, comme c'est le cas dans les interviews et entretiens, sans compter quelques régimes intermédiaires. D'autre part, ces messages, autonomes ou médiatisés, peuvent prendre des allures et remplir des fonctions différentes selon le moment de leur production, original, ultérieur ou tardif. La croisée de ces deux critères donnerait lieu à un tableau comme celui-ci :

MOMENT	original	ultérieur	tardif

RÉGIME			
autonome	1 auto-compte rendu	2 réponse publique	5 autocommentaire
médiatisé	3 interview	4 entretiens, colloques	

J'ai rempli ce tableau sans vouloir trop systématiser une réalité fort mouvante et souvent plus confuse, et sans prétendre y faire figurer toutes les formes d'épitexte public : nous en rencontrerons sans doute une ou deux autres dont la répartition ferait problème. Mais les plus canoniques, au moins de nos jours, y sont bien présentes. Je les évoquerai maintenant dans un ordre tout empirique, qu'indiquent les chiffres ci-dessus.

L'épitexte public original et autonome est une espèce plutôt rare, au moins sous une forme ouverte : il s'agit d'un compte rendu produit, dans un journal ou une revue, par l'auteur lui-même. Nous avons vu comment Stendhal pratiquait la chose sous la forme plus ou moins voilée d'un article signé S., mais rédigé à la troisième personne, comme si ce S. n'était pas Stendhal[6]. Beaucoup plus ouvertement auctorial, quoique également rédigé à la troisième personne[7], le compte rendu du *Roland Barthes par Roland Barthes*, signé Roland Barthes, que publia *la Quinzaine littéraire* du 1er mars 1975 sous le titre approprié « Barthes puissance trois ». Je qualifie ce compte rendu d'autonome bien qu'il ait répondu à une demande du journal, selon le critère pragmatique, parce qu'il s'agit d'un texte entièrement assumé par l'auteur, sans participation d'un médiateur. Cette curieuse performance était évidemment justifiée, sur un plan quelque peu ludique, par le caractère déjà autocommentatif du livre, dont cet article était donc un prolongement autant qu'un commentaire (Maurice Nadeau dit justement, dans un chapeau de présentation, qu'« il ferait bonne figure dans la nouvelle édition, sans doute fort proche, de ce livre »). Nous y trouvons au passage une nouvelle illustration de la manière, toujours retorse, dont Barthes esquivait le tabou de compétence de l'auto-interprétation : « Puisque la critique n'est jamais rien d'autre, traditionnellement, qu'une herméneutique, comment pourrait-il [R.B.] accepter de donner un sens à un livre qui est tout entier refus du sens, qui semble n'avoir été écrit que pour refuser le sens ? Essayons de le faire à sa place, puisqu'il déclare forfait... » Suit une imposition de sens (une « herméneutique ») aussi ambiguë qu'il seyait à telle époque, et dans tel contexte. L'humour (régime assez rare chez Barthes) sert aussi parfois à s'asseoir élégamment sur ses propres principes.

Réponses publiques

La réponse publique aux critiques est un exercice aussi délicat, et en principe prohibé. Le motif de la prohibition est bien connu : c'est que la critique est libre, et qu'un auteur mal (ou bien) traité par elle aurait mauvaise (ou trop bonne) grâce à se défendre contre des blâmes ou à remercier d'éloges qui ne procèdent que d'un libre jugement. Aussi bien, la plupart des réponses (car, malgré le principe, les auteurs répondent fort souvent) prennent la voie, que nous connaissons déjà, de la préface ultérieure, ou celle, que je réserve, de la lettre privée. La réponse publique, dans le même organe (en vertu, précisément, du bien connu « droit de réponse ») ou dans un autre, n'est considérée comme légitime qu'à l'endroit de critiques jugées diffamatoires, ou fondées sur une lecture fautive.

L'attitude de Flaubert face à la critique de *Salammbô* illustre bien cet éventail de réactions : à un compte rendu d'Alcide Dusolier paru dans *la Revue française* du 31 décembre 1862, critique sévère mais d'ordre proprement littéraire (Dusolier juge ce roman laborieux, monotone, « triomphe de l'immobilisme »), Flaubert ne fait aucune réponse : on ne conteste pas un jugement de goût. Au long article de Sainte-Beuve, paru en décembre 1862 dans trois numéros du *Constitutionnel*, critique également sévère, mais qui contenait diverses contestations de fait, il répond par une lettre privée, que nous retrouverons à ce titre ; à l'article de l'archéologue Froehner (*Revue contemporaine* du 31 décembre 1862), qui l'attaquait essentiellement sur le plan de la vérité historique, il répond publiquement (dans *l'Opinion nationale* du 24 janvier 1863) pour protester du sérieux de sa documentation et dénoncer des fautes de lecture. « Malgré l'habitude où je suis de ne répondre à aucune critique [précaution oratoire classique], je ne puis accepter la vôtre » : c'est évidemment qu'il ne s'agit plus de jugements de valeur, mais de points de fait sur lesquels il s'estime attaqué dans sa conscience professionnelle, et en état de légitime défense[8].

C'est encore sur le terrain de la vérité historique et sociologique que Zola produira, tout au long de sa carrière, un grand nombre de réponses publiques (sans préjudice des privées) : pour *l'Assommoir*, pour *Nana*, pour *Germinal*, pour *la Débâcle*, entre autres. La critique de *Nana*, en particulier, l'avait mis dans une situation assez délicate, vu l'époque et le sujet : mal informé, il usurpait sa prétention au réalisme ; bien informé, il révélait des fréquentations condamnables ; d'où cette protestation apotropaïque : « C'est la première fois qu'on met un écrivain sur la sellette, pour savoir où il est allé, où il n'est pas allé, ce qu'il a fait, et ce qu'il n'a pas fait. Je ne dois pas ma vie au public, je ne lui dois que mes livres[9]. » Distinguo à vrai dire moins assuré qu'il ne le prétend, dans un type de littérature dont le propos est de fonder la valeur de ceux-ci sur leur fidélité, même indirecte, à celle-là. Il arrive d'ailleurs fréquemment à Zola de déborder le terrain de la légitime défense au profit d'une apologie toute littéraire, raillant ceux qui, à propos de *l'Assommoir*, prétendent regretter les « petits chefs-d'œuvre » qu'étaient les *Contes à Ninon* (« J'ai encore chez moi des œuvres qui sont beaucoup plus remarquables que les *Contes à Ninon* ; ce sont mes anciennes narrations de collège conservées au fond d'un tiroir. J'ai même mon premier cahier d'écriture, où les bâtons ont déjà un mérite littéraire bien supérieur à celui de mes derniers romans »), et protestant lorsqu'on juge un de ses romans sur sa publication en feuilleton, ou indépendamment de son contexte : « Peut-être faut-il que le vaste ensemble de romans auquel je me suis consacré soit terminé complètement pour qu'on le comprenne et qu'on le juge[10]. » Il y a toujours quelque mauvaise foi dans cet argument balzacien (et bientôt proustien) qui tend à exiger de la critique, à chaque publication partielle, qu'elle suspende tout jugement (défavorable) en attendant l'achèvement final. Mauvaise foi et imprudence, car « la critique » pourrait y répondre en ajournant toute espèce de compte rendu. Après tout, si l'on ne veut être jugé ni sur feuilleton ni sur volumes séparés, la solution (dite plus haut « flaubertienne ») s'impose d'elle-même.

Ces utilisations parfois obliques du droit de réponse comme moyen de défense littéraire reposent évidemment sur la fragilité de la distinction entre critique et diffamation, et certains auteurs jouent de cette confusion de manière peu scrupuleuse, surtout de nos jours où la tentation médiatique est si forte. Pour éviter d'en fournir de nouvelles occasions, je ne citerai ici qu'un nom, celui de l'imaginaire Passavant des *Faux-Monnayeurs*, figure emblématique, ou prophétique, de notre littérature à l'estomac. Voici comment Édouard, au style indirect libre et non peut-être sans quelque pointe de jalousie, décrit ses manœuvres : « Un quatrième [journal] contient une lettre de Passavant, protestation à un article un peu moins louangeur que les autres, paru précédemment dans ce journal ; Passavant y défend son livre et l'explique. Cette lettre irrite Édouard encore plus que les articles. Passavant prétend éclairer l'opinion ; c'est-à-dire qu'habilement il l'incline[11]. »

Médiations

Autorecension et usage (voire abus) du droit de réponse constituent un recours autonome aux médias somme toute exceptionnel : la situation canonique, en ce domaine, consiste en un dialogue entre l'écrivain et quelque médiateur chargé de lui poser des questions et de recueillir et de transmettre ses réponses[12]. L'épitexte médiatique est donc le plus souvent un épitexte médiatisé, et doublement médiatisé : par la situation d'interlocution, où les questions, d'une certaine manière, déterminent les réponses, et par l'opération de transmission, qui donne

au médiateur, et à l'appareil médiatique dont il dépend, un rôle parfois très important dans la formulation finale des « propos recueillis », dépossédant à proportion l'auteur de la maîtrise de son discours – mais non tout à fait de sa responsabilité, car, si l'interview est souvent un « piège », celui qui s'y laisse prendre ne peut en esquiver la charge. Les voies de cette dépossession dépendent d'ailleurs moins de la volonté, bonne ou mauvaise, du médiateur, que des techniques de transmission : l'entretien oral transcrit en est la forme la plus douteuse, à moins que l'auteur ne veille personnellement à la fidélité de la transcription, ce qui lui donne la possibilité de se corriger lui-même, disant ainsi au public non ce qu'il a réellement dit au médiateur, mais ce qu'il juge après coup qu'il aurait dû lui dire ; l'entretien oral à diffusion différée ne peut être déformé que par coupures ; l'entretien oral transmis en direct est par définition infalsifiable, y compris par l'auteur : ce qui est dit est dit, ce qui ne l'est pas ne peut être rattrapé dans l'escalier. Encore ne faut-il pas négliger, dans les formes audiovisuelles, la part de l'expression « muette », c'est-à-dire non verbale : une mimique peut valoir pour une réponse positive ou négative. L'utilisation de ce genre de paratexte, inévitablement appelée à se développer, devra tenir compte de ces données, et sans doute de quelques autres.

Une dernière caractéristique de l'épitexte médiatique, dont les effets sur le message sont difficiles à mesurer, tient à sa situation pragmatique très particulière de « faux dialogue », ou du moins de dialogue à destinataire extérieur, que Philippe Lejeune décrit ainsi : « Le dialogue du modèle et de l'interviewer n'est pas un vrai dialogue au premier degré, mais la construction d'un message adressé en commun à un destinataire virtuel », qui est évidemment le public. De façon plus brutale, les éditeurs du recueil de Thomas Mann, *Questions et Réponses*, parlent d'un « équilibre des forces entre [...] la non-personne qui prend l'initiative et la Très Importante Personne qui y réagit[13] ». Qualifier de « non-personne » l'interviewer peut sembler désobligeant, mais cette expression traduit la particularité de la situation d'interview : le journaliste interroge réellement l'écrivain, mais l'écrivain ne répond pas réellement au journaliste, car sa réponse s'adresse en fait, non à lui, mais, par sa médiation, au public. Peut-être, d'ailleurs, ne devrais-je même pas dire que le journaliste interroge réellement l'écrivain, mais plutôt qu'il lui transmet une question du public, car tel est bien son rôle de principe. Il n'est donc une « personne » autonome ni à l'aller ni au retour, mais bien un simple agent de transmission.

Cette description, bien sûr, ne s'applique qu'à la situation « idéale » d'interview ou d'entretien, celle où le journaliste efface assez rigoureusement sa « personne » pour (s'en) tenir (à) son rôle, et où l'écrivain néglige assez son interlocuteur pour ne viser à travers lui que son destinataire virtuel. Pour des raisons évidentes, cette situation n'est jamais tout à fait réalisée : nul ne peut s'effacer entièrement comme personne, et nul ne peut négliger entièrement la personne de son interlocuteur – *a fortiori*, dirai-je de manière volontairement « sexiste » pour introduire un facteur perceptible à tous, de son interlocutrice. Aussi pourrait-on s'amuser à déceler, dans un corpus d'interviews et d'entretiens, des traces de ces moments où quelque épaississement de l'interlocution réelle vient troubler la transparence idéale de la médiation. On le voit bien, par exemple, dans les entretiens entre Léautaud et Robert Mallet, où, les deux partenaires se prenant au jeu, le dialogue médiatique tourne parfois à l'empoignade. Il n'est pas certain que le public perde à ces accidents, par lesquels un genre constitutivement fade (par transitivité) trouve un peu de la saveur qui s'attache à toute impureté.

J'ai employé jusqu'ici indifféremment les termes d'*interview* et d'*entretien*, qui sont fort souvent traités comme synonymes. Il convient maintenant de faire droit à une distinction[14] dont le motif principal, comme l'indique notre tableau, est d'ordre temporel : j'appellerai *interview* un dialogue, généralement bref et assuré par un journaliste professionnel, commis d'office à l'occasion ponctuelle de la sortie d'un livre, et portant en principe exclusivement sur ce livre ; et *entretien* un dialogue généralement plus étendu, à échéance plus tardive, sans occasion précise (ou débordant largement cette occasion, si la publication d'un livre, ou l'obtention d'un prix, ou tel autre événement, donne prétexte à une rétrospection plus vaste), et souvent assuré par un médiateur moins interchangeable, plus « personnalisé », plus spécifiquement intéressé à l'œuvre en cause, à la limite un ami de l'auteur, comme l'était à peu près Francis Crémieux pour Aragon, Sollers pour Francis Ponge, Maria Esther Vasquez pour Borges, et la plupart de ses interlocuteurs tardifs pour Sartre. Cette distinction est naturellement souvent déjouée dans la pratique, où l'on voit bien des interviews tourner à l'entretien (mais non l'inverse). Elle est aussi, le plus souvent, négligée dans la constitution des recueils ultérieurs qui me fournissent l'essentiel de mon corpus. Je m'y tiendrai toutefois autant que possible : le « mélange des genres » est une preuve de leur existence.

Interviews

L'interview, comme d'ailleurs l'entretien, est une pratique récente : on la dit introduite en France, sur un modèle américain, en 1884 par *le Petit Journal*. Le genre s'est rapidement répandu au tournant du siècle sous forme transcrite, et au cours du XX^e^ sous forme radiophonique, puis audiovisuelle. Son étude approfondie exigerait de copieux dépouillements d'archives, mais tel n'est pas ici mon propos, pour lequel je me contente d'un corpus de rencontre, et de quelques recueils ultérieurs[15].

Lorsqu'un écrivain prend l'initiative, ou saisit vigoureusement l'occasion, d'une interview pour adresser au public un message qui lui tient réellement à cœur, ce genre peut fonctionner, je l'ai dit, comme un avantageux substitut de préface. C'est cette utilisation, plutôt rare, qu'illustre à merveille l'interview accordée par Proust à Élie-Joseph Bois et publiée par *le Temps* du 13 novembre 1913[16]. Les principaux thèmes en sont bien connus : *Du côté de chez Swann* n'est que le début d'une œuvre vaste et unitaire, qui a besoin de longueur pour exprimer le passage du temps, et qu'on pourrait qualifier de « roman de l'inconscient » pour le rôle qu'y joue le souvenir involontaire ; son personnage-narrateur n'est pas l'auteur ; le style en est dicté par l'originalité de la vision, etc.

Mais le plus souvent, l'initiative de l'interview revient au journal, et l'auteur, qui n'en attend pas beaucoup plus qu'une sorte de publicité gratuite, s'y prête de manière plutôt passive, et apparemment sans le soutien d'une grande motivation intellectuelle. L'une des stars (côté « questions ») du genre se plaignait, voici une dizaine d'années, d'une inflation dont il semblait attribuer la responsabilité aux auteurs : « Aujourd'hui, on lit et on entend des grandes interviews de Michel Foucault. Il y a seulement trente ans, on n'aurait lu que des comptes rendus de ses livres. En somme, les critiques littéraires sont aujourd'hui court-circuités par les créateurs eux-mêmes, qui s'expriment directement dans le public sous la forme d'interviews, de portraits, de débats, etc.[17]. » Je ne suis pas sûr que les choses procèdent vraiment de la sorte. Non seulement les auteurs ne sont guère en mesure d'imposer aux médias leur supposé désir d'interview (les écrivains dispensés d'*Apostrophes* en savent quelque chose), mais encore, l'attrait tout à fait exceptionnel de cette émission mis à part, il me semble que la plupart ne se résignent à ce qu'il faut bien appeler la corvée d'interview que faute de mieux. Ce mieux défaillant est de toute évidence le compte rendu allographe, auquel les écrivains – si j'en crois mes informations privées – tiennent plus qu'à tout (nous en trouverons plus loin chez Virginia Woolf un témoignage éclatant), et auquel une certaine carence de la critique professionnelle, surtout aujourd'hui en France, tend à substituer l'interview comme une solution de facilité. Avant d'accuser les auteurs de s'empresser eux-mêmes à « vendre » leurs livres, il faut s'interroger sur le vide que remplit tant bien que mal un tel empressement, sans renverser la relation de cause à effet. Aux belles années de la grande production intellectuelle française, le *motto* constant des salles de rédaction était à peu près : « Personne n'y comprend rien, personne ne peut en parler que l'auteur : dépêchons-lui un magnétophone. » Mais je n'oublie pas non plus que la « décadence de la critique » est un poncif aussi vieux que la critique elle-même, et l'un des alibis constants du paratexte. Mettant une préface à la première édition de *Béatrix*, Balzac écrivait déjà : « Il n'est pas toujours inutile d'expliquer le sens intime d'une composition littéraire, dans un temps où la critique n'existe plus. »

Bref, tout cela participe d'un système très lié qui s'appelle République des Lettres, et dont Roland Barthes donnait en avril 1979 une description un brin maussade, mais assez justement équilibrée : à la question « Pour vous, qu'est-ce qu'une interview ? », il répondait : « L'interview est une pratique assez complexe sinon à analyser tout au moins à juger. D'une manière générale les interviews me sont assez

pénibles et à un moment j'ai voulu y renoncer [...] Et puis j'ai compris qu'il s'agissait d'une attitude excessive : l'interview fait partie, pour le dire de façon désinvolte, d'un jeu social auquel on ne peut pas se dérober, ou, pour le dire de façon plus sérieuse, d'une solidarité de travail intellectuel entre les écrivains, d'une part, et les médias, d'autre part. Il y a des engrenages qu'il faut accepter : à partir du moment où l'on écrit, c'est finalement pour être publié, et à partir du moment où l'on publie, il faut accepter ce que la société demande aux livres et ce qu'elle en fait [...] Votre question relève d'une étude générale qui manque et que j'ai toujours eu envie de prendre comme objet d'un cours : un vaste tableau médité des pratiques de la vie intellectuelle d'aujourd'hui[18]. »

Barthes, on le sait, faisait partie, avec un Sartre, un Borges, un Tournier et quelques autres, de cette catégorie des « grands communicateurs » – grands dispensateurs d'interviews et d'entretiens de toutes sortes –, chez qui la complaisance aux médias ne procède d'ailleurs pas toujours d'une recherche de la publicité, mais parfois d'une certaine incapacité au refus, ou encore d'un sentiment d'urgence militante. Le lecteur répartira de lui-même, et à sa guise, non sans une pensée respectueuse pour ceux – un Michaux, un Blanchot, un Beckett par exemple – qui se sont toujours, ou presque, refusés à l'« engrenage », et que, par définition, nous n'aurons pas l'occasion de rencontrer dans cette machine.

Le « jeu social » de l'interview procède sans doute davantage d'un besoin d'information que de véritable commentaire : un livre a paru, il faut le faire savoir, et faire savoir en quoi il consiste, par exemple en « en parlant » avec son auteur. D'où la part considérable faite à la description, qui n'a guère sa fonction dans les autres formes de paratexte, si ce n'est dans le prospectus ou le prière d'insérer : résumer l'action d'un roman ou la thèse d'un ouvrage d'idées, et citer quelques phrases pour « donner une idée du style ». Et comme l'interviewer est généralement davantage un spécialiste de l'interview que de l'auteur en cause, la machine fonctionne volontiers sur des réflexes, c'est-à-dire des clichés interchangeables, stock de questions types auquel s'est assez vite constitué un stock symétrique de réponses types qui réduisent drastiquement la part de l'imprévu. En matière de fiction, la question reine est à coup sûr : « Ce livre est-il autobiographique ? », et la réponse reine : « Oui et non » (Barthes pour *Fragments d'un discours amoureux* : « C'est moi et ce n'est pas moi » ; Mauriac pour Yves Frontenac : « À la fois moi et pas moi » ; Sollers pour *Portrait d'un joueur* : « Oui et non : c'est Philippe Sollers s'il était personnage de roman » ; plus retors, Truman Capote – je condense – : Mes livres les plus autobiographiques ne sont pas ceux qu'on croit, etc.). Autre question-cliché : « Y a-t-il des clés ? » ; réponse-cliché : « Pas de clés : il y a sans doute des modèles, mais je les ai brouillés. » « Avez-vous subi l'influence de X ? – Pas du tout, je ne l'ai jamais lu » ; ou, plus perversement, selon la technique du contre-feu : « Non, pas de X, mais de Y, auquel personne n'a pensé[19]. » « Votre livre opère-t-il, ou illustre-t-il, un retour à... (à Balzac, au récit, à la psychologie, à la tradition française classique, à Kant, à Descartes, à Plotin...) ? – Oui et non, l'Histoire progresse en spirale. » « Écrire ce livre vous a-t-il changé ? – Oui et non, change-t-on jamais vraiment ? » (Simone de Beauvoir, pour *le Deuxième Sexe*, répond tout uniment *non*, ce qui ne manque pas de décevoir). « Avez-vous mis longtemps à l'écrire ? » Ici, deux bonnes réponses : « Oui, je rature énormément », et « Je l'ai écrit très vite après l'avoir longtemps porté en moi ». « Quel est votre personnage préféré ? – Untel, parce que c'est celui qui me ressemble le moins. » Mais la question la plus productive, dans les interviews de romanciers, parce qu'elle ne se prête pas à une réponse par *oui, non*, ou *oui et non*, consiste à exiger de l'auteur qu'il *explique* (comme s'il ne l'avait pas, le plus souvent, déjà trop fait) la conduite de ses personnages. Bien rares ceux qui, comme Faulkner, ont la fermeté de s'y dérober. La plupart, transfigurés par l'urgence, se lancent dans des exercices de motivation où la psychologie la plus triviale côtoie les coq-à-l'âne les plus aventureux, pour la plus grande joie d'un public convaincu de pénétrer en cet instant dans les arcanes de la création. C'est le grand moment, le clou de la soirée ; les personnages – puisqu'il y va toujours de personnages – prennent alors, pour quelques instants, une consistance stupéfiante, ces « vivants sans entrailles » débarquent sur le plateau, chacun les ausculte et les palpe, les démonte, les remonte, les aime, les déteste, récrit l'histoire, se met à leur place, et finalement, comme toujours, raconte sa vie. Tout cela, fort plaisant sur l'instant, supporte mal la relecture, mais tel n'est pas le propos. J'interromps ici cette évocation synthétique, crainte de frôler la satire.

Entretiens

En principe plus tardif, plus approfondi, mené par un médiateur plus étroitement motivé, répondant à une fonction moins vulgarisatrice et promotionnelle, l'entretien a des lettres de noblesse plus prestigieuses que l'interview[20]. Ce n'est pas qu'il ne compte lui aussi ses poncifs plus ou moins réducteurs : « Quel est votre livre préféré ? » Réponse habituelle : « Le dernier » ou « Le prochain » (mais on apprend aussi, plus spécifiquement, que Claudel préfère *Tête d'or, Partage de midi, le Soulier de satin*, et *l'Art poétique* parce que mal accueilli du public, Henry Miller, *le Colosse de Maroussi*, ou Barthes, dans ses œuvres de jeunesse, son *Michelet* à l'« abstrus » *Degré zéro*). « Est-ce que vos personnages ne finissent pas par vous échapper et vivre une existence autonome ? » Réponse de Jacques Laurent : « Oui, après le premier tiers. » De Faulkner : « Oui, généralement à la page 275. » Et surtout, du fait de sa position temporelle tardive, et parfois de la curiosité propre de l'interlocuteur, ou encore de la mauvaise mémoire de l'auteur ou de sa répugnance à se commenter, l'entretien (sauf insistance méritoire d'un interlocuteur comme Jean Amrouche) abandonne très souvent le terrain de l'œuvre au profit d'une rétrospection plutôt autobiographique dont la pertinence paratextuelle est plus indirecte : voyez Léautaud-Mallet ou Breton-Parinaud. Reste que la masse, aujourd'hui considérable, des recueils d'entretiens constitue une mine de témoignages paratextuels, en particulier sur les habitudes de travail : lieux, moments, positions, environnement, instruments, rituels, rapidité ou lenteur d'écriture, etc. ; et sur l'interprétation ou appréciation tardive ou globale de l'œuvre, qui vient souvent suppléer (Claudel, Faulkner, Sarraute) ou confirmer et nuancer (Barrès, Borges, Tournier) celles d'une préface tardive. Le meilleur commentaire auctorial du *Culte du moi* se trouve sans doute dans l'enquête inaugurale de Jules Huret sur l'« évolution littéraire[21] » ; du *Soulier de satin*, dans *Une heure avec Claudel* de Frédéric Lefèvre ou dans les *Mémoires improvisés* (entretiens avec Amrouche) ; des *Cahiers d'André Walter* (très réservé), de *l'Immoraliste*, des *Caves* ou de *Robert*, dans les entretiens Gide-Amrouche ; du *Fou d'Elsa*, dans Aragon-Crémieux ; et nul critique, nul lecteur attentif ne peut ignorer la mise au point déjà citée, qu'apporte Nathalie Sarraute, devant Jean-Louis Ezine, à la préface de Sartre à *Portrait d'un inconnu* ; ou le tableau fantasmatique fait par Faulkner, devant J. Stein vandel Heuvel, de la vie idéale d'un écrivain tenancier de maison close – ou, plus sérieusement, son évocation de l'image séminale du *Bruit et la Fureur*, « celle du fond de culotte sali d'une petite fille grimpée dans un poirier d'où elle pouvait suivre par la fenêtre les obsèques de sa grand-mère... ». Philippe Lejeune dit bien que les *Mémoires improvisés* sont, grâce à Amrouche, « une remarquable somme d'histoire littéraire et un codicille à l'œuvre même de Claudel ». La relation particulière entre l'auteur et son médiateur (qui cesse alors d'être une pure « non-personne » pour devenir un complice ou un inquisiteur) y contribue parfois puissamment, par l'insistance du second, par l'accord privilégié entre les deux hommes, ou mieux encore peut-être par leur désaccord : voyez Mallet faisant sortir de ses gonds Léautaud (qui sans doute n'en avait guère), ou Amrouche, par sa défense obstinée de Robert, obligeant Gide à prendre violemment parti contre son personnage : « C'est un des pires traits de son caractère : le besoin de dominer la situation, et de garder pour lui le dernier mot et d'avoir le beau rôle [...], fausse noblesse, noblesse sans générosité, il se *donne les gants*... » Dans tous ces cas, et bien d'autres, l'inconvénient du genre (la situation de dialogue) se tourne en avantage, de sorte que l'entretien bien mené (ce qui signifie parfois : apparemment mal mené) devient une forme irremplaçable du paratexte.

Colloques, débats

J'appelle ici *colloque*, ou *débat*, toute situation où un auteur est amené à « dialoguer », non plus avec un[22] interlocuteur, mais avec un auditoire de quelques dizaines de personnes, avec ou sans enregistrement et projet de publication. Cette situation se présente en particulier à la suite d'une conférence, ou lorsqu'un écrivain est invité à débattre de son œuvre devant un groupe d'étudiants et de professeurs, ou lors d'un colloque expressément organisé autour d'un auteur et à son sujet. Le premier type, souvent formel et hâtif, ne laisse guère de traces,

mais le second davantage, dont les trois volumes consacrés à Faulkner constituent sans doute la meilleure illustration[23]. Et le troisième a laissé une fameuse trace dans la série de volumes tirés de décades de Cerisy, autour des héros du Nouveau Roman (1971), de Michel Butor (1973), de Claude Simon (1974), d'Alain Robbe-Grillet (1975), de Francis Ponge (1975), de Roland Barthes (1977) et d'Yves Bonnefoy (1983)[24].

La fonction paratextuelle de ces situations de colloque est assez semblable à celle des entretiens, dont il n'y a là qu'une variante : comme l'entretien, le colloque n'advient qu'à un auteur déjà assez consacré pour être saisi par la curiosité et la ferveur publiques. Les traits particuliers de cette variante tiennent évidemment à la pluralité des interlocuteurs, qui entraîne trois effets très marqués. Le premier est l'absence de « dialogue suivi » : les échanges se suivent généralement sans pouvoir s'approfondir, on saute sans transition (c'est très sensible autour de Faulkner) d'un sujet à l'autre. Le second est le manque d'intimité, ou du moins de proximité, qui empêche les questions trop personnelles et la dérive biographique, et maintient le débat sur le terrain de l'œuvre (pour Faulkner, avec une insistance très frappante sur *le Bruit et la Fureur*). Le troisième, bien connu des habitués de Cerisy, est ce que l'on peut appeler l'*effet de colloque*, c'est-à-dire la tendance, chez un public universitaire et très parisien quoique cosmopolite, à poser des questions plus valorisantes pour le questionneur que stimulantes pour le questionné. À Cerisy, cet effet d'exhibition s'aggrave parfois d'un trait d'intimidation théorique que d'aucuns nomment, Dieu sait pourquoi, *l'effet J.R.*, et auquel certains réagissent mieux que d'autres : par l'humour et l'aplomb, par la surenchère, par une sincérité désarmante. Les plus démunis donnent l'impression d'être franchement dépassés par leurs brillants exégètes, et de s'essouffler à penser au-dessus de leurs moyens. Plus habile ou plus blasé, Gide lâchait parfois, devant Amrouche, une exclamation ironiquement admirative, qui ne désarçonnait nullement l'herméneute, mais suffisait à dédouaner sa victime. Il est des cas où mieux vaut ne pas faire semblant de comprendre.

Autocommentaires tardifs

Les « décades » autour d'un auteur comportent généralement un exposé de l'« intéressé » qui ressortit plutôt, malgré les contraintes susdites, à ce que j'appelle l'épitexte autonome tardif, ou autocommentaire. Cette pratique est relativement moderne, parce que l'époque classique, peu portée sur le commentaire critique en général, supportait encore plus mal qu'un auteur en assumât lui-même indiscrètement la charge : tabou de bienséance. Encore au XVIII^e^ siècle et au début du XIX^e^, on voit bien Rousseau ou Chateaubriand, dans leurs Mémoires, retracer les circonstances de la rédaction de telle œuvre et les péripéties de son accueil (cela fait partie des événements de leur vie, qu'ils ont entrepris de raconter), mais non entrer dans un commentaire qui sentirait trop sa boutique. L'époque romantique n'y semble guère plus favorable, soucieux qu'y sont les écrivains – comme le leur reprochera Edgar Poe – de faire croire à la spontanéité quasi miraculeuse de leur inspiration, et donc peu pressés d'en exhiber la fabrique : tabou de pertinence. L'époque moderne est sans nul doute plus ouverte à de telles confidences, sous réserve à vrai dire d'un troisième tabou que nous avons déjà rencontré, et qui est le tabou de compétence sur l'interprétation auctoriale. Aussi l'autocommentaire y prend-il le plus souvent une autre voie, qui est celle du commentaire génétique : Je ne suis pas mieux (et peut-être plus mal) qualifié qu'un autre pour dire ce que signifie mon œuvre et pourquoi je l'ai écrite ; en revanche, je suis mieux armé que quiconque pour dire *comment* je l'ai écrite, dans quelles conditions, selon quel processus, voire par quels procédés[25].

L'initiateur de cette démarche est évidemment Edgar Poe, qui, dans sa conférence *Genèse d'un poème*[26], se montre très conscient du caractère révolutionnaire de son initiative : « J'ai souvent pensé combien nous aurions intérêt à lire l'article d'un écrivain qui voudrait – et donc qui saurait – retracer par le détail, pas à pas, le processus par lequel un de ses ouvrages en est venu à son point d'achèvement. Pourquoi un tel article n'a jamais été produit au public, je serais bien en peine de le dire, mais peut-être la vanité des auteurs en est-elle la cause essentielle. Beaucoup d'écrivains – spécialement poètes – préfèrent laisser croire qu'ils produisent leurs œuvres dans un état de belle frénésie et d'intuition extatique, et frissonneraient positivement à l'idée de laisser le public jeter un coup d'œil dans les coulisses... »

La suite illustre comme on sait (véridiquement ou non, c'est une autre affaire) ce propos de dévoilement, voire de démystification des secrets de la fabrique littéraire : volonté de produire un poème convenant à la fois au public et à la critique ; avantages du poème bref, pouvant être lu en une seule séance ; choix d'un sujet efficace (mort d'une jeune femme) ; adoption d'un refrain pouvant changer d'application à chaque strophe (*Nevermore*), progression en climax, etc.

À vrai dire, l'exemple de Poe n'a pas fait très rapidement école, et il faut attendre le plein XX^e^ siècle pour en trouver des résurgences bien significatives : le *Comment j'ai écrit certains de mes livres* de Raymond Roussel, publié posthume en 1935, porte un titre emblématique qui aura quelques échos de nos jours (Butor à Cerisy : « Comment se sont écrits certains de mes livres », et Renaud Camus annonçant en 1978 un « Comment m'ont écrit certains de mes livres », variations caractéristiques d'une coquetterie d'époque) : c'est la révélation du fameux « procédé » consistant à poser deux phrases homophones, puis à imaginer un récit ménageant le passage de l'une à l'autre. Aragon, dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit* (1969), se réfère encore au modèle roussélien pour établir, de *Télémaque* à *la Mise à mort*, la vertu générative d'une première phrase donnée par le hasard. De manière plus classique, ou moins agressivement formaliste, Thomas Mann avait produit en 1949 une *Genèse du Docteur Faustus*[27] qui exposait soigneusement les sources et le principe de composition de ce roman, les vicissitudes d'une production étalée entre 1901 et 1947, en discutait le statut générique et les intentions symboliques. Au même genre, donc, appartiennent quelques exposés faits à Cerisy en 1971 par Nathalie Sarraute (« Ce que je cherche à faire »), Claude Simon (« La fiction mot à mot »), Alain Robbe-Grillet (« Sur le choix des générateurs »), Claude Ollier (« Vingt ans après »), Michel Butor (déjà cité), Robert Pinget (« Pseudo-principes d'esthétique ») et Jean Ricardou (« Naissance d'une fiction »), dont les titres seuls indiquent assez bien l'appartenance à la tradition ouverte par Poe, et les nuances individuelles à cette filiation : accent placé tantôt sur les intentions thématiques, tantôt sur les processus formels. L'attitude de Michel Tournier dans *le Vent Paraclet* est légèrement déviante, en ce qu'à l'aspect génétique (construction du thème de la « phorie » pour *le Roi des aulnes*, des trois phases de *Vendredi*, relation des *Météores* au *Tour du monde en quatre-vingts jours*) s'ajoute une part d'interprétation symbolique qui ne s'embarrasse pas des scrupules de mise sur la légitimité de l'herméneutique auctoriale. Mais Tournier, on le sait, aime à se situer à contre-courant des attitudes d'avant-garde.

Ces épitextes autonomes (j'en oublie certainement par dizaines) détiennent sur l'épitexte médiatisé l'avantage manifeste de l'autonomie, qui les protège des contraintes et des aléas du dialogue : l'auteur y prend résolument l'initiative, et garde la maîtrise de son commentaire. L'inconvénient en est inversement l'absence de l'alibi dialogique, mais la demande publique (invitation à une conférence, commande éditoriale[28]) le supplée souvent pour exonérer l'auteur du reproche d'indiscrétion. À ces nuances près, l'épitexte autonome partage avec le médiatique la caractéristique essentielle de lieu (hors péritexte), qui donne à l'auteur l'occasion d'un commentaire dissocié, matériellement indépendant du texte. La pression paratextuelle se fait ainsi moins lourde, offerte et non imposée : le texte et son paratexte poursuivent séparément leur carrière, et le lecteur du premier n'est pas contraint d'en passer par le second – au moins pendant quelque temps, car on sait par exemple que *les Incipit* ont été en 1974 annexés à la collection des *Œuvres romanesques croisées* : où l'épitexte rejoint le péritexte, et ce n'est qu'un début, à valoir sur l'inévitable venue au péritexte des éditions savantes, généralement posthumes. Je reviendrai sur ce mouvement irrésistible.

Il faudrait peut-être toute une étude à part, dont je n'ai heureusement pas les moyens, pour traiter d'une autre forme, au moins indirecte, d'épitexte public : celui que fournissent, et depuis toujours, les séances de lecture publique des œuvres par leurs auteurs. Je ne vise pas ici les commentaires auctoriaux dont elles peuvent s'accompagner, et qui relèvent des catégories déjà évoquées, mais la lecture (ou récitation de mémoire) elle-même est déjà bien évidemment, par son débit, ses accents, ses intonations, par les gestes et mimiques qui la soulignent, une

« interprétation ». Nous n'avons, par force, aucune trace de telles performances antérieures à la fin du XIX^e^ siècle, mais quelques témoignages indirects qu'il serait peut-être utile de rassembler et de confronter, et au moins, pour les fameuses tournées de Dickens (qui a laissé le souvenir d'un prodigieux acteur), quelques versions spécialement abrégées, voire modifiées, qui portent indirectement commentaire[29]. À partir du XX^e^ siècle, les lectures sont largement enregistrées, sur le vif ou en studio, et il y a encore là, comme en musique, une mine d'informations paratextuelles. D'autres, j'espère, iront à ce charbon. On dit – mais ici, que je sache, aucun enregistrement ne fait foi – que Kafka, en public, lisait ses œuvres *en riant*.

Notes

1. Voir Pléiade, I, p. 1109.

2. S. Unseld, *l'Auteur et son éditeur* (1978), trad. fr., Gallimard, 1983, p. 172.

3. Cette lettre semble en contredire une autre, adressée le 18 décembre à André Beaunier, où Proust, se plaignant d'une critique peu compréhensive, ajoute : « C'est pourquoi les articles font si peu de plaisir. J'ai formellement demandé à plusieurs de mes amis qui voulaient en écrire, à Robert de Flers, à combien d'autres, de s'en abstenir. » Mais une telle demande négative relèverait elle-même de l'intervention auctoriale.

4. *Ulysses on the Liffey*, Faber, 1972, p. XVI-XVII et 187 *sq*.

5. *James Joyce's Ulysses, a Study*, Knopf, 1930.

6. Je rappelle que l'originale de *De l'amour* est signée de « l'auteur de l'*Histoire de la peinture en Italie* et des *Vies de Haydn*... ».

7. L'usage conjoint de la signature et de la troisième personne est évidemment une convention transparente, mais il semble qu'elle offre parfois un alibi suffisant. Ainsi, le prière d'insérer (anonyme) de Jean-François Lyotard, *le Différend*, commence par cette phrase particulièrement retorse dans sa forme, mais qui ne laisse place à aucun doute : « "Mon livre de philosophie", dit-il. » Après quoi, dans un entretien avec Jacques Derrida (*le Monde*, 28 octobre 1984), Lyotard commente en ces termes cette précaution oratoire, ou grammaticale : « Ne pouvant assumer cette déclaration prétentieuse : "Mon livre de philosophie", je l'ai prêtée à un autre à des fins de distanciation. » Mais, dans le prière d'insérer, la troisième personne ne pouvait guère désigner que l'auteur ; il faut donc attendre l'épitexte pour apprendre que c'est le rédacteur du prière d'insérer, et non « il », qui est censé être Lyotard. On s'y perd, mais c'est sans importance : suffit qu'il y ait à la fois une affirmation forte, et une dénégation faible pour la forme.

8. La controverse se poursuit en février 1863, toujours dans *l'Opinion nationale*, par une réplique de Froehner et une dernière contre-attaque de Flaubert.

9. *Le Voltaire*, 28 octobre 1879.

10. Lettre à Fourcaud, 23 septembre 1876 ; voir Pléiade, II, p. 1559.

11. Pléiade, p. 983.

12. Je donne ici à médias son sens le plus large, englobant la presse écrite. Sur les genres de l'interview et de l'entretien, voir Ph. Lejeune, « La voix de son maître » et « Sartre et l'autobiographie parlée », *Je est un autre*, Éd. du Seuil, 1980, et J.-B. Puech, « Du vivant de l'auteur », *Poétique*, 63, septembre 1985. Mon point de vue est naturellement différent de celui de ces deux auteurs, qui visent essentiellement l'aspect autobiographique de l'épitexte.

13. Trad. fr., Belfond, 1986, p. 14.

14. En d'autres termes et avec d'autres accents, elle est présente dans l'article cité de J.-B. Puech.

15. Dont M. Chapsal, *les Écrivains en personne*, Julliard, 1960, et *Quinze Écrivains, ibid.*, 1963 ; J.-L. Ezine, *les Écrivains sur la sellette*, Éd. du Seuil, 1981 ; R. Barthes, *le Grain de la voix*, Éd. du Seuil, 1981 ; P. Boncenne, *Écrire, lire et en parler*, Laffont, 1985. Ces recueils, je l'ai dit, contiennent souvent plus d'entretiens que d'interviews. La raison en est évidente : du fait de leur caractère plus circonstanciel, les interviews se prêtent moins bien au recueil ultérieur. Les célèbres *Apostrophes*, par leur relation à l'actualité, relèvent de l'interview, mais s'en différencient partiellement par le fait de groupement, qui peut tirer la série d'interviews vers une sorte de débat. C'est leur mérite, et sans doute la raison de leur succès, depuis les fameuses empoignades de 1977 sur la « nouvelle philosophie » : petite cause intellectuelle, grand effet médiatique.

16. Voir le *Choix de lettres* édité par Ph. Kolb, Plon, 1965, p. 283 *sq*.

17. Bernard Pivot, *Nouvelles littéraires* du 21 avril 1977.

18. *Le Grain de la voix*, p. 300, ou Boncenne, *Écrire, lire et en parler, op. cit.*, p. 366.

19. Gracq, pour *le Rivage des Syrtes* : Buzzati ? Non, Pouchkine.

20. Pour l'histoire du genre, je renvoie de nouveau à Ph. Lejeune, dont la liste d'entretiens radiophoniques (*Je est un autre, op. cit.*, p. 122) est précieuse. J'y ajouterai entre autres le recueil déjà cité de Thomas Mann, Aragon-Crémieux, Queneau-Charbonnier, Borges-Charbonnier et autres Borges, Ponge-Sollers, les recueils déjà cités pour leurs interviews, et deux recueils plutôt centrés sur les habitudes et méthodes de travail : *Romanciers au travail*, trad. fr., Gallimard, 1967 et J.-L. de Rambures, *Comment travaillent les écrivains*, Flammarion, 1978. Si *Apostrophes* ressortit généralement à l'interview, certaines émissions spéciales (Nabokov, Cohen, Duras, Dumézil) relèvent de l'entretien, comme les *Radioscopies* de Jacques Chancel.

21. Publiée dans *l'Écho de Paris* en 1891 ; rééditée chez Thot, 1982.

22. Ou éventuellement deux ou trois, comme dans la série « L'Express va plus loin... ».

23. *Faulkner à Nagano*, Tokyo, 1956 ; *Faulkner à l'Université*, débats enregistrés en 1957-1958 à l'Université de Virginie, Charlottesville, publiés en 1959, trad. fr., Gallimard, 1964 ; *Faulkner à West Point*, New York, 1964. Je n'ai pu consulter que le second, qui passe avec vraisemblance pour le plus intéressant.

24. Tous publiés dans la collection 10/18, sauf Bonnefoy chez Sud.

25. Robbe-Grillet exprime très bien ce retrait défensif : « Contrairement à ce qui a été dit souvent ici, j'estime qu'un auteur conscient et organisé connaît assez bien son œuvre : il l'a fait fonctionner lui-même. Je ne veux pas dire qu'il la connaîtra toujours mieux que tout le monde sur tous les points, mais globalement il a sur l'œuvre une somme d'informations considérable, surtout s'il écrit lentement, ce qui est mon cas » (Cerisy, II, p. 412).

26. Écrite en 1845 après le succès du *Corbeau*. Le titre imposé en France par la traduction de Baudelaire est plus parlant que l'original *The Philosophy of Composition*.

27. *Die Entstehung des Doktor Faustus*, Fischer Verlag, Frankfurt ; le titre de la traduction française, *le Journal du Docteur Faustus*, Plon, 1962, est un peu trompeur, car il ne s'agit pas d'un journal de bord, mais bien d'un exposé rétrospectif. Du même Mann, il existe une conférence, *The Making of The Magic Mountain*, prononcée au moins à Princeton en 1939, dont je n'ai pas le texte.

28. C'est particulièrement le cas de collections comme *Écrivains de toujours*, pour Barthes (mais le *Roland Barthes par Roland Barthes* n'est pas exactement un commentaire de son œuvre), ou *les Sentiers de la création* pour Aragon.

29. Voir P. Collins ed., *Charles Dickens, The Public Readings*, Oxford University Press, 1975.

L'épitexte privé

Ce qui distingue l'épitexte privé de l'épitexte public n'est pas exactement l'absence de visée du public, et donc d'intention de publication : bien des lettres, bien des pages de journal sont écrites dans une claire prescience de leur publication à venir, et l'effet qu'exerce sans doute cette prescience sur leur rédaction n'entame pas leur caractère privé, voire intime. Ce qui définira pour nous ce caractère, c'est la présence interposée, entre l'auteur et l'éventuel public, d'un destinataire premier (un correspondant, un confident, l'auteur lui-même) qui n'est pas perçu comme un simple médiateur ou relais fonctionnellement transparent, une « non-personne » médiatique, mais bien comme un destinataire à part entière, à qui l'auteur s'adresse pour lui-même, fût-ce avec l'arrière-pensée de prendre ultérieurement le public à témoin de cette interlocution. Dans l'épitexte public, l'auteur s'adresse au public, éventuellement à travers un médiateur, dans l'épitexte privé il s'adresse d'abord à un confident réel, perçu comme tel, et dont la personnalité importe à cette communication, jusqu'à en infléchir la forme et la teneur. Si bien qu'à l'autre bout de la chaîne le public, finalement admis dans cette confidence ou cette intimité, « prend connaissance », d'une manière toujours différée[1], d'un message qui ne lui est pas adressé au premier chef, « par-dessus l'épaule » d'un tiers authentiquement traité comme une personne singulière : Flaubert ne s'adresse pas à Louis Bouilhet comme à Louise Colet, Gide à Valéry comme à Claudel, ni comme à lui-même, et le lecteur de ces correspondances et de ces journaux intimes ne peut les recevoir correctement sans faire acception de ces personnes. Bien entendu, cette distinction est par nature toute relative : nous avons déjà évoqué des cas de glissement dans un sens (Léautaud face à Mallet), et nous en rencontrerons d'autres, peut-être symétriques : nous ne savons pas trop par exemple si Goethe considérait Eckermann comme un confident ou comme un médiateur. Mais ces situations intermédiaires ne compromettent pas pour l'essentiel la validité de notre distinction, et donc de la catégorie de l'épitexte privé, dont l'existence est assez évidente pour n'être pas démentie par ses marges.

Je subdiviserai ce vaste corpus en deux grands massifs : l'épitexte *confidentiel*, où l'auteur a pour destinataire un (ou plus rarement plusieurs) confident, soit par message écrit (correspondance), soit par message oral (confidences, au sens ordinaire du terme), et l'épitexte *intime*, où l'auteur s'adresse à lui-même ; cette autodestination peut à son tour prendre deux formes relativement distinctes (mais comportant elles aussi bien des cas intermédiaires) : le journal et ce que l'on appelle depuis quelques années, fort heureusement, l'*avant-texte*.

Correspondances

Les correspondances d'écrivains sont une réalité à peu près aussi ancienne que la littérature, ou du moins que la littérature écrite, mais il est clair qu'à quelques exceptions près, et pour des raisons de convenance déjà rencontrées, les correspondances antérieures au XIX^e^ siècle ne comportent guère de confidences sur l'activité littéraire de leurs auteurs. Celle de Chateaubriand, très « ancien régime » à cet égard, est encore d'une discrétion remarquable. L'époque romantique voit ici un changement très notable d'attitude, peut-être accentué par des faits d'éloignement accidentel qui favorisent la production : Mme Hanska sur ses terres lointaines, Hugo en exil, Flaubert et Louise Colet séparés par la discipline que l'on sait. Il faudrait toute une enquête sur l'histoire et les modalités de la publication de ces correspondances, mais une date me paraît ici, une fois de plus, hautement significative (c'est-à-dire que je décide de la considérer comme telle) : 1876, publication (évidemment posthume) de la Correspondance de Balzac, saluée par deux commentaires dont l'opposition diamétrale illustre assez bien l'importance du fait. Le premier est celui de Zola, dans un article ultérieurement repris dans *les Romanciers naturalistes* :

> D'ordinaire, on rend aux hommes illustres un bien mauvais service lorsqu'on publie leur correspondance. Ils y apparaissent presque toujours égoïstes et froids, calculateurs et vaniteux. On y voit le grand homme en robe de chambre, sans la couronne de laurier, en dehors de la pose officielle ; et souvent cet homme est mesquin, mauvais même. Rien de cela ne vient de se produire pour Balzac. Au contraire, sa correspondance le grandit. On a pu fouiller dans ses tiroirs et tout publier, sans le diminuer d'un pouce. Il sort réellement plus sympathique et plus grand de cette terrible épreuve.

Le second est celui de Flaubert dans une lettre à sa nièce Caroline :

> J'ai lu la Correspondance de Balzac. Eh bien, c'est pour moi une lecture *édifiante*. Pauvre homme ! quelle vie ! comme il a souffert et travaillé ! quel exemple ! [...] Mais quelle préoccupation de l'argent ! et comme il s'inquiète peu de l'Art ! *Pas une fois* il n'en parle ! Il ambitionnait la gloire, mais non le Beau. D'ailleurs que d'étroitesses ! légitimiste, catholique, collectivement rêvant la députation et l'Académie française ! Avec tout cela, ignorant comme un pot et *provincial* jusque dans les moelles : le luxe l'épate. Sa plus grande admiration littéraire est pour Walter Scott[2].

Dans la mesure (éminemment variable, et souvent assez faible, même à l'époque moderne) où elle porte sur son œuvre, une lettre d'écrivain exerce, peut-on dire, une *fonction* paratextuelle sur son destinataire premier, et, à titre plus lointain, un simple *effet* paratextuel sur le public ultime : l'auteur a une idée précise (singulière) de ce qu'il veut dire de son œuvre à un correspondant particulier déterminé, message qui peut à la limite n'avoir de valeur ou de sens que pour celui-ci ; il a une idée beaucoup plus diffuse, et parfois plus insouciante, de la pertinence de ce message pour le public à venir ; et réciproquement le lecteur d'une correspondance est tout naturellement amené à faire « la part des choses » ; ainsi, part de valorisation, de précaution ou de feinte modestie dans une lettre d'envoi à un éditeur ; part de vantardise et d'autoglorification dans celles de Balzac à Mme Hanska ; part, peut-être, d'exagération démonstrative de la difficulté d'écrire dans celles de Flaubert à Louise Colet, dont le message *ad usum delphinae* est toujours un peu : « Vois ce que la vraie littérature suppose d'effort et de souffrances, et prends-en de la graine. » Autrement dit, l'effet paratextuel, pour nous, procède d'une perception « corrigée des variations individuelles » de la fonction paratextuelle initiale.

Cette réserve faite, on peut utiliser – et c'est bien ce que font les spécialistes – la correspondance d'un auteur (en général) comme une sorte de témoignage sur l'histoire de chacune de ses œuvres : sur sa genèse, sur sa publication, sur l'accueil du public et de la critique, et sur l'opinion de l'auteur à son égard à toutes les étapes de cette histoire. C'est la disposition que j'adopterai dans les pages qui suivent, une fois posé que ces divers types d'information se répartissent selon les auteurs (ou, par auteur, selon les œuvres) de manière parfois très différente. Ainsi, la correspondance de Flaubert est-elle très prolixe sur la gestation de ses œuvres (et surtout, grâce à Louise Colet, de *Madame Bovary*), et plus discrète sur ses démarches éditoriales et sur l'accueil du public ; inversement, celle de Proust, qui ne nous laisse rien ignorer des vicissitudes de l'édition de *Swann*, est presque muette, depuis 1909, sur celles de sa genèse. Mais peut-être ai-je tort, dans ce dernier cas, de parler comme s'il s'agissait d'un témoignage indirect : les lettres à Calmette, à René Blum ou à Louis de Robert ne *témoignent* pas d'une recherche d'éditeur, elles la *constituent*. Si elles en témoignent, c'est seulement pour nous – encore un effet de la situation pragmatique très particulière de l'épitexte privé : ce qui en son temps était action devient pour nous simple information.

Antérieure à la naissance de l'œuvre, la correspondance peut aussi témoigner d'une non-naissance : œuvres avortées dont ne subsistent parfois que ces traces indirectes, et quelques ébauches : voyez, chez Balzac, *la Bataille*, prémonitoirement qualifiée (à Mme Hanska, janvier 1833) d'« œuvre impossible » ; ou, chez Flaubert, le serpent de mer dit *Essai sur le sentiment poétique français*, et les projets de romans, *Monsieur le Préfet* ou *la Bataille des Thermopyles*. Mais l'essentiel concerne la genèse d'œuvres abouties, pour lesquelles certaines correspondances constituent (souvent mieux que la plupart des journaux intimes) un véritable journal de bord : Balzac à Mme Hanska, de *Grandet* (1833) au tome VII de *la Comédie humaine* (1844), confidences à la bien-aimée lointaine très marquées, je l'ai dit, par le souci de valorisation littéraire (« *Eugénie Grandet* est une belle œuvre », *le Médecin de campagne* est « un grand tableau », *la Recherche de l'absolu* « un bel ouvrage », *le Père Goriot* « une belle œuvre », « je crois tenir un chef-d'œuvre dans *Albert Savarus* »), morale et religieuse (« Tout est pur » dans *la Recherche de l'absolu*, « Quand vous lirez [l'avant-propos de 1842], vous ne vous demanderez plus si je suis catholique »), et sociale (« *le Père Goriot* est un étourdissant succès ; les plus acharnés ennemis ont plié le genou », etc.). Chez Stendhal, généralement peu bavard sur son travail, au moins deux lettres capitales, l'une à Mérimée (23 décembre 1826), qui donne la clé d'*Armance*, l'autre à Mme Gaulthier (4 mai 1834), qui nous apprend, à elle seule, l'origine de *Leuwen*, récriture d'un manuscrit aujourd'hui perdu de ladite Gaulthier. Les lettres de Flaubert à Louise Colet sur le début de la genèse de *Madame Bovary*, de janvier 1852 à avril 1854, sont trop connues pour que j'y insiste ; la suite (fin de *Bovary*, élaboration de *Salammbô*, de *l'Éducation*, des *Trois contes*) nous est moins connue dans le détail parce que les confidences à Mme Roger des Genettes ou à Mlle Leroyer de Chantepie sont plus clairsemées, d'où l'impression erronée d'une genèse moins laborieuse[3]. La correspondance de Zola est également riche en informations sur son travail, particulièrement par ses lettres à des disciples comme Paul Alexis ou Henri Céard, ou à des journalistes comme ce Van Santen Kolff, qui sera, à partir de *Germinal*, une sorte de confident professionnel, mi-familier, mi-médiateur, à qui Zola confiait manifestement la tâche de faire connaître au public ses méthodes et habitudes de travail, ou plus exactement l'image qu'il souhaitait en donner : encore une situation intermédiaire entre épitextes public et privé[4].

Le moment le plus heureux de la genèse d'une œuvre est sans doute celui du point final – encore qu'il ne soit jamais tout à fait tel, en particulier pour des auteurs qui opèrent de profondes corrections sur copie ou sur épreuves ; mais avoir « couvert la toile » est comme une assurance de proche achèvement. C'est l'occasion légitime d'une sorte de cri de victoire, dont les correspondances sont souvent l'organe. Il serait amusant d'en constituer une collection, et de considérer le choix des élus. En voici quelques-uns, relevés au hasard des lectures : Mme Hanska pour *la Recherche de l'absolu*, Mlle Leroyer de Chantepie pour *Salammbô* (Louise Colet, ayant démérité, n'eut pas droit au cocorico de *Bovary*, et de ce fait, sauf erreur, personne ne l'eut par écrit), Jules Duplan pour *l'Éducation sentimentale*, Henri Céard pour *Nana* et pour *l'Œuvre*, Van Santen Kolff pour *la Débâcle*. On ne prendra pas à la lettre ce mot de Proust à Mme Straus en 1909 : « Je viens de commencer – et de finir – tout un long livre. » Si l'on en croit les souvenirs de Céleste Albaret, c'est à celle-ci qu'il déclarera de vive voix, un jour de printemps 1922 : « Cette nuit, j'ai mis le mot *fin*. Maintenant, je peux mourir. » Cette phrase prémonitoire doit peut-être modérer notre enthousiasme sur la joie de finir.

Le manuscrit « achevé », ou du moins présentable, est souvent soumis au jugement des proches. Cette épreuve passait autrefois, sans doute plus fréquemment qu'aujourd'hui, par une lecture à haute voix : on connaît celle de la *Tentation* devant Louis Bouilhet et Maxime Du Camp, et son issue négative. Cette pratique, dont le détail, sans doute fertile en indications paratextuelles privées, nous échappe malheureusement, était encore très active, par exemple dans le groupe de Bloomsbury ou dans celui de la NRF. Gide ne reculait pas devant le voyage pour aller faire la lecture à Martin du Gard, dans le Perche ou sur la Côte d'Azur ; d'autres fois, une visite à Cuverville s'agrémentait, pour l'invité, du même privilège : « Jacques Rivière me quitte à l'instant. Il vient de passer ici trois jours. Je lui ai lu les dix-sept premiers chapitres des *Faux-Monnayeurs* » (*Journal des F.M.*, 27 décembre 1923). Mais il arrive aussi que le manuscrit, ou quelque copie, fasse seul le déplacement, d'où un échange épistolaire. Le 29 mai 1837, Balzac recommande à Mme Hanska, pour *la Vieille Fille*, d'imiter la sévérité laconique de Mme de Berny : « [Elle] ne discutait pas, elle mettait : *mauvais*, ou : *phrase à refaire*. » Début septembre 1913, Proust répond à des remarques de Lucien Daudet sur les épreuves de *Swann* en insistant sur la construction d'ensemble de la *Recherche*, et ses effets de rappel à très longue distance.

Mais qui dit épreuves dit aboutissement heureux, positif des démarches éditoriales. La correspondance de Hugo en exil, en particulier avec Hetzel ou Lacroix[5], témoigne entre autres des détails de cette phase, chez lui à vrai dire plus exigeante qu'angoissée. Le 18 novembre 1852, il annonce à Hetzel les débuts de ce qui deviendra *Châtiments* : « C'est un nouveau caustique que je crois nécessaire d'appliquer sur Louis Bonaparte. Il est cuit d'un côté, le moment me paraît venu de retourner l'empereur sur le gril. » Le 21 décembre : « Je vous avais dit 1 600 vers, il y en aura près de 3 000. La veine a jailli, il n'y a pas de mal à cela. » Le 23 janvier 1853, il donne le titre définitif, et ajoute : « Ce titre est menaçant et simple, c'est-à-dire beau. » Le 6 février, comme Hetzel, un peu effrayé, lui avait suggéré que « ce qui est fort n'a pas besoin d'être violent », Hugo monte sur ses grands chevaux : je serai violent, comme Jérémie, Dante, Tacite, Juvénal, « Comme Jésus, je frappe de toutes mes forces, *Napoléon le Petit* est violent. Ce livre-ci sera violent. Ma prose est honnête, mais pas modérée [...] Je vous déclare que je suis violent ». En mai 1855, à propos des *Contemplations* : « Il faut frapper un grand coup et je prends mon parti. Comme Napoléon (I^er^), je fais donner ma réserve. Je vide mes légions sur le champ de bataille. Ce que je gardais à part moi, je le donne, pour que *les Contemplations* soient mon œuvre de poésie la plus complète [...] Je n'ai encore bâti sur mon sable que des Giseh ; il est temps de construire Chéops ; *les Contemplations* seront ma grande pyramide. » En avril 1859, à propos de la future *Légende des siècles* : « J'ai dépassé les *Petites Épopées*. C'était l'œuf. La chose est maintenant plus grande que cela. J'écris tout simplement l'Humanité, fresque à fresque, fragment à fragment, époque à époque. Je change donc le titre du livre, le voici : *la Légende des siècles, par Victor Hugo*. Ceci est beau et vous frappera, je pense... »

Ces échanges entre auteur et éditeur peuvent porter sur des projets moins avancés. Ainsi voit-on Zola, en 1869, adresser à Lacroix un sommaire détaillé (douze pages) de *la Fortune des Rougon*, accompagné de quatre pages sur l'idée générale des *Rougon-Macquart* et de l'annonce des neuf volumes à venir, qui seront finalement dix-neuf[6] : témoignage précieux sur l'évolution de cette série – évolution par amplification, à la seule exception d'un volume prévu sur « un épisode de la guerre d'Italie », auquel se substituera *la Débâcle*, sur une autre guerre certes plus douloureuse. On connaît aussi le copieux (vingt mille mots) sommaire des *Ambassadeurs* envoyé par James à Harper en 1900, qui constitue à lui seul une sorte de première version du roman[7].

La *Recherche* était sans doute plus avancée (quoique nullement aussi achevée qu'il ne le prétendait) lorsque Proust entreprit de lui chercher un éditeur. Cette longue quête est le moment le plus intensément paratextuel de sa correspondance, plutôt discrète à partir de 1909, c'est-à-dire au moment où le projet d'essai sur Sainte-Beuve tourne au récit semi-romanesque. Silence rompu le 25 octobre 1912 par une lettre à Antoine Bibesco où nous apprenons que Proust souhaite soumettre à la NRF un ouvrage qui est « un roman ; si la liberté de ton l'apparente semble-t-il à des Mémoires, en réalité une composition très stricte (mais à ordre trop complexe pour être d'abord perceptible) le différencie au contraire des Mémoires : il n'y a là de contingent que ce qui est nécessaire pour exprimer la part du contingent dans la vie ». Trois jours plus tard, une lettre à peu près identique à Louis de Robert, toujours en vue de la NRF, insiste en ces termes : « ... un long ouvrage que j'appelle roman parce qu'il n'a pas la contingence de Mémoires (il n'y a dedans de contingent que ce qui doit représenter la part du contingent dans la vie) et qu'il est d'une composition très sévère quoique peu saisissable parce que complexe ; je serais incapable d'en dire le genre... ». Le même jour, une lettre à Fasquelle (comme si Proust frappait à plusieurs portes à la fois) souligne le caractère « indécent » de la suite : l'éditeur doit s'engager en connaissance de cause, sans pouvoir ultérieurement prétexter une surprise. Le 20 février 1913, puis le 23 et le 24, c'est enfin Grasset qui est visé, d'abord *via* René Blum, puis directement, pour la publication d'« un important ouvrage (disons roman, car c'est une espèce de roman) [...] Je ne sais si je vous ai dit que ce livre était un roman. Du moins c'est encore du roman que cela s'écarte le

moins. Il y a un monsieur qui raconte et qui dit *je* ; il y a beaucoup de personnages ; ils sont “préparés” dès ce premier volume, c’est-à-dire qu’ils feront dans le second exactement le contraire de ce à quoi on s’attendait d’après le premier ». Pendant toute une période de plus d’un an, les lettres s’accumulent ainsi, aux éditeurs potentiels puis réel (l’accord avec Grasset date du 11 mars) et aux divers intermédiaires bénévoles, insistant sur les effets de structure, sur le choix des titres[8], et surtout, nous l’avons vu, sur le statut, ou plutôt l’absence de statut générique d’une « espèce de roman » qui « s’écarte le moins » (donc un peu) de ce genre, et qui en mériterait à la rigueur la qualification, faute d’un terme plus juste, non parce que le contenu en est fictif, mais parce que le récit en est plus construit que celui d’une simple autobiographie. La même réserve s’exprimera dans une confidence plus tardive à Paul Morand : « Ce roman n’est pas tout à fait un roman (Proust était gêné lorsqu’on lui parlait de son “roman” ; il ne l’était pas moins lorsqu’on employait le mot de Mémoires ou de Souvenirs d’enfance)... c’est une espèce de roman...[9] » Où l’on retrouve une ambiguïté déjà rencontrée à propos de l’absence d’indication générique, ou du régime grammatical des intertitres, et de toutes les descriptions faites par Proust de son œuvre ; et comme quoi il n’aura épargné aucun moyen pour en suggérer à sa manière le statut très *sui generis*.

Le moment même de la publication n’est pas très favorable à la confidence épistolaire, car l’auteur y est occupé à assurer son « service de presse », c’est-à-dire à rédiger ses dédicaces d’exemplaires. Mais à vrai dire, ces dédicaces mêmes, parfois copieuses, qu’on appelle aussi, justement, des « envois », sont bien une forme de missive, et le peu que j’en ai dit plus haut aurait aussi bien sa place ici, car la dédicace d’exemplaire, malgré son lieu, appartient moins au péritexte original qu’à l’ensemble des pratiques épitextuelles qui accompagnent et orchestrent la publication du livre. Les dédicaces d’exemplaires adressées à des critiques participent également de la recherche, et éventuellement de la tentative d’« inspiration » de comptes rendus, déjà évoquée à propos de l’épitexte officieux. Cette recherche passe parfois par des lettres, nous l’avons vu, mais la consultation des exemplaires de presse[10] ferait sans doute apparaître de nombreux cas de dédicaces destinées à orienter la critique.

La correspondance ultérieure, naturellement plus copieuse et souvent plus riche, contient exceptionnellement des informations, vraies ou fausses, sur l’accueil du public et de la critique : exceptionnellement, car cette présence suppose un correspondant éloigné, non seulement de l’auteur, mais du théâtre des opérations. Le cas de Hugo en exil est évidemment inverse (c’est lui qu’on informe), mais on pense ici à Balzac annonçant par exemple à Mme Hanska le triomphe du *Père Goriot* le lendemain même de sa mise en vente. Elle contient plus fréquemment des réponses aux manifestations de cet accueil, c’est-à-dire à des lettres privées (le plus souvent, de remerciements pour envoi d’exemplaire) et à des comptes rendus publics. À lettres privées : on connaît l’échange capital de mai-juin 1909 entre Claudel et Gide au sujet de *la Porte étroite*[11] ; à côté de compliments littéraires peut-être convenus, Claudel avait marqué avec force le caractère à ses yeux absurde et condamnable de la recherche, typiquement protestante (et évidemment illustrée par la conduite d’Alissa), de la perfection morale et religieuse pour elle-même, sans espoir de récompense. Gide se montre ravi de cette réaction, qui prouve que sa peinture était juste, et affirme que seul le protestantisme peut engendrer un tel drame intérieur. Beaucoup plus tard, il déclarera à Amrouche que cette lettre de Claudel avait été pour lui une révélation sur ce point, et donc sur le sens de son œuvre. Autre illustration célèbre de ce type de lettre, la réponse de Proust à Jacques Rivière (7 février 1914) : « Enfin je trouve un lecteur qui *devine* que mon livre est un ouvrage dogmatique et une construction [...] Ce n’est qu’à la fin du livre, et une fois les leçons de la vie comprises, que ma pensée se dévoilera. Celle que j’exprime à la fin du premier volume [...] est *le contraire* de ma conclusion. Elle est une étape, d’apparence subjective et dilettante, vers la plus objective et croyante des conclusions... » Le mérite de Jacques Rivière (dont la lettre est perdue) n’était peut-être pas aussi grand que le dit Proust, car nous savons combien celui-ci avait multiplié les avertissements *urbi et orbi* ; mais les félicitations hyperboliques aux bons élèves sont depuis toujours d’excellente pédagogie.

Réponses à comptes rendus publics : la correspondance de Hugo ou de Zola en déborde. Je relèverai seulement, du premier, la réponse superbement ambiguë à une critique sévère des *Misérables* par Lamartine dans son *Cours familier de littérature* : « J’aurais beaucoup de choses à vous répondre. Mais il faut être Michel-Ange pour répondre à Raphaël. Je me borne à ceci, qui a toujours tout résumé et tout terminé entre vous et moi : un serrement de mains » (19 avril 1863). Et du second, une réfutation point par point (26 avril 1892) de... trente et une critiques adressées à *Pot-Bouille* dans un compte rendu du *Gil Blas*. Chacun sa manière.

Proust se montrera, au moins pour *Swann*, presque aussi combatif et pointilleux que Zola, insistant plusieurs fois sur le fait qu’il renonce volontairement à l’usage du droit de réponse publique. À Paul Souday (11 décembre 1913), il reproche de lui attribuer des incorrections qui sont manifestement des coquilles ; à Henri Ghéon (2 janvier 1914), il proteste contre la mention de ses « loisirs », contre la critique de « subjectivité », contre une erreur sur les mœurs de Charlus, et objecte maladroitement (il s’en excusera quelques jours plus tard) certains compliments de Francis Jammes ; à Gaston de Pawlowski (11 janvier) : je ne fais pas de « photographie », et je ne suis rien moins que « bergsonien » (dommage : nous ne saurons jamais à quoi peut ressembler un photographe bergsonien) ; à André Chaumeix (24 janvier), qui lui reprochait le manque de plan : en trouveriez-vous un dans *l’Éducation sentimentale* ?....

Mais les réponses privées les plus (justement) célèbres sont peut-être celle de Flaubert à Sainte-Beuve pour *Salammbô*, et celle de Stendhal à Balzac pour la *Chartreuse*. Sainte-Beuve avait consacré à *Salammbô* trois feuilletons assez durs. De la part d’un critique de ce poids, une telle attention valait une réponse déférente, et donc privée. Flaubert se montre néanmoins très ferme, justifiant la couleur historique de son récit, la psychologie de son héroïne, ses descriptions, son lexique, signalant de lui-même (c’est une prise classique) des fautes non relevées par Sainte-Beuve (manque de transitions, « piédestal trop grand pour la statue », c’est-à-dire insuffisance du traitement de Salammbô, et autres bévues plus mineures), et définissant au fond le propos esthétique de cette œuvre : « J’ai voulu fixer un mirage en appliquant à l’Antiquité les procédés du roman moderne. » Mi-admiratif, mi-patelin, le critique appréciera en ces termes : « Je ne regrette pas d’avoir fait ces articles, puisque je vous ai amené à *sortir* ainsi vos raisons » – bel hommage, dirons-nous, à l’importance paratextuelle de cette réponse. Celle de Stendhal remercie Balzac d’un non moins monumental compte rendu paru le 25 septembre 1840 dans la *Revue parisienne*. Nous en avons trois états qui partiellement se recoupent et dont nous ne savons lequel reçut Balzac, qui ne l’a apparemment pas conservé. Celui-ci, au milieu des plus vives louanges, avait critiqué le style de la *Chartreuse* et sa composition trop linéaire, conseillant à l’auteur de supprimer tout ce qui précède Waterloo et de le faire résumer par voie d’analepse, et de mieux annoncer dès le début les personnages introduits dans la suite. La réaction de Stendhal est apparemment (malgré les trois brouillons) d’une grande spontanéité : « Cet article étonnant, tel que jamais écrivain ne le reçut d’un autre, je l’ai lu, j’ose maintenant vous l’avouer, en éclatant de rire toutes les fois que j’arrivais à une louange un peu forte, et j’en rencontrais à chaque pas. Je voyais la mine que feraient mes amis en le lisant. » Il remercie son illustre confrère « des avis plus que des louanges », et annonce son intention d’en faire son profit (nous verrons plus loin qu’il entreprend effectivement, et sur-le-champ, une telle correction). Mais il ne laisse pas pour autant de se défendre, même sur les points où il accepte la leçon : mon style vise la clarté et la vérité, « je vais [le] corriger puisqu’il vous blesse, mais je serai bien en peine. Je n’admire pas le style à la mode, il m’impatiente » ; d’où quelques piques à Chateaubriand (« cime indéterminée des forêts »), à George Sand (« Si la *Chartreuse* était traduite en français par Mme Sand, elle aurait du succès, mais, pour exprimer tout ce qui se trouve dans les deux volumes actuels, il en eût fallu trois ou quatre. Pesez cette excuse »), voire sans doute à Balzac lui-même : « On me dit depuis un an qu’il faut délasser le lecteur en décrivant le paysage, les habits. Ces choses m’ont tant ennuyé chez les autres ! J’essaierai. » Même les cinquante premières pages, qu’il s’apprête à réduire docilement, lui semblaient « une introduction gracieuse », et pas plus encombrantes que les célèbres exordes de Mme de Lafayette ou de Walter Scott. Il est vrai que « la *Chartreuse* ressemble à des Mémoires ; les personnages paraissent à mesure qu’on en a besoin. Le défaut dans lequel je suis tombé me semble fort excusable ; n’est-ce pas la vie de Fabrice qu’on écrit ? ». Et, en prime, ces quelques précisions génétiques : la Sanseverina m’a été inspirée par la peinture du Corrège, j’ai dicté ce livre « en soixante ou soixante-dix jours », l’épilogue a été brusqué par les exigences de l’éditeur ; et surtout cet aperçu capital sur la thématique stendhalienne, qui vaut aussi

bien pour le *Rouge* ou pour *Leuwen* : « Je m'étais dit : pour être un peu original en 1880, après des milliers de romans, il faut que mon héros ne soit pas amoureux au premier volume, et qu'il y ait deux héroïnes. » Comme on le voit, cette réponse est aussi importante pour le commentaire auctorial de la *Chartreuse* que la lettre à Salvagnoli pour celui du *Rouge.* Balzac aurait pu légitimement se flatter, comme Sainte-Beuve pour *Salammbô*, d'avoir amené l'auteur à « sortir ses raisons ». Quelque usage qu'en veuille faire le lecteur, c'est peut-être la meilleure définition du paratexte.

Dans un registre plus ironique, je relève pour finir cette réponse de Gide à un compte rendu par Gabriel Marcel, en janvier 1951, de la pièce tirée des *Caves du Vatican* : « Vous avez fait un effort d'incompréhension dont j'avoue que je vous espérais incapable. Bien cordialement tout de même. »

Pour des raisons évidentes, les correspondances d'écrivains sont moins riches en commentaires tardifs. Mais il arrive que Flaubert (à Charpentier, le 16 février 1879) se plaigne après vingt-deux ans d'être toujours renvoyé à *Madame Bovary* : « La Bovary m'embête. On me *scie* avec ce livre-là. Car tout ce que j'ai fait depuis n'existe pas. Je vous assure que, si je n'étais pas besogneux, je m'arrangerais pour qu'on n'en fît plus de tirage. » Et l'on connaît ce retour capital de Baudelaire sur *les Fleurs du mal* (à M^e^ Ancelle, le 18 février 1866) : « Dans ce livre atroce, j'ai mis tout *mon cœur*, toute *ma tendresse*, toute *ma religion* (travestie), toute *ma haine.* Il est vrai que j'écrirai le contraire, que je jurerai mes grands dieux que c'est un livre d'*art pur*, de *singerie*, de *jonglerie* ; et je mentirai comme un arracheur de dents. »

Confidences orales

Le corpus des confidences orales est apparemment moins copieux que celui des correspondances, et surtout plus dispersé, car ce type de propos peut être rapporté dans toutes sortes de textes, dont un nombre relativement réduit, du type « Souvenirs sur Untel », se trouve spécifiquement consacré à l'auteur de ces confidences. À ce genre appartiennent, partiellement, la *Vie de Samuel Johnson* par Boswell (1791), et plus massivement les *Conversations tardives de Goethe avec Eckermann* (1836), le *Monsieur Proust* de Céleste Albaret (1973), les *Cahiers de la Petite Dame* (1973-1977) et, concernant le même Gide, les *Notes sur André Gide* de Roger Martin du Gard (1951), les *Conversations avec André Gide* de Claude Mauriac (1951), le *Gide familier* de Jean Lambert (1958) ou *Une mort ambiguë* de Robert Mallet (1955), qui concerne également Claudel et Léautaud. Le plus souvent, ces propos rapportés se disséminent dans la correspondance ou le journal des confidents : ainsi, le Journal des Goncourt rapporte quelques conversations avec Flaubert, celui de Julien Green de nombreux échanges avec Gide, et les Mémoires de Simone de Beauvoir d'innombrables propos de Sartre. C'est évidemment la tâche des biographes que de rassembler ces témoignages dispersés, et ils n'y manquent pas.

La part qui revient ici à la mémoire, aux éventuelles préventions et parfois à l'imagination embellissante des rapporteurs invite à la prudence dans l'exploitation de ces propos, qui ne nous parviennent presque jamais dans leur littéralité, sauf présence cachée d'un magnétophone ; inversement, on peut supposer que l'auteur s'y surveille moins que dans sa correspondance, s'y livre avec plus de spontanéité, voire de sincérité – surtout lorsqu'il s'imagine, comme c'était apparemment le cas de Gide, qu'ils ne seront jamais rapportés[12]. Mais la part de commentaire de l'œuvre y est généralement assez faible. Dans ses vieux jours, Goethe lâche quelques mots sévères sur *Werther* (« Je me garderai de le relire [...] Je ne veux pas retomber dans l'état maladif d'où il est parti ») ou sur *Faust* (« un ouvrage de fou »), et ne trouve guère à sauver qu'*Hermann et Dorothée* : « De tous mes grands poèmes, presque le seul qui me fasse encore plaisir. » Gide, dont les souvenirs de la Petite Dame ne couvrent que les trente-trois dernières années, et qui avait déjà en 1918 l'essentiel de son œuvre derrière lui, ne parle guère en « famille » de ses travaux en cours, si ce n'est pour dire les difficultés qu'il éprouve sur *Geneviève*, dont l'échec éclatera d'ailleurs lors d'une lecture privée[13]. Ses proches devaient le provoquer un peu pour lui arracher des appréciations tardives sur ses œuvres de jeunesse, ou une sorte de palmarès personnel : les *Nourritures*, *Paludes* et *les Caves du Vatican* (juillet 1922 ; mais en 1928 il y ajoute le Journal). Ces informations ne sont naturellement pas toujours à prendre pour argent comptant : ainsi, Gide déclare (avril 1949) qu'il n'a, en dehors des notes sur Madeleine, « jamais rien supprimé de [son] journal », mais une note de l'éditeur Claude Martin indique que l'étude des manuscrits prouvera le contraire. Cet auteur qui n'a cessé de dire qu'il « ne croyait pas au posthume » parce qu'il soupçonnait les amis et la famille de toujours trouver « d'excellentes raisons pour truquer, camoufler, blanchir le mort », et qu'on soupçonne à son tour, depuis longtemps, d'avoir lui-même truqué et camouflé sa vie, non pour se blanchir, mais plutôt pour se noircir avantageusement, pourrait être surpris, s'il revenait dans un siècle, des redressements d'image que lui impose peu à peu le travail du « posthume ». Comme le lui objectait un jour assez brutalement Martin du Gard, vouloir façonner sa propre image est souvent, à terme, peine perdue, car : « On ne fait pas soi-même sa toilette mortuaire[14]. » Mais nous en voici à la distinction, fort nécessaire, entre témoignages et documents, qui commandera toute l'étude du paratexte intime.

Journaux intimes

Je définis comme épitexte intime tout message, direct ou indirect, concernant son œuvre passée, présente ou à venir, que l'auteur s'adresse à lui-même, avec ou sans intention de publication ultérieure – l'intention ne garantissant pas toujours l'effet : un manuscrit destiné à la publication peut disparaître accidentellement, voire (comme c'est apparemment le cas pour une large part du Journal de Thomas Mann) du fait d'un changement d'avis ; et, inversement, un manuscrit non destiné à la publication peut échapper accidentellement à la destruction, comme ceux du *Procès* et du *Château.* Ce genre de message se rencontre essentiellement dans deux types de documents : les journaux intimes et les dossiers d'avant-textes. La distinction de ces deux types est beaucoup moins nette en pratique qu'en théorie, car bien des journaux intimes, comme celui de Kafka, contiennent des ébauches, et inversement bien des dossiers d'avant-textes, comme ceux de Stendhal, contiennent des notes de type diariste, informations ou commentaires sur le travail en cours. Nous rencontrerons ces difficultés à propos de l'épitexte intime antérieur à la publication. Pour commencer par le plus facile, je dirai d'abord un mot de l'épitexte ultérieur et tardif, qui témoigne essentiellement, dans son journal, des réactions de l'auteur à l'accueil fait à son œuvre, et de ses propres appréciations après coup.

Sur l'angoisse de l'écrivain à la sortie de son livre, dans l'attente du jugement de la critique et du public, et sur la manière dont il ressent lui-même ce jugement, il n'existe probablement pas de témoignage plus intense que le Journal de Virginia Woolf[15]. De *Nuit et Jour* (1919) à *Entre les actes* (1941), chacune de ses publications est pour elle l'occasion d'un véritable tourment, apparemment aggravé par le caractère très intime du groupe de Bloomsbury : anxieuse du jugement, pourtant toujours indéfectiblement favorable, de son mari (et éditeur) Léonard, et de celui de ses amis E.M. Forster, Lytton Strachey, Roger Fry ou Harold Nicolson, en rivalité très tendue avec Katherine Mansfield, qui l'avait un jour assez cruellement qualifiée de « Jane Austen mise au goût du jour », et dont elle accueille la mort, en janvier 1923, avec des sentiments très mêlés[16], Virginia Woolf manifeste d'ailleurs ici une sensibilité paradoxale, peu rassurée par les éloges (« Lytton se montre trop élogieux pour que je ressente un plaisir bien vif – ou peut-être cette faculté-là en vient-elle à s'émousser », 14 octobre 1922), souvent plus stimulée par les critiques (« Le blâme me stimule », 15 avril 1920 ; « Déjà j'éprouve ce calme qui me vient toujours quand on m'attaque. Je me tiens le dos au mur. Je me dis que j'écris pour le plaisir d'écrire. Et puis il y a ce trouble et méprisable plaisir d'être insultée, le plaisir d'être quelqu'un, d'être une martyre, et quoi encore ? », 11 octobre 1934 ; « Et puis il y a cet étrange plaisir à être critiquée. Et le sentiment d'être rejetée dans l'obscurité est également et simultanément plaisant et salutaire », 14 octobre 1934 ; « Le délice d'avoir été mise en pièces est indéniable. On ne sait pourquoi on se sent revigoré, amusé, complété, combatif. Plus que par les louanges », 2 avril 1937),

mais par-dessus tout terrifiée par l'attente, et toujours prête à croire que nul ne parlera de son livre, et que chaque silence cache un jugement négatif : 27 avril 1925, pour le *Manuel de lecture* : « C'est comme si j'avais lancé une pierre dans une mare et que les eaux se fussent refermées sur elle sans une ondulation » ; 23 octobre 1929, elle craint que Forster ne refuse le compte rendu d'*Une chambre à soi* ; 16 novembre 1931 : « Je note, comme une des curiosités de ma vie littéraire, que j'évite soigneusement Roger et Lytton. Je les soupçonne de ne pas aimer *les Vagues* » ; 2 août 1940 : « Un silence complet entoure ce livre [sa biographie de Fry]. Il aurait aussi bien pu monter vers les cieux et s'y perdre. "Un de nos livres n'est pas revenu", comme dirait la BBC. Pas de critique de Morgan [Forster], pas de critique du tout. Pas de lettres. Et, bien que je soupçonne Morgan d'avoir refusé d'en parler, ne le trouvant pas de son goût, je demeure l'esprit tranquille, oui, honnêtement, et prête à affronter un silence total et prolongé. » La vulnérabilité psychique de cet auteur s'exprime davantage sur ce plan qu'au sujet des vicissitudes de son travail lui-même[17], et ce n'est sans doute pas forcer les choses que de rappeler ici qu'elle mit fin à ses jours après avoir posté le manuscrit achevé d'*Entre les actes*, comme si affronter une fois de plus l'angoisse de la publication lui fût devenu définitivement insupportable.

Après une lecture aussi brûlante, les témoignages d'autres journaux peuvent sembler plus tempérés, sinon placides. On y trouve surtout des jugements après coup, souvent à contre-courant des opinions de la critique et du public : on voit par exemple Jules Renard mécontent de *Poil de carotte* (« Un mauvais livre, incomplet, mal composé », 21 septembre 1894) et lui opposant quelque préférence pour les *Histoires naturelles* (14 octobre 1907) ; ou Gide se plaignant de n'avoir connu que des fours, « en proportion de l'importance de l'œuvre et de son originalité, de sorte que c'est à *Paludes*, aux *Nourritures* et aux *Caves* que je dus les pires. Celui de tous mes livres qui, tout au contraire, me valut les éloges les plus nourris, les plus chauds et les plus subtils, c'est celui qui (non le moins réussi peut-être) reste le plus en dehors de mon œuvre, qui m'*intéresse* le moins (je prends ce mot dans son sens le plus subtil) et que, somme toute, je verrais le plus volontiers disparaître » (15 juillet 1922 ; j'avoue ne pas identifier à coup sûr ce succès immérité). Son jugement sur ses premières œuvres, *André Walter* ou les *Nourritures*, est d'ailleurs souvent sévère, au moins sur le plan du style, qu'il juge insupportablement ampoulé[18], *la Porte étroite* lui semble inégale, « comme un nougat dont les amandes sont bonnes (*i.e.* : lettres et Journal d'Alissa), mais dont le mastic est pâteux » (7 novembre 1909, jugement confirmé en mars 1913). *Corydon*, capital mais encore trop timide (août 1922, novembre 1927, octobre 1942). Les *Caves* n'ont pas été comprises par la critique, peut-être faute d'une préface (projetée et abandonnée, puis exhumée comme nous savons) qui en aurait précisé l'intention, mais « il y a amusement, et même quelque avantage à laisser errer d'abord les critiques » (30 juin 1914). *Si le grain ne meurt* est plein « d'incorrections, d'ambiguïtés, de balourdises. S'il n'était imprimé déjà, j'en ferais sauter les trois quarts » (23 juin 1924). Quant au relatif insuccès des *Faux-Monnayeurs*, il le croit momentané (5 mars 1927), l'attribue à son « trop constant souci d'art [...] J'avais "tendu mes filets trop haut", comme disait Stendhal » (23 juin 1930). « Quoi de plus facile que d'écrire un roman comme les autres ! J'y répugne, tout simplement, et ne me décide pas plus que Valéry à écrire "La marquise sortit à cinq heures", ou, ce qui est d'un tout autre ordre, mais me paraît plus compromettant encore : "X se demanda longtemps si..." » (1er août 1931). Nous avons déjà rencontré ailleurs cette tendance si fréquente des auteurs modernes à compenser le jugement d'autrui par un jugement contraire, dépréciant les mieux accueillies de leurs œuvres et valorisant les autres. Ce mouvement est de bonne guerre dans la polémique publique, il est aussi, apparemment, de bonne stratégie intime, puisqu'il établit un bilan « globalement positif » : certains de mes livres ont eu du succès, ce qui est gratifiant, et les autres sont bons, ce qui l'est encore plus. Les classiques, on le sait, se refusaient en principe à ce genre de consolation, du moins en public et à l'égard du public, et de ses jugements à long terme. Mais on sait aussi qu'ils ne tenaient guère de journaux intimes.

Qui cherche dans les journaux d'écrivains une information précise et détaillée sur la genèse de leurs œuvres risque d'être déçu, au moins pour deux raisons. Tout d'abord, bien des écrivains considèrent leur journal plutôt comme un complément, voire un dérivatif à cette œuvre, et y notent de préférence, « intimes » ou non, les événements extérieurs à leur travail : voyez ceux des frères Goncourt ou de Jules Renard, qui valent surtout comme tableau de la vie littéraire de l'époque. Ensuite, comme l'a observé un spécialiste du genre, « il est fort rare de rencontrer simultanément une activité productrice et une activité de journal[19] ». Cette alternance peut prendre la forme d'une interruption massive, comme celle du Journal de Stendhal à partir de 1819[20] ou de Tolstoï entre 1865 et 1878, sans compter les destructions volontaires après coup, comme chez Thomas Mann entre 1896 et 1917 et entre 1922 et 1932. Elle prend le plus souvent une allure plus disséminée, l'écrivain au travail continuant de tenir son journal, mais s'abstenant largement d'y évoquer l'œuvre en cours. Le fait est très marqué chez Claudel, qui ne mentionne que ses projets à long terme, les évacuant de son journal dès qu'arrive la phase active de rédaction. « L'œuvre commencée n'a plus sa place dans le journal, qui demeure le domaine du hasard quotidien, recueil d'impressions isolées, de notes sans but précis, une sorte de "réservoir" où il puisera plus tard. Aussi y découvre-t-on les préparations d'une œuvre, les traces de sa maturation, plus souvent que des allusions ou commentaires exactement contemporains de sa rédaction[21]. » La raison de cette sorte d'incompatibilité est assez évidente, et presque physique : le travail de rédaction proprement dite, ou même de préparation active, se fait sur d'autres supports, en d'autres lieux que le journal : ébauches et brouillons constitutifs de l'avant-texte. Jacques Petit l'observe encore, à propos du *Père humilié*, dont l'auteur note dans son journal le 17 mai 1915 : « La figure de mon drame se précise », esquissant le même jour un plan de sa pièce sur une feuille séparée aujourd'hui conservée avec le manuscrit. N'échappent à cette répartition que les auteurs comme Kafka, qui utilisent le même support, alternativement, comme un journal de leur vie et comme un carnet d'esquisses. Mais encore voit-on bien, chez Kafka, que cette juxtaposition n'entraîne guère de commentaires de l'un sur l'autre : les esquisses, parfois fort élaborées, viennent s'intercaler sans crier gare, dans une sorte d'ignorance réciproque – ce qui a permis à certains éditeurs d'opérer à titre posthume une publication séparée des uns et des autres. Quant aux Carnets de James ou aux Journaux de Musil, ils n'ont guère de diariste que l'imposition de dates à ce qui est essentiellement un carnet d'esquisses. Un autre facteur contribue encore parfois à distordre le témoignage du journal, c'est celui qu'indique Gide lors d'une conversation avec Green : « Mon journal donne de moi une idée fausse, car je ne le tiens guère que dans mes heures de découragement[22]. » Il en va un peu du journal intime comme des journaux de presse : on y note plus souvent les mauvaises nouvelles que les bonnes, on n'y parle du train que lorsqu'il déraille. Le travail efficace n'appelle guère de commentaires, si ce n'est une note brève du genre « Bien travaillé ce matin », il mobilise entièrement le temps et les forces de l'écrivain, et porte en quelque sorte son propre témoignage dans ses effets ; les moments de « panne », au contraire, incitent davantage à changer de pupitre, les plaintes du Journal de Gide ou de Kafka (comme, chez Flaubert, de la correspondance) jouant peut-être ici un rôle cathartique.

Pour ces raisons et quelques autres, l'aspect « journal de bord » des journaux d'écrivain est souvent assez limité. La part du Journal de Gide, de Woolf, de Mann ou de Green[23] consacrée au travail de ces auteurs est donc discrète (chez Green, de l'ordre – statistique fort approximative – d'une dizaine de lignes toutes les dix pages, soit un quarantième de la version actuelle), et plutôt elliptique : elle mentionne, de temps à autre, la bonne ou mauvaise marche du travail plutôt qu'elle n'en décrit le détail ou n'en commente l'objet. Il est ainsi tout à fait impossible de deviner, à la lecture des pages du Journal de Virginia Woolf qui s'y rapportent, le sujet – pourtant fort particulier – de *Flush*, et ce cas n'est nullement exceptionnel.

N'en concluons pas à l'indigence paratextuelle du journal en général. Celui de Woolf, par exemple, contient de précieuses indications sur ses méthodes de travail, en particulier sur sa technique de révision finale à la transcription dactylographique, aussi rapide que possible : « Bonne méthode, je crois, car ainsi on en vient à passer un pinceau mouillé sur le tout, fondant les uns dans les autres des morceaux qui ont été composés séparément et qui ont séché » (13 décembre 1924), et sur ses jugements d'auteur : « Il est exact, j'en conviens, que je n'ai pas le don de réalité » (19 juin 1923, sur *les Heures*) ; « J'ai écrit [*Orlando*] plus facilement que les autres, comme si c'était une plaisanterie. Gai et facile à lire. Des vacances d'écrivain [...] Commencé comme un jeu et poursuivi sérieusement. De là son manque d'unité [...] Un livre très vif et très brillant. Oui, mais qui ne comporte aucun travail d'exploration » (mars-novembre 1928) ; jugements au reste fluctuants, comme, à propos d'*Années*, à quelques jours d'intervalle : « Aucun livre ne m'a causé plus de plaisir à écrire » (29 décembre 1935), mais à

la relecture : « Bavardage insignifiant, un commérage nébuleux, l'évidence de ma décrépitude et sur une vaste échelle » (16 janvier 1936) ; et trois mois plus tard : « Cela me paraît si bien maintenant que je ne veux plus poursuivre mes corrections » (18 mars 1936).

À ma connaissance, et malgré sa discrétion, le Journal de Green constitue le témoignage le plus cohérent, ou le mieux organisé, sur un travail d'écriture dont il dégage clairement les constantes : lenteur acceptée (il s'inquiète un jour d'une « facilité suspecte »), inlassables récritures (« J'ai bien recommencé *Moïra* huit ou neuf fois », 25 février 1957) ; refus stendhalien du plan, qui « tue l'imagination » ; nécessité pour chaque roman d'une image génératrice à laquelle se référer : pour *Mont-Cinère*, photographie d'une maison de Savannah, pour *Adrienne Mesurat*, une toile d'Utrillo ; indépendance des personnages, que leur créateur *observe* plutôt qu'il ne les dirige, « un peu comme quelqu'un qui écouterait aux portes et qui regarderait par le trou de la serrure, mais il ne tente jamais d'intervenir. Intervenir, changer le cours d'une action déterminée par les personnages, c'est fabriquer un roman. Tout le monde peut faire cela. Pour ma part, cela ne m'intéresserait pas du tout » (8 avril 1955), car le vrai romancier « n'invente rien, il devine » (5 février 1933) ; vérité autobiographique de la fiction (« mon vrai journal est dans mes romans », 15 octobre 1948[24]), qui prend pour matériau cela même que le journal passe sous silence : « Un roman est fait de péché comme une table est faite de bois » (27 octobre 1955).

Le seul « journal de bord » entièrement et exclusivement consacré à la genèse d'une œuvre est, à ma connaissance, le *Journal des Faux-Monnayeurs*, tenu de juin 1919 à mai 1925 et publié en 1927. Qu'elles aient été ou non extraites du Journal de Gide, ces brèves pages, justifiées comme on le sait, dans le roman même, par les soins du romancier Édouard[25], font un peu l'effet d'une entreprise *ad hoc*, plus démonstrative que documentaire. La part de témoignage sur le travail réel y est d'ailleurs plus faible que celle de la déclaration d'intention sous forme d'auto-exhortation (un peu comme dans les ébauches de Zola) et de la profession de foi esthétique[26]. Alimenté par une sorte de controverse privée avec Martin du Gard, le parti de Gide, pour ce qu'il considère comme son « premier roman », est un refus de la technique panoramique à la Tolstoï, en faveur d'un récit plus focalisé, tableau en clair-obscur commandé par le point de vue de certains personnages. De cette technique relativiste, Gide invoque pour modèles Dickens et surtout Dostoïevski, mais on penserait aussi bien, aujourd'hui, aux préceptes de James codifiés à la même époque par ses disciples Percy Lubbock ou Joseph Warren Beach. Préceptes d'époque, donc (autonomie des personnages, « Bien veiller toujours à ce qu'un personnage ne parle que pour celui à qui il s'adresse », « Ne jamais exposer d'idées qu'en fonction des tempéraments et des caractères », « Admettre qu'un personnage qui s'en va puisse n'être vu que de dos », etc.), qui resteront jusqu'à Sartre, et sans doute au-delà, la vulgate esthétique d'un type de roman « moderne », inauguré en fait par *Madame Bovary* et caractérisé par le refus de l'« omniscience » classique – une omniscience quelque peu exagérée, même en ce qui concerne Balzac ou Tolstoï, pour les besoins de l'antithèse. Bref, un « journal » très délibérément adressé (et dédié) « à ceux que les questions de métier intéressent », et qui, comme certaines préfaces, a largement valeur de manifeste.

Avant-textes

Que son propos soit technique ou (plus rarement) thématique, le message paratextuel des journaux d'écrivains ressortit plutôt au témoignage qu'au document. Témoignage toujours sujet à caution, non pas seulement dans la mesure où, destiné à une publication anthume ou posthume, il vise en dernière instance un public à qui l'auteur ne révèle que ce qu'il veut lui révéler, mais plus généralement et plus radicalement parce que, comme tout journal, voire tout monologue intérieur, il consiste à se dire à soi-même ce que l'on veut se dire et s'entendre se dire – discours dont la pragmatique n'est pas plus dépouillée d'intentions stratégiques que toute autre, moins vouée à l'exposé de la vérité qu'à la recherche d'un effet sur soi. Même sans visée de public, le message intime du journal est donc, comme tous les messages paratextuels évoqués jusqu'ici, un message intentionnel et persuasif. Sa teneur typique est quelque chose comme « Voici comment *je me dis* que j'écris ce livre, ce que *je me dis* que j'en pense et que je pense de ce qu'on en dit » – bref, « Voici les sentiments, concernant ce livre, que je m'exhibe à moi-même ». Il faudrait beaucoup de naïveté sur la vie intérieure pour supposer que cette exhibition soit toujours de bonne foi, et pure de toute comédie. Les signes du contraire ne manquent d'ailleurs pas, comme lorsque Virginia Woolf se déclare avec tant d'insistance que les critiques la réjouissent, ou la laissent sereine.

Avec le dossier des avant-textes, nous quittons apparemment le terrain, toujours subjectif et suspect, du témoignage, pour celui, en principe plus objectif, du *document* ; et du même coup – nouvelle frontière – celui du paratexte conscient et organisé, ou paratexte *de jure*, pour celui d'un paratexte involontaire et *de facto* : une page de manuscrit nous dirait, cette fois à la troisième personne : « Voici comment l'auteur a écrit ce livre. » Les données irréfragables de l'archéologie, tessons et pierres taillées, prendraient ici le relais du bavardage historiographique : enfin du solide.

Il faut, malheureusement ou non, tempérer cet optimisme. Non pas seulement parce que certaines publications anthumes d'avant-textes éveillent quelques soupçons chez les esprits malicieux, ou que certaines donations officielles ont quelque chose de trop organisé pour écarter, de Hugo à Aragon, toute idée de mise en scène auctoriale. Mais, plus simplement et, ici encore, plus radicalement, parce que, sauf circonstances très particulières dont je ne connais pas d'exemple, les avant-textes dont nous disposons sont par définition des manuscrits que leurs auteurs ont bien voulu laisser derrière eux, la clause diversement rédigée « À brûler après ma mort » n'ayant ici qu'une valeur toute relative et qu'un faible risque d'exécution : quand un auteur – disons Chateaubriand – veut qu'un de ses manuscrits disparaisse, il sait y veiller en personne. Les avant-textes conservés par la postérité sont donc tous des avant-textes *légués* par leurs auteurs, avec la part d'intention qui s'attache à un tel geste, et sans garantie d'exhaustivité : rien ne résiste à la technique des codicologues et autres experts – si ce n'est une page manquante. Bref, le message objectif et positif de l'avant-texte doit plutôt être récrit sous cette forme : « Voici ce que l'auteur a consenti à nous laisser savoir de la façon dont il a écrit ce livre. » De « laisser savoir » à *faire savoir*, il n'y a qu'un pas fort léger, et du coup le *de jure* réinvestit en force le *de facto* : pour visiter une « fabrique », il faut bien que la fabrique existe, et que quelqu'un l'ait ouverte.

Ces réserves faites – sur l'absolue véridicité de l'avant-texte, mais non, bien au contraire, sur sa valeur paratextuelle –, et compte tenu de l'âge encore tendre de la discipline dite « critique génétique »[27] et de ma très faible compétence dans un domaine très technique où l'improvisation n'est pas de mise, il me semble qu'on peut esquisser une sorte d'inventaire des types de documents susceptibles d'entrer dans un dossier d'avant-textes : sources hypotextuelles du genre procès Berthet pour le *Rouge*, ou chronique Farnèse pour la *Chartreuse* ; anecdotes séminales, sortes d'hypotextes oraux, comme celles que recueillent souvent les Carnets de James ; documents préparatoires, comme les copieuses notes de lecture de Flaubert pour la *Tentation*, pour *Salammbô* ou pour *Hérodias*, ou les enquêtes sociologiques de Zola (« Mes notes sur Anzin » pour *Germinal*, et autres) ; ébauches programmatiques, comme celles du même Zola, de statut intermédiaire entre avant-texte et journal, car elles relèvent autant et souvent plus de l'autoconsigne (« Procéder comme ceci ou comme cela ») que de l'esquisse effective ; plans et scénarios, tantôt préparatoires, tantôt récapitulatifs en cours de rédaction ; « documents fictionnels » (j'y reviens à propos de Zola) ; « brouillons » proprement dits, c'est-à-dire états rédactionnels, souvent fort nombreux pour le même état final, comme on le voit chez Flaubert ou chez Proust, y compris de nombreuses pages ultérieurement laissées pour compte (voyez la « version nouvelle » de *Madame Bovary* établie sur leur base par Pommier et Leleu) ; manuscrits « au net », autographes ou de copistes, et aujourd'hui dactylogrammes ou « tapuscrits » ; épreuves d'imprimerie plus ou moins corrigées – plus cette catégorie spéciale d'avant-textes que je propose d'appeler *après-textes*, et que nous retrouverons plus loin. Cette liste très empirique n'est probablement pas exhaustive, et j'imagine que les techniques modernes de traitement de texte ont commencé d'y ajouter quelques items encore mystérieux pour moi. Si elle l'était, elle permettrait sans doute d'envisager une typologie des pratiques avant-textuelles, où l'on verrait chaque auteur (et parfois chaque œuvre) se caractériser par ses choix, délibérés ou instinctifs. Pour l'illustrer de quelques exemples bien connus, disons que Balzac se

caractérise entre autres par son usage immodéré des corrections sur épreuves ; Stendhal, par la présence en marge de commentaires explicatifs qualifiés d'« échafaudages » ou de « pilotis », et soigneusement rubriqués *for me*, dont le plus célèbre est, hélas, cette réponse auctoriale à Mme de Chasteller se demandant d'où lui vient l'horrible pensée de porter à ses lèvres la main de Lucien : « De la matrice, ma petite ! » ; Zola, par ce qu'Henri Mitterand décrit[28] comme un « dispositif à peu près immuable » : ébauche programmatique, notes documentaires, « documents fictionnels » (listes de titres possibles ou de noms de lieux et de personnages), un plan sommaire de l'ensemble, et des plans détaillés chapitre par chapitre (ce qui semble manquer ici, c'est la part des états rédactionnels multiples, comme si Zola, une fois le terrain dûment préparé, rédigeait au fil de la plume et sans ratures) ; James – à en juger d'après ses seuls Carnets –, par un lent travail d'amplification à partir de l'anecdote initiale, de motivation psychologique, de choix techniques très médités (« point de vue », personne, répartition des scènes dramatiques et des sommaires narratifs), et, pour finir, de rédaction souvent si subtile et « indirecte » qu'elle aboutit à brouiller dans l'allusif et l'évanescent une grande part de la construction psychologique intermédiaire ; Proust, enfin, par un processus indéfini de gonflement et de « surnourriture », à grand renfort de béquets et de « paperoles[29] », d'une trame narrative conçue dès l'origine dans ses grandes lignes, et par un jeu incessant de déplacements et de transferts, pages erratiques à toutes fins qui font le désespoir des généticiens et des éditeurs. Pour un texte plus bref, *la Fabrique du Pré* témoigne d'une évolution sans doute plus spécifique, et peut-être typique de la « méthode créative » de Ponge[30] : d'août à octobre 1960, une série d'esquisses d'après nature ; en octobre, recours au Littré, recherche d'étymologies et d'homophonies ; le 12 octobre, une remarque de Philippe Sollers introduit la formule empruntée à Rimbaud, « le clavecin des prés », diversement intégrée dans les états de novembre-décembre ; puis, interruption de deux ans jusqu'à une nouvelle série pendant l'hiver 1962-1963 ; nouvelle interruption, jusqu'à l'hiver suivant, puis en mai-juin 1964, dernière campagne (la version finale sera publiée en 1967 dans *le Nouveau Recueil*).

À ces dossiers génétiques, dont l'étude est sans aucun doute destinée à s'amplifier, il faut ajouter ceux des œuvres inachevées[31], dont nous ne possédons rien d'autre que les avant-textes sans aboutissement final assuré, comme *Lucien Leuwen, Lamiel, Bouvard et Pécuchet, l'Amérique* de Kafka ou *l'Homme sans qualités* – et à vrai dire toute la *Recherche* à partir de *la Prisonnière* –, pour lesquels le travail d'établissement du « texte » est largement conjectural, la pratique des éditeurs s'orientant progressivement vers une plus grande fidélité à l'état brut du manuscrit. L'épisode le plus récent (et le plus déviant) dans cette évolution est la publication, au printemps 1986, d'une « édition[32] » de *The Garden of Eden*, deux cent quarante-sept pages tirées par Tom Jenks d'un dactylogramme de mille cinq cents pages trouvé en 1961 dans les papiers d'Hemingway. Mais, comme cet avant-texte est certainement conservé, il reste là du pain sur la planche des généticiens, et la perspective d'une édition sans doute moins lisible, mais plus instructive, sur les sentiers – et les impasses – de la création littéraire.

Un dernier type d'avant-textes consiste, je l'ai annoncé, en révisions et corrections apportées à un texte déjà publié ; c'est la raison pour laquelle je parle ici d'« après-textes », mais il va de soi que cet *après* d'une édition est (ou se propose d'être) l'*avant* d'une édition ultérieure. Quand ces corrections sont utilisées du vivant de l'auteur pour une nouvelle édition anthume, le dernier texte authentifié devient généralement « le » texte officiel de l'œuvre, les états antérieurs n'étant conservés qu'à titre de variantes, sauf raisons sérieuses (esthétiques ou autres) de rééditer parfois la version originale, comme on l'a fait pour *le Cid*, pour *Oberman* ou pour *la Vie de Rancé*[33]. Quand l'auteur disparaît avant d'avoir pu procurer une nouvelle édition, mais que ses corrections ont été portées avec assez de soin et de certitude, les éditeurs posthumes les prennent en compte, ce qui nous ramène au cas précédent : voyez les additions de Montaigne, entre 1588 et 1592, sur l'exemplaire dit de Bordeaux, ou les modifications de Balzac, après 1842, sur son exemplaire de l'édition Furne : ce « Furne corrigé » est aujourd'hui la base de toutes les éditions sérieuses de *la Comédie humaine*. Mais d'autres corrections après publication se révèlent plus confuses, moins décidées, et rien ne prouve que l'auteur s'y serait tenu. Dans ce cas, les éditeurs posthumes conservent le texte de l'originale et rejettent ces velléités correctives en notes de variantes. C'est typiquement le cas des trois romans achevés de Stendhal[34] : *Armance*, le *Rouge* et la *Chartreuse*, pour lesquels nous possédons des notes, marginales ou interfoliées, sur des exemplaires baptisés, du nom de leur collectionneur, « Bucci » pour les deux premiers et « Chaper » pour le troisième[35]. Les notes d'*Armance* donnent, entre autres, diverses indications sur la genèse du roman, et surtout un plan très clair, qui précise en toutes lettres (une fois de plus) l'impuissance du héros. Celles du *Rouge* envisagent des corrections de détail, parfois justifiées d'une appréciation (« ton trop leste »), mais elles contiennent aussi des marques d'approbation (« very well ») – les unes et les autres valant clairement pour un commentaire auctorial. Celles de la *Chartreuse* sont plus importantes dans leur intention, puisqu'elles tentent, entre autres, d'appliquer les conseils de Balzac, mais elles n'aboutiront pas : Stendhal s'y montre très hésitant sur la question du style, qui lui semble « fatigant comme une traduction de Tacite », mais tout de même préférable à celui des romans à la mode, et sur la suppression douloureuse d'un premier chapitre qui lui rappelle décidément trop un temps dont il est « amoureux ». Une note capitale confirme à demi-mot ce qui, sans elle, ne serait qu'une hypothèse de lecture : que Fabrice « passait pour » être le fils du lieutenant Robert. Sur ce point comme sur celui du babilanisme d'Octave, la pertinence interprétative de l'avant-texte – et plus généralement du paratexte – est décisive, quelles que soient les dénégations de la critique. On peut même la juger écrasante, et excessive : « *Armance*. Évidemment, quand on a la clé de l'énigme (elle est entre toutes les mains) on a un peu l'impression de tricher. Je ne crois pas que j'aurais deviné...[36] » Ce genre de scrupule, ou de regret, est certainement partagé par nombre de lecteurs, mais, remarquons-le, il tient uniquement au caractère paratextuel de cette « clé ». Si Stendhal avait introduit dans le texte même une phrase aussi claire, le coup de pouce auctorial à l'interprétation serait aussi indiscret ; et inversement, s'il avait tenu et veillé à tenir sa clé par-devers lui, les lecteurs n'auraient tout bonnement rien à « deviner », car « l'impuissance d'Octave », aujourd'hui naïvement tenue par tous pour un « fait », n'aurait pas plus d'existence que le nombre d'enfants de Lady Macbeth ou le nom des professeurs d'Hamlet à Wittenberg. Des effets de ce genre mesurent en tout cas, et une fois de plus, la fragilité de la distinction entre texte et paratexte.

Mais la fonction paratextuelle de l'avant-texte ne se réduit pas à ces effets relativement exceptionnels de commentaire explicatif ou appréciatif. Plus essentiellement, elle réside en une visite, plus ou moins organisée, de la « fabrique », en une découverte des voies et moyens par lesquels le texte est devenu ce qu'il est, distinguant, par exemple, ce qui fut premier et ce qui ne survint qu'en cours de route. Ainsi, l'étude des manuscrits et des épreuves de *Béatrix* permet à Maurice Regard[37] d'établir que les références culturelles et les « réflexions d'ordre intellectuel » n'y adviennent qu'assez tard, généralement sur épreuves, « le premier jet – ce que Jean Pommier appelle l'*écriture spontanée* – est d'essence physiologique ». Ainsi encore, nous l'avons entrevu, la chronologie des états du *Pré* (à la supposer exacte dans *la Fabrique du Pré*) montre que les recours aux suggestions du lexique (pré<*paratus*) et de l'intertexte (le « clavecin des prés ») ne sont, en l'occurrence, nullement originaires et n'interviennent qu'après une assez longue phase d'observation « réaliste » : le « compte tenu des mots » *après* le « parti pris des choses ». Ainsi toujours, l'étude des manuscrits de Proust montre que les noms définitifs des personnages de la *Recherche* ne sont le plus souvent adoptés qu'à la dernière étape, et ne peuvent donc pas jouer le rôle déclencheur qu'on leur a parfois attribué[38]. J'imagine mal comment une interprétation critique, qui, dans l'ignorance de telles données, conjecturerait dans chacun de ces cas une genèse inverse, pourrait défendre sa légitimité. En revanche, bien sûr, l'interprétation doit utiliser avec prudence des états de texte anciens ou des commentaires précoces qui peuvent témoigner d'intentions ultérieurement abandonnées : si un scénario de janvier 1895 pour le *Tour d'écrou* (publié trois ans plus tard) semble trancher dans la question que le texte final laisse soigneusement ouverte (réalité ou non des apparitions de fantômes), rien ne prouve que James n'ait pas changé d'avis entre-temps[39]. Le plus ancien ne dit pas nécessairement la vérité sur le plus récent, et la remontée génétique ne doit pas aboutir à imposer une sorte de privilège herméneutique de l'originaire. Ce serait

évidemment substituer au vieux fétichisme finaliste du « dernier état » considéré comme aboutissement inévitable, et par définition supérieur, un nouveau fétichisme encore moins fondé qui serait une sorte de culte archaïsant de l'*Ur-Suppe* littéraire.

Car le plus important, mais aussi le plus ambigu des effets d'avant-texte est peut-être la manière dont, entourant le texte « final » de toute la masse, parfois énorme, de ses états passés, l'étude génétique confronte ce qu'il est à ce qu'il fut, à ce qu'il aurait pu être, à ce qu'il a failli devenir, contribuant ainsi à relativiser, selon le vœu de Valéry, la notion d'achèvement, à brouiller la trop fameuse « clôture », et à désacraliser la notion même de Texte. Si la formule de Jacques Petit, peut-être à son tour trop fameuse, « Le Texte n'existe pas », n'est sans doute qu'une provocation, cette provocation est certainement salutaire par cette mise en garde : que l'œuvre est toujours peu ou prou *in progress*, et que l'arrêt de ce travail comporte toujours, comme la mort elle-même, une part d'accident.

Un dernier mot sur la spécificité de l'épitexte en général – public ou privé : cette spécificité elle-même est toute relative, car le message épitextuel est souvent de même teneur que celui du péritexte, que tantôt il supplée (une interview en guise de préface), tantôt il redouble dans un commentaire auctorial largement répétitif (voyez Borges), la différence essentielle résidant en fait dans le choix du canal, et donc (pour atténuer la vieille formule, elle aussi provocante, de McLuhan) une grande part du message, dans la nature du médium. Relative également en ce que le recours à la voie (ou à la voix) épitextuelle n'est bien souvent que provisoire : pour les grandes œuvres qui ont droit à la faveur de la postérité, les éditions posthumes tendent de plus en plus, nous l'avons déjà noté, à intégrer au péritexte critique la part la plus significative, voire la totalité de l'épitexte public et privé d'origine. En sorte que le péritexte posthume se fait progressivement le réceptacle, et comme le musée, de la totalité du paratexte, quel qu'ait été son lieu d'élection primitif. Valéry disait jadis : « Tout finit en Sorbonne » – ce qui, ajoutons-le à la modeste gloire de la vieille dame et de ses jeunes sœurs, n'est pas exactement une fin, mais un éternel recommencement : tout survit, ou ressuscite, « au programme ». On ajouterait volontiers aujourd'hui, avec la même part d'antonomase et d'exagération : « Tout finit en Pléiade » (c'est souvent la même chose) : texte, avant-texte et paratextes de toutes sortes. La boucle est ainsi bouclée : partie de l'édition, notre enquête revient à l'édition. L'ultime destin du paratexte est de tôt ou tard rejoindre son texte, pour *faire un livre*.

Notes

1. Sauf dans la forme dite « lettre ouverte », où la publication accompagne l'envoi privé, quand elle n'en tient pas lieu. Certaines réponses publiques prennent cette forme, qui n'abolit nullement la convention du destinataire réel.

2. 31 décembre 1876 ; même critique, le même jour, dans une lettre à Edmond de Goncourt.

3. En fait, Flaubert a consacré quatre ans et demi à *Bovary*, cinq à *Salammbô, six* à l'*Éducation*, la gestation la plus longue, mais qui lui inspire le moins de plaintes.

4. Les confidences à Alexis, et à l'Italien Edmondo de Amicis, se retrouvent dans Paul Alexis, *Émile Zola, notes d'un ami*, Charpentier, 1882 ; celles à Van Santen Kolff aboutiront à diverses publications en allemand qui n'ont pas été traduites. Voir les éditions de la Correspondance, et R.J. Niess, « The Letters of Émile Zola to Van Santen Kolff », *The Romanic Review*, févr. 1940.

5. Voir Victor Hugo – P.-J. Hetzel, *Correspondance*, t. I (1852-1853), S. Gaudon éd., Klincksieck, 1979, et B. Leuilliot, *Victor Hugo publie les Misérables* (août 1861-juillet 1862), Klincksieck, 1970.

6. Voir Pléiade, V, p. 1755 *sq.*

7. Voir *Carnets*, trad. fr., Denoël, 1954, p. 410-455.

8. Auprès de L. de Robert, pendant l'été 1913, Proust justifie le choix de *Du côté de chez Swann* par la « poésie terrienne » d'un titre « modeste, réel, gris, terne, comme un labour d'où pouvait s'élancer de la poésie ». De toute évidence, il n'a en tête que l'aspect combracien de ce titre, que le développement ultérieur d'un personnage essentiellement « parisien », jusque dans la consonance cosmopolite de son nom, nous occulte aujourd'hui presque entièrement.

9. Paul Morand, « Le visiteur du soir, Marcel Proust » (récit d'une visite faite fin 1915 ou début 1916), in *Mon plaisir en littérature*, Gallimard, 1967, p. 137.

10. Consultation sans doute encore plus difficile, pour des raisons évidentes, que celle des dédicaces amicales.

11. *Correspondance Gide-Claudel*, Gallimard, 1949, p. 101-104.

12. « Au fond, je n'ai pas de chance [...] tous mes proches : la Petite Dame, Martin, Élisabeth, vous-même [Pierre Herbart], tous des tombeaux de discrétion, rien de ce que j'ai pu dire ou faire ne sera jamais relaté » (décembre 1948, *Cahiers de la Petite Dame*, IV, p. 116). Il faut naturellement faire ici la part de la coquetterie et de la demande indirecte.

13. On sait que cette œuvre, que Gide envisageait en 1930 comme un « roman genre *Nouvelle Héloïse* avec de longues dissertations », vaste tableau idéologique de la jeunesse intellectuelle de l'époque, fut massivement détruit pour aboutir au bref récit publié en 1936. Les confidences à Claude Mauriac et à Jean Lambert sont très nettes sur cet échec, qui fut sans doute, après la destruction de ses lettres à Madeleine, la grande déconvenue littéraire de sa vie.

14. *Notes sur André Gide, op. cit.*, p. 94.

15. Pour des raisons pratiques, je le cite d'après les trois premiers volumes de la traduction complète, Stock, pour la période 1915-1927, et pour la suite dans les extraits dits *Journal d'un écrivain*, Bourgois, 1984.

16. « J'ai ressenti – quoi au juste ? Un brusque soulagement ? Une rivale de moins ? Puis de la confusion à ressentir si peu d'émotion. Et peu à peu un vide, une déception ; et enfin un désarroi auquel je n'ai pu me soustraire de tout le jour. Lorsque je me suis mise au travail, il m'a semblé qu'écrire n'avait aucun sens. Katherine ne me lirait pas. Elle n'était plus ma rivale. Puis un sentiment plus généreux me vint : ce que je fais là, je le fais mieux qu'elle ne l'eût fait, mais où est-elle, elle qui faisait ce dont moi je suis bien incapable ! »

17. Non qu'elle n'ait connu, elle aussi, les « affres de l'écriture » : « Une bonne journée, une mauvaise, et cela suit son cours. Peu d'auteurs auront été aussi torturés que moi par le métier, Flaubert excepté » (23 juin 1936). Une des parts les plus gratifiantes du « métier » aura peut-être été pour elle la progression constante de ses succès de vente, que, responsable avec son mari des éditions Hogarth Press, elle comptabilise avec soin, en supputant ici l'achat d'une voiture, là l'aménagement d'une salle de bains...

18. Même jugement dans *Si le grain ne meurt* (« ton jaculatoire »), et dans les entretiens avec Amrouche.

19. Alain Girard, *le Journal intime*, PUF, 1963, p. 168.

20. Sauf à « reconstituer », comme le fait V. del Litto, c'est-à-dire à *constituer* en Journal les notes et marginalia dispersées après cette date dans toute la bibliothèque de Stendhal.

21. Jacques Petit, Note à l'édition Pléiade du *Journal*, p. LXIV.

22. Julien Green, *Journal*, Pléiade, IV, p. 474.

23. L'édition du *Journal* de Mann pour les années 1918-1921 et 1933-1939 par P. de Mendelssohn, Fischer, 1977-1979 et traduite chez Gallimard, 1985, n'est qu'un choix, mais l'éditeur déclare avoir respecté la proportion d'objets de l'original. Du *Journal* de Green, dont une part – la plus « intime », au sens ordinaire du mot – est réservée pour une publication posthume, la version définitive affaiblira sans doute la proportion de témoignage littéraire. Quant à Woolf, la différence de volume entre le *Journal* complet et le *Journal d'un écrivain* – qui pourtant ne se réduit pas à son journal de bord – est éloquente en elle-même.

24. Ce lieu commun en forme de paradoxe, d'où Ph. Lejeune a tiré la notion d'*espace autobiographique*, se trouve déjà (au moins) chez Gide. Voyez par exemple la note terminale de la première partie de *Si le grain ne meurt* : « Les Mémoires ne sont jamais qu'à demi sincères, si grand que soit le souci de vérité : tout est toujours plus compliqué qu'on ne le dit. Peut-être approche-t-on de plus près la vérité dans le roman. »

25. « Songez à l'intérêt qu'aurait pour nous un semblable carnet tenu par Dickens ou Balzac ; si nous avions le Journal de *l'Éducation sentimentale* ou des *Frères Karamazov* ! L'histoire de l'œuvre, de sa gestation ! Mais ce serait plus passionnant... plus intéressant que l'œuvre elle-même... »

26. L'auteur précise d'ailleurs que ces pages ne contiennent que des remarques générales « sur l'établissement, la composition et la raison d'être du roman », laissant la part du détail à des fiches qui relèvent directement de l'avant-texte.

27. Voir entre autres, pour les principes méthodologiques généraux, Jean Bellemin-Noël, *le Texte et l'Avant-texte*, Larousse, 1972 ; le numéro 28 de *Littérature* (décembre 1977) : « Genèse du texte » ; le recueil collectif *Essais de critique génétique*, Flammarion, 1979 ; Louis Hay, « Le texte n'existe pas », *Poétique*, avril

1985 ; A. Grésillon et M. Werner, éd., *Leçons d'écriture : ce que disent les manuscrits*, Minard, 1985, sans préjudice des (beaucoup plus nombreuses) études particulières.

28. « Programme et préconstruit génétique : le dossier de *l'Assommoir* », in *Essais de critique génétique, op. cit.*

29. Très souvent introduits par une formule de mise en place qui devient une sorte de tic : « Capital, quand je dis... » (ou « Quand je fais... », car le *je*, ici encore, désigne aussi bien le héros que l'auteur : « À mettre quand je rencontre Bloch... »), dont l'usage systématique entraîne une superlativisation (*capitalissime, capitalissime, issime, issime*) qui détourne d'y voir une appréciation toujours bien significative.

30. Un autre dossier d'avant-texte pongien, *Comment une figue de paroles et pourquoi*, Flammarion, 1977, est actuellement beaucoup moins utilisable, car la plupart des états s'y présentent sans date.

31. Voir *le Manuscrit inachevé*, L. Hay éd., CNRS, Paris, 1986.

32. Scribner's Sons, New York.

33. *Le Cid*, Cauchie éd., Textes français modernes, 1946 ; *Oberman,* Monglond éd., Arthaud, 1947 ; *Rancé*, M.-F. Guyard éd., GF, 1969.

34. À vrai dire, les premières éditions posthumes, par les soins de Romain Colomb chez Lévy, intégraient plus ou moins ces corrections ; mais les éditions modernes ne les ont pas suivies.

35. Il existe pour la *Chartreuse* d'autres corrections et additions ultérieures, que les éditions donnent en appendice.

36. Julien Green, *Journal*, Pléiade, IV, p. 1186.

37. Édition Garnier, p. 463-464.

38. Roland Barthes, « Proust et les noms » (1967), in *le Degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux Essais critiques*, Éd. du Seuil, Points, 1972.

39. Cette réserve ne s'applique pas au cas d'*Armance*, où les « révélations » privées sur l'état d'Octave sont postérieures à la publication.

Conclusion

Si long – et, je le crains, si harassant – qu'ait été ce parcours, je ne dois pas dissimuler qu'il n'atteint nullement à une exhaustivité à laquelle il ne prétendait d'ailleurs pas. Non seulement chacun de ces chapitres ne fait que survoler son objet au niveau très général d'une typologie – ceci n'est vraiment qu'une introduction, et une exhortation, à l'étude du paratexte – mais encore l'inventaire des éléments reste incomplet. Certains, faute d'attention et d'une information suffisante, par exemple sur les pratiques de cultures extra-européennes, m'auront tout bonnement échappé. D'autres, de pratique peu courante, me sont connus de manière trop erratique pour permettre une étude bien significative. Ainsi, certains éléments de paratexte documentaire caractéristiques des ouvrages didactiques sont parfois annexés, avec ou sans intention ludique, à des œuvres de fiction : *Oberman* comporte une sorte d'index thématique baptisé « Indications » et disposé en ordre alphabétique (Adversité, Aisance, Amitié...) ; *Moby Dick* s'ouvre sur un copieux dossier documentaire relatif à la baleine dans tous ses états ; *Bech voyage* se termine par une bibliographie imaginaire des œuvres du héros et des études le concernant (attribuées apocryphement à des critiques réels) ; l'« annexe » de *la Vie mode d'emploi* contient un plan de l'immeuble, un index des personnes et des lieux, des « repères chronologiques », une liste des auteurs cités, et un « rappel de quelques-unes des histoires racontées dans cet ouvrage ». Des œuvres romanesques comme *les Rougon-Macquart, Henry Esmond, Ada* ou *Roman roi* comportent un arbre généalogique[1] composé par l'auteur lui-même. Faulkner a dessiné pour le *Portable Faulkner* de 1946 une carte du comté de Yoknapatawpha, et Umberto Eco, un plan du monastère du *Nom de la rose*. D'autres, d'usage plus constant, n'ont guère qu'une valeur d'annonce, comme la liste des *dramatis personae* pour les pièces de théâtre (mais certains romans, comme *les Vertes Collines d'Afrique*, imitent cette pratique), qui comprend dès l'époque classique une utile indication de lieu, et souvent, de nos jours, une non moins précieuse mention de la première distribution ; Beaumarchais y ajoute diverses indications sur l'habillement et, capitalissimes, sur les caractères : chacun connaît au moins celles du *Mariage de Figaro*.

J'ai également laissé de côté, faute d'une enquête qui pour chacun d'eux exigerait peut-être autant de travail que l'ensemble ici traité, trois pratiques dont la pertinence paratextuelle me paraît indéniable. La première est la *traduction*, en particulier lorsqu'elle est plus ou moins revue ou contrôlée par l'auteur, comme fit Gide, avec Grœthuysen, pour la version allemande des *Nourritures terrestres*, et à plus forte raison lorsqu'elle est entièrement assurée par lui, selon l'usage constant d'un écrivain bilingue comme Beckett, dont chaque traduction doit, d'une manière ou d'une autre, faire commentaire[2] au texte original. La seconde, d'un tout autre ordre, est la *publication*[3] *en feuilleton*, que l'on fait généralement remonter à *Robinson Crusoé*, mais qui se répandit largement à partir de 1836[4], et qui s'est maintenue jusqu'à nos jours, avec quelques vicissitudes. Les découpages et les suppressions opérées à cette occasion sur le texte ne le sont certes pas toujours avec la bénédiction de l'auteur, à qui il arrive de s'en plaindre, mais le détail des négociations mérite d'être considéré de près ; les spécialistes, notamment, pour la France, de Balzac[5] et de Zola, n'y ont pas manqué, mais à ma connaissance il nous manque une étude historique d'ensemble du phénomène, d'importance majeure, car le fait massif est que, depuis un siècle et demi, des centaines d'écrivains, dont certains des plus grands, ont accepté les inconvénients d'un tel système, qui revenait souvent à présenter d'abord au public un texte défiguré, en attendant sa publication en volume[6].

La troisième constitue à elle seule un immense continent : c'est celle de l'*illustration*, qui remonte au moins aux lettrines et enluminures du Moyen Âge, et dont la valeur de commentaire, parfois très forte[7], engage la responsabilité de l'auteur, non seulement lorsqu'il les procure lui-même (Blake, Hugo, Thackeray, Cocteau et bien d'autres) ou qu'il les commande avec précision (voyez les « sujets d'estampes » de Rousseau pour *la Nouvelle Héloïse*, recueil d'instructions dont la vivacité évocatrice n'est pas toujours égalée par l'exécution du graveur), mais, plus indirectement, à chaque fois qu'il en accepte la présence de son vivant. On sait que des auteurs comme Flaubert ou James s'y refusaient par principe, soit parce qu'ils redoutaient une visualisation infidèle, soit parce qu'ils récusaient plus radicalement toute espèce de visualisation[8]. Toutes ces attitudes indiquent, de la part de l'auteur, un sentiment très vif de la capacité paratextuelle, bien ou malvenue, des illustrations. Pour envisager cette question dans toute son ampleur, il faudrait non seulement l'information historique qui me manque, mais une compétence technique et iconologique (qu'on songe aux vignettes et aux frontispices de l'époque classique) qui me manquera toujours. C'est là, à l'évidence, une étude qui excède les moyens du simple « littéraire ».

À plus forte raison sans doute, celle du paratexte hors littérature. Car, si l'on veut bien admettre cette extension du terme à des domaines où l'œuvre ne consiste pas en un texte, il est évident que d'autres arts, sinon tous, ont un équivalent de notre paratexte : ainsi du titre en musique et dans les arts plastiques, de la signature en peinture, du générique ou de la bande-annonce au cinéma, et de toutes les occasions de commentaire auctorial qu'offrent les catalogues d'expositions, les préfaces de partitions (voyez l'avant-propos de 1841 pour *les Années de pèlerinage* de Liszt), les pochettes de disques, et autres supports de péritexte ou d'épitexte : ce serait l'objet d'autant d'enquêtes parallèles à celle-ci[9].

Je suis d'autant moins porté à regretter ces lacunes provisoires que l'un des risques de méthode induits par un objet aussi multiforme et tentaculaire que le paratexte me semble être la tentation impérialiste d'annexer à cet objet tout ce qui passe à sa portée ou semble pouvoir y ressortir. Quel que soit le désir, inhérent à toute étude (à tout discours), de justifier son objet en le magnifiant, il me paraît plus sain et de meilleure méthode de réagir à l'inverse et, comme je l'ai dit à propos de la note, d'appliquer le principe occamien d'économie qui détourne de multiplier sans raison majeure les « objets théoriques ». Le paratexte étant une zone de transition entre texte et extra-texte, il faut résister à la tentation d'élargir cette zone en rognant de part et d'autre. Le caractère indécis des limites n'empêche pas le paratexte d'avoir en son centre un territoire propre et incontestable où se manifestent clairement ses « propriétés », et que constituent ensemble les types d'éléments que nous venons d'explorer, et quelques autres. Hors de quoi l'on se gardera de proclamer à la légère que « tout est paratexte ».

La plus essentielle de ces propriétés, on l'aura éprouvé maintes fois, mais je veux encore y insister pour finir, est le caractère fonctionnel. Quelque intention esthétique qui s'y vienne investir de surcroît, le paratexte n'a pas pour principal enjeu de « faire joli » autour du texte, mais bien de lui assurer un sort conforme au dessein de l'auteur. À cette fin, il ménage entre l'identité idéale, et relativement immuable[10], du texte et la réalité empirique (socio-historique) de son public, si l'on me passe ces images approximatives, une sorte d'écluse qui leur permette de rester « à niveau », ou, si l'on préfère, un sas qui aide le lecteur à passer sans trop de difficulté respiratoire d'un monde à l'autre, opération parfois délicate, surtout quand le second se trouve être un monde de fiction. Étant immuable, le texte est par lui-même incapable de s'adapter aux modifications de son public, dans l'espace et dans le temps. Plus flexible, plus versatile, toujours transitoire parce que transitif, le paratexte lui est en quelque sorte un instrument d'adaptation : d'où ces modifications constantes de la « présentation » du texte (c'est-à-dire de son mode de présence au monde), du vivant de l'auteur par ses propres soins, puis à la charge, bien ou mal assumée, de ses éditeurs posthumes.

La pertinence ici accordée au dessein de l'auteur, et donc à son « point de vue », peut sembler excessive, et de bien naïve méthode. Elle est à vrai dire imposée par l'objet, dont tout le fonctionnement repose, même s'il s'en défend parfois, sur ce postulat simple que l'auteur « sait mieux » ce qu'il faut penser de son œuvre. On ne peut voyager dans le paratexte sans rencontrer cette croyance, ni d'une certaine manière sans l'assumer comme un des éléments de la situation, comme un ethnologue le fait d'une théorie indigène : la justesse du point de

vue auctorial (et, accessoirement, éditorial) est le credo implicite et l'idéologie spontanée du paratexte. Cette opinion, partagée presque sans réserve pendant des siècles, est aujourd'hui, nous le savons, battue en brèche pour des raisons assez diverses, où un certain formalisme (« Il n'y a pas de vrai sens d'un texte ») et une certaine psychanalyse (« Il y a un vrai sens, que l'auteur ne peut connaître ») font un paradoxal bon ménage. Ce débat me laisse personnellement assez perplexe, sinon indifférent, mais il ne me semble pas nécessaire d'y entrer ici : valide ou non, le point de vue de l'auteur fait partie de la pratique paratextuelle, il l'anime, il l'inspire, il la fonde. Encore une fois, le critique n'est nullement tenu d'y souscrire ; je tiens seulement que, le connaissant, il ne peut tout à fait le négliger, et que, s'il veut le contredire, il doit d'abord l'intégrer. J'ai évoqué plusieurs fois la force d'intimidation herméneutique contenue dans le seul titre d'*Ulysse*, et je suggérais, beaucoup plus haut, qu'un lecteur ignorant de ce titre ne « devinerait » peut-être pas plus la référence homérique de ce roman que Julien Green n'aurait deviné, sans la présence de certaine clé, le « véritable » thème d'*Armance*. Il le lirait autrement, et cet adverbe ne comporte pour moi aucun jugement de valeur (Borges, si je ne m'abuse, tenait cette référence pour factice et inutile). Mais voilà, ce lecteur n'existe pas, et sauf expérience – elle-même factice – à la Condillac, il ne peut exister. D'une certaine façon, toute la thèse (s'il en est une) de notre étude tient en cette évidence ; et toute sa leçon (même réserve), en cet avis à la Wittgenstein, qui en découle : ce qu'on ne peut ignorer, mieux vaut le connaître, c'est-à-dire, bien sûr : le reconnaître, et connaître qu'on le connaît. L'action du paratexte est bien souvent de l'ordre de l'influence, voire de la manipulation, subie de manière inconsciente. Ce mode d'agir est sans doute de l'intérêt de l'auteur, non toujours du lecteur. Pour l'accepter, mais aussi pour le refuser, mieux vaut le percevoir en toute lumière. Une telle considération suffit, j'espère, à justifier, sinon cette étude du paratexte, au moins une autre, ou quelques autres, que les insuffisances ou les défauts de celle-ci pourraient favoriser.

De ce que le paratexte remplit toujours une fonction, il ne suit pas nécessairement qu'il la remplisse toujours bien. Quelques années de fréquentation m'ont du moins convaincu d'un fait qui ne m'était nullement évident *a priori*, et qui est la grande conscience professionnelle que les écrivains mettent à l'exécution de leur tâche – certains diraient de leur corvée – paratextuelle. Contrairement à l'opinion que pourraient en donner ici ou là quelques conduites par trop complaisantes, la plupart ont en vue, non l'intérêt d'un succès immédiat ou facile, mais bien celui, plus fondamental et plus « noble », de leur œuvre – selon l'idée qu'ils s'en font. Le principal obstacle à l'efficacité du paratexte ne tient généralement pas à une mauvaise entente de ses fins, mais plutôt à cet effet pervers, difficile à éviter ou à contrôler, que nous avons maintes fois rencontré sous le nom fantaisiste d'*effet Jupien* : comme tous les relais, le paratexte tend parfois à déborder sa fonction et à se constituer en écran, et dès lors à jouer sa partie au détriment de celle de son texte. À ce danger, l'antidote est évident, et la plupart savent en user : garder la main légère. En vérité, le même principe vaut, ou doit valoir, pour l'auteur comme pour le lecteur, que résume ce slogan simple : *attention au paratexte !*

Rien en effet ne serait plus fâcheux à mon sens que de substituer à certaine idole du Texte clos – qui a régné sur notre conscience littéraire pendant une ou deux décennies, et que la considération du paratexte contribue largement, nous l'avons vu, à déstabiliser – un nouveau fétiche, encore plus vain, qui serait celui du paratexte. Le paratexte n'est qu'un auxiliaire, qu'un accessoire du texte. Et si le texte sans son paratexte est parfois comme un éléphant sans cornac, puissance infirme, le paratexte sans son texte est un cornac sans éléphant, parade inepte. Aussi le discours sur le paratexte doit-il ne jamais oublier qu'il porte sur un discours qui porte sur un discours, et que le sens de son objet tient à l'objet de ce sens, qui est encore un sens. Il n'est de seuil qu'à franchir[11].

Notes

1. En vérité, *les Rougon-Macquart* en comportent deux, l'un publié en 1878 avec *Une page d'amour*, l'autre en 1893 avec *le Docteur Pascal*, et qui témoigne de l'évolution du système. Voir Pléiade, V, p. 1777 *sq*.

2. Mais commentaire à utiliser avec précaution, car le droit à l'infidélité est un privilège auctorial.

3. La norme est la prépublication, mais un livre peut également passer en feuilleton *après* sa sortie en librairie. Ce fut précisément le cas de *Crusoé* en 1719, et l'on sait que *les Caves du Vatican*, parues en 1914, furent reprises en 1933 dans *l'Humanité*, Vaillant-Couturier ayant quelque peu forcé la main de l'auteur.

4. Le premier roman français publié en feuilleton aurait été, dans *la Presse, la Vieille Fille* de Balzac.

5. Voir R. Guise, *Balzac et le Roman-feuilleton*, Plon, 1964.

6. Mais on sait que des éditions pirates, généralement effectuées en Belgique, et dites « préfaçons », mettaient souvent en circulation des volumes composés sur le texte du feuilleton. Voir P. Van der Perre, *Les Préfaçons belges*, Gallimard, 1941.

7. Pour mesurer les degrés de cette force, il suffit par exemple de comparer deux illustrations de couverture : celle (dessinée par l'auteur) du *Turbot* de Günther Grass, qui représente un turbot et qui n'a donc qu'une valeur confirmative, ou redondante, et celle de *la Pensée sauvage* de Lévi-Strauss, qui représente une fleur, et introduit d'emblée une ambiguïté qui, sans ce procédé, aurait probablement échappé à certains lecteurs jusqu'aux pages où l'auteur l'explicite.

8. Cette seconde position est celle de Flaubert, qui l'a exprimée plusieurs fois avec la plus grande énergie, étant fondamentalement « l'ennemi-né des textes qui expliquent des dessins et des dessins qui expliquent les textes, ma conviction est là-dessus radicale et fait partie de mon esthétique » (à A. Baudry, 1867 ou 1868).

9. Voir Françoise Escal, « Le titre de l'œuvre musicale », et Charles Sala, « La signature à la lettre et au figuré », *Poétique* 69, févr. 1987.

10. Très relativement, bien sûr, et très diversement : qu'on pense à ces œuvres du Moyen Âge qui ne comportent pas deux textes rigoureusement semblables. Mais cette « mouvance du texte » (Zumthor) est sans rapport avec la mouvance du public, qui justifie celle du paratexte.

11. *Post-scriptum du 16 décembre 1986.* Comme le postillon de Walter Scott qui demande un pourboire, je profite de ce dernier espace de communication pour signaler deux ouvrages, sans doute importants, dont je n'obtiens connaissance qu'au moment de rendre ces épreuves : Margherita Di Fazio Alberti, *Il titolo e la funzione paraletteraria*, ERI, Torino, 1984 ; et Arnold Rothe, *Der Literarische Titel. Funktionen, Formen, Geschichte*, Klostermann, Frankfurt, 1986 ; et deux articles : Laurent Mailhot, « Le métatexte camusien : titres, dédicaces, épigraphes, préfaces », *Cahiers Albert Camus*, 5, Gallimard, 1985, et Jean-Louis Chevalier, « La citation en épigraphe dans *Tristram Shandy* », in *l'Ente et la Chimère*, Université de Caen, 1986. Et, pour ajouter à la liste, p. 370, des titres inspirés par celui de Raymond Roussel, le superbe *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres*, de Marcel Bénabou, Hachette, 1986.

Index des noms

Avec le lot habituel d'erreurs et d'omissions, cet index renvoie aux occurrences effectives des noms d'auteurs et à leurs occurrences implicites par mentions de titres. Un peu plus utile aurait été un index des titres (parfois plusieurs par œuvre), avec indication des noms (même remarque) et des dates (idem), mais on m'assure qu'il aurait été plus long que le livre. Tel qu'il est, comme de la plupart, sa véritable fonction est d'éviter à l'auteur la marque infamante : *no index*.

A

Abrioux (M.) 1 2
Adorno (T.) 1
Akakia-Viala et Bataille (N.) 1
Alain 1 2 3 4 5
Albaret (C.) 1 2
Albouy (P.) 1
Aleman (M.) 1 2
Alexis (P.) 1 2 3
Allais (A.) 1 2
Amrouche (J.) 1 2 3 4 5 6 7 8 9
Amyot (J.) 1 2
Apollinaire (G.) 1
Apulée 1
Aragon (L.) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47
Arioste 1
Aristote 1
Aristote (L.) 1 2
Arp (H.) 1
Artaud (A.) 1
Asselineau (C.) et Banville (T. de) 1
Aubry (G.-J.) 1
Auerbach (E.) 1
Augustin 1 2
Aulu-Gelle 1
Austen (J.) 1 2 3 4 5 6 7 8 9
Aymé (M.) 1 2 3 4

B

Bachelard (G.) 1 2 3
Badel (P.Y.) 1
Baetens (J.) 1
Baillet (A.) 1
Balzac (H. de) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105
Barbey d'Aurevilly 1
Barbey d'Aurevilly (J.) 1 2 3 4
Bardèche (M.) 1 2
Barnes (D.) 1 2
Barrès (M.) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Barth (J.) 1 2 3 4 5 6 7 8 9
Barthes (R.) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41
Bataille (G.) 1 2 3 4 5 6
Baudelaire (C.) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14
Bayle (P.) 1
Beardsley (A.) 1
Beaumarchais (P.) 1 2 3 4 5
Beaunier (A.) 1 2
Beauvoir (S. de) 1 2
Becker (C.) 1 2
Beckett (S.) 1 2 3 4
Béguin (A.) 1 2

Bellemin-Noël (J.) 1
Bellour (R.) 1
Bénézet (M.) 1 2
Benstock (S.) 1
Benveniste (E.) 1
Bernanos (G.) 1 2
Bernardin de Saint-Pierre 1 2
Bertrand (A.) 1
Bibesco (A.) 1
Bignan (A.) 1
Binet (C.) 1
Bioy Casares (A.) 1
Blake (W.) 1 2
Blanche (J.-E.) 1
Blanchot (M.) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
Blum (R.) 1 2 3
Boccace 1 2
Boileau (N.) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Bois (E.-J.) 1 2
Bonald (L. de) 1
Boncenne (P.) 1 2
Bonnefoy (Y.) 1 2 3
Borges (J.L.) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38
Bosco (H.) 1
Bossuet (J.B.) 1
Bost (P.) 1 2
Boswell (J.) 1 2 3
Bougnoux (D.) 1
Bouilhet (L.) 1 2 3 4 5 6 7 8 9
Bourget (P.) 1 2 3 4 5
Bousquet (J.) 1
Bouteron (M.) 1
Bowersock (G.W.) 1
Brasillach (R.) 1
Brecht (B.) 1 2
Breton (A.) 1
Brod (M.) 1
Brooke-Rose (C.) 1
Bruce (J.) 1 2 3
Buffon (G.) 1 2
Burch (N.) 1
Burgess (A.) 1
Butor (M.) 1 2 3 4 5
Byron (G.) 1 2

C

Caillois (R.) 1
Callimaque 1
Camus (A.) 1
Camus (R.) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
Capote (T.) 1
Carpentier (A.) 1
Casanova (J.) 1
Castex (P.-G.) 1
Céard (H.) 1 2
Céline (L.-F.) 1
Cendrars (B.) 1
Cerquiglini (B.) 1
Cervantes (M. de) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13
Chancel (J.) 1
Chantal (S.) 1
Chapelain (J.) 1 2 3 4 5 6 7
Chapelain (M.) 1
Chapsal (M.) 1
Char (R.) 1 2 3
Charbonnier (G.) 1 2

Chariton d'Aphrodise 1 2 3
Charles (M.) 1 2
Charnes (abbé de) 1
Chasles (P.) 1
Chateaubriand (F.-R.) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44
Chaumeix (A.) 1
Chénier (A.) 1
Chklovski (V.) 1
Chollet (R.) 1
Chrétien de Troyes 1 2 3 4 5 6
Cicéron 1 2
Clari (R. de) 1 2
Claudel (P.) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19
Claude Ollier 1
Cocteau (J.) 1 2 3 4 5
Cohen (G.) 1 2
Cohen (J.) 1
Coleridge (S.T.) 1 2 3 4
Colet (L.) 1 2 3 4 5 6
Colette 1
Collins (P.) 1
Colomb (R.) 1
Colonna (V.) 1
Commynes (P. de) 1 2
Compagnon (A.) 1 2 3
Concourt (E. et J.) 1
Condillac (E. de) 1
Condorcet (A. de) 1
Conrad (J.) 1 2 3 4 5
Constant (B.) 1 2 3 4 5
Copernic (N.) 1
Corbière (T.) 1
Corneille (P.) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23
Cortazar (J.) 1
Couratier (J.) 1
Courier (P.L.) 1
Courtilz de Sandras 1
Crébillon (Fils) 1
Crémieux (F.) 1 2 3
Curtius (E.R.) 1

D

Damisch (H.) 1 2
Dante 1 2 3 4 5 6 7
Danton (G.) 1
Darien (G.) 1
Daudet 1
Daudet (Léon) 1
Daudet (Lucien) 1
Davin (F.) 1 2 3
Debussy (C.) 1
Defaux (G.) 1
Defoe (D.) 1 2
Deleuze (G.) 1 2 3
Delteil (J.) 1
Derrida (J.) 1 2 3 4 5 6
Dickens (C.) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
Dickinson (E.) 1
Diderot (D.) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Diodore de Sicile 1
Diogène Laërce 1
Donat 1
Donne (J.) 1 2 3 4
Dorgelès (R.) 1
Dostoïevski 1

Dostoïevsky (F.) 1 2
Doubrovsky (S.) 1 2
Drieu de La Rochelle (P.) 1
Drieu La Rochelle (P.) 1 2 3 4 5
Du Camp (M.) 1 2 3
Duchet (C.) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Ducourneau (J.-A.) 1 2
Dujardin (E.) 1 2
Dumas (A. père) 1 2 3 4 5 6 7
Dumesnil (R.) 1
Dumézil (G.) 1
Duras (M.) 1 2
Dusolier (A.) 1 2

E

E.M. Forster 1
Eckermann (J.P.) 1
Eckermann (J.P) 1
Eco (U.) 1 2 3 4 5 6 7 8 9
Edgeworth (Miss) 1
Eliot (G.) 1
Eliot (T.S.) 1 2
Ellmann (R.) 1 2
Eluard (P.) 1 2
Enckell (P.) 1
Épictète 1
Érasme (D.) 1 2 3
Escal (F.) 1
Eschyle 1
Esope 1
Espinel (V.) 1
Euripide 1 2
Ezine (J.-L.) 1 2
Ézine (J.-L.) 1

F

Fanon (F.) 1 2
Faulkner (W.) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13
Faure (E.) 1
Febvre (L.) et Martin (H.-J.) 1 2
Fénelon (F. de) 1
Fernandez (M.) 1 2
Ferrero (L.) 1 2 3
Fielding (H.) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13
Fitzgerald (F.S.) 1
Flahault (F.) 1 2
Flaubert (G.) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52
Flers (R. de) 1
Formey 1
Forster (E.M.) 1 2
Foucault (M.) 1
Fowles (J.) 1
France (A.) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
François de Sales 1
Frappier-Mazur (L.) 1
Frisch (M.) 1
Froehner (G.) 1 2
Froissart (J.) 1 2 3
Frost (R.) 1
Frye (N.) 1 2 3 4
Fumaroli (M.) 1
Furetière (A.) 1 2

G

Gary (R.) 1 2
Gaudon (S.) 1
Gaulthier (Mme J.) 1 2
Gautier (T.) 1 2 3 4
Genet (J.) 1 2
Gershman (H.S.) 1
Ghil (R.) 1
Gibbon (E.) 1 2 3
Gide (A.) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59
Gilbert (S.) 1
Giono (J.) 1 2 3 4 5 6 7
Girard (A.) 1
Gleizes (J.-M.) 1
Gobineau (A.) 1 2
Goethe (J.W.) 1 2 3 4 5
Goldsmith (O.) 1
Goncourt (E. et J.) 1 2 3 4 5 6 7 8
Gongora (L. de) 1
Gorz (A.) 1
Gothot-Mersch (C.) 1
Gracq (J.) 1
Grass (G.) 1
Green (J.) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13
Grésillon (A.) 1
Grimm (F.M.) 1 2
Grivel (C.) 1 2 3
Grœthuysen (B.) 1
Guise (R.) 1
Guyotat (P.) 1

H

Hammett (D.) 1
Hawthorne (N.) 1
Hay (L.) 1 2
Hazard (P.) 1
Hegel (G.W.F.) 1 2
Hélin (M.) 1
Hémery (J.-C.) 1 2 3
Hemingway (E.) 1 2 3
Héraclite 1
Hérodote 1 2 3 4 5 6 7 8
Hésiode 1
Hesse (H.) 1
Hobbes (T.) 1
Hoek (L.) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13
Hölderlin (F.) 1
Hollier (D.) 1
Homère 1 2 3 4 5 6
Horace 1 2 3 4 5 6 7 8
Hugo (V.) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48
Huret (J.) 1
Huster (F.) 1
Huston (J.) 1
Huston (N.) 1
Huysmans (K.J.) 1 2 3 4 5 6 7 8

I

Idt (G.) 1
Irving (J.) 1
Iseler (P.) 1
Isocrate 1

Issacharoff (M.) 1

J

Jabès (E.) 1
Jaffray (P.) 1
James (H.) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20
Jammes (F.) 1
Janin (J.) 1
Jean de la Croix 1
Jean Paul 1
Jeanson (F.) 1
Jenks (T.) 1
Job 1
Johannot (Y.) 1
Johnson (S.) 1 2
Joinville (J. de) 1
Jong (E.) 1 2
Jouffroy (A.) 1
Jouhandeau (M.) 1
Joyce (J.) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

K

Kafka (F.) 1 2 3 4 5 6
Kant (E.) 1 2
Kantorowicz (C.) 1
Kierkegaard (S.) 1
Klingsor (T.) 1
Kock (P. de) 1
Kolb (P.) 1 2
Kundera (M.) 1

L

Labarre (A.) 1
Labé (L.) 1
La Bruyère (J. de) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Lacan (J.) 1
La Ceppède (J. de) 1
La Céppède (J. de) 1
Laclos (C. de) 1 2
La Fayette (Mme de) 1
La fayette (Mme de) 1
La Fontaine (J. de) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Laforgue (J.) 1 2 3
Lagny (G. de) 1
La Harpe (J.-F. de) 1 2
Lamartine (A. de) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Lambert (J.) 1 2 3
Lanoux (A.) 1
Lanson (G.) 1 2
Laporte (R.) 1
Larbaud ((P.).) 1
Larbaud (V.) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
La Rochefoucauld (F. de) 1 2 3 4 5 6 7
Laufer (R.) 1
Laugaa (M.) 1
Laurent (J.) 1 2 3 4 5 6
Lautréamont 1 2 3
Lawrence (T.E.) 1 2
Lazarillo de Tormes 1 2 3
Léautaud (P.) 1 2 3 4 5
Lefèvre (F.) 1
Le Goff (J.) 1
Leibowitz (R.) 1

Leiris (M.) 1 2 3
Lejeune (P.) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Lemaitre (H.) 1
le Roman de Renart 1
Leroux (P.) 1
Lesage (A.R.) 1 2 3 4
Lessing (G.E.) 1 2 3
Leuilliot (B.) 1
Levenston (E.A.) 1
Levin (H.) 1
Lévi-Strauss (C.) 1
Lévy (M.) 1
Lichtenberg (G.C.) 1
Liszt (F.) 1
Litto (V. del) 1
Locke (J.) 1
Longus 1
Lorca (F.) 1 2
Lorris (G. de) 1
Louÿs (P.) 1 2 3 4
Lowenjoul (C. de) 1
Lowry (M.) 1 2
Lubbock (P.) 1
Lucien 1
Lugones (L.) 1
Lyotard (J.F.) 1

M

Machado de Assis (J.) 1
Machiavel (N.) 1 2
Macpherson (J.) 1
Madaule (J.) 1
Magny (C.-E.) 1
Mallarmé (S.) 1 2 3 4 5 6 7 8
Mallet (R.) 1 2 3 4 5 6
Malraux (A.) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14
Mann (T.) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Mansfield (K.) 1
Maquet (A.) 1
Marcel (G.) 1
Marino (G.) 1 2 3 4 5 6
Marivaux (P.) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Marot (C.) 1 2 3
Martin (C.) 1
Martin (H.-J.) et Chartier (R.) 1
Martin du Gard (R.) 1 2 3 4
Marx (K.) 1
Masson (B.) 1
Matisse (H.) 1 2 3 4
Maturin (C.R.) 1
Maugham (S.) 1
Mauriac (C.) 1 2
Mauriac (F.) 1 2
Maurois (A.) 1 2 3 4 5
McLuhan (M.) 1
Melville (H.) 1 2
Mérimée (P.) 1 2 3 4 5
Meung (J. de) 1
Michaux (H.) 1
Michelet (J.) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Miller (H.) 1 2
Milly (J.) 1 2
Milton (J.) 1 2
Mitterand (H.) 1 2 3 4 5 6
Modiano (P.) 1
Molière 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

Molino (J.) 1 2
Moncelet (C.) 1
Mondor (H.) 1
Mondrian (P.) 1
Montaigne (M. de) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Montesquieu (C.L. de) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19
Moore (G.) 1
Morand (P.) 1 2 3 4 5
Moritz (K.P.) 1
Morrissette (B.) 1 2 3
Mozet (N.) 1
Musil (R.) 1 2 3
Musset (A. de) 1

N

Nabokov (V.) 1 2 3 4 5 6 7 8 9
Nadeau (M.) 1
Necker (Mme) 1
Neefs (J.) 1
Nerval (G. de) 1 2 3
Nicolson (H.) 1
Niess (R.J.) 1
Nietzsche (N.) 1
Nizan (P.) 1
Nodier (C.) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17
Novalis 1

O

Occam (G.) 1
Origène 1
Orléans (C. d') 1
Oura (Y.) 1
Ovide 1 2 3 4

P

Painter (G.) 1
Parinaud (A.) 1
Pascal (B.) 1 2 3 4 5
Paulhan (J.) 1 2
Pausanias 1
Péguy (C.) 1 2 3
Perec (G.) 1 2 3 4 5
Perre (P. van der) 1
Pessoa (F.) 1 2
Petit (J.) 1 2 3 4
Pétrarque 1 2 3 4 5
Picon (G.) 1 2 3 4 5 6 7
Pierrefeu (J. de) 1
Pierrot (R.) 1 2
Pindare 1
Pinget (R.) 1
Pivot (B.) 1
Platon 1 2
Plaute 1 2 3
Pline l'Ancien 1
Plotin 1
Plutarque 1
Poe (E.A.) 1 2 3 4 5 6 7
Pommier (J.) 1
Pommier (J.) et Leleu (G.) 1
Ponge (F.) 1 2 3 4
Ponge (P.) 1
Porqueras Mayo (A.) 1

Pouchkin aA.) 1
Poulet (G.) 1
Pound (E.) 1
Prévost (A.F.) 1 2 3 4
Prise d'Orange (la) 1
Proust (M.) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80
Puech (J.-B.) 1 2 3 4 5 6 7
Puig (M.) 1
Pynchon (T.) 1 2
Pythagore 1

Q

Queneau (R.) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
Quevedo (F. de) 1 2 3
Quignard (P.) 1 2
Quinet (E.) 1
Quintilien 1
Quintus de Smirne 1

R

Rabelais (F.) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13
Racine (J.) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15
Radcliffe (A.) 1
Rambures (J.-L. de) 1
Reboux (P.) et Muller (C.) 1
Regard (M.) 1 2
Régnier (H. de) 1
Régnier (Mme) 1 2
Renan (E.) 1 2 3
Renard (J.) 1 2 3
Renaud Camus 1
Ricardou (J.) 1 2 3 4 5 6
Richard (J.-P.) 1 2 3 4 5
Richelieu (cardinal de) 1
Rigolot (F.) 1
Rihoit (C.) 1
Rilke (R.M.) 1
Rimbaud (A.) 1 2 3 4 5
Rimmon-Kenan (S.) 1
Ristat (J.) 1
Rivière (J.) 1 2 3 4 5
Robbe-Grillet (A.) 1 2 3 4 5 6 7 8 9
Robert (L. de) 1 2 3 4
Robert (L. de) 1 2
Robin (A.) 1
Roche (M.) 1
Roger (P.) 1
Rojas (F. de) 1
Roland (Chanson de) 1 2
Ronsard (P. de) 1 2 3 4
Ronsard (p. de) 1
Rostand (M.) 1
Roudaut (J.) 1
Rousseau (J.-J.) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28
Rousseau (J.-P.) 1
Roussel (R.) 1
Rutebeuf 1

S

Saba (U.) 1
Sabry (R.) 1
Saint-Amant (M.A. de) 1 2 3 4

Sainte-Beuve (A.) 1 2 3 4 5 6
Sainte-Beuve (C.A.) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14
Saint-John Perse 1 2 3 4 5 6
Saint-Simon (L. de) 1
Sairigné (G. de) 1
Sala (C.) 1
Salmon (A.) 1
Salvagnoli 1 2 3 4 5 6 7
Sand (G.) 1 2 3 4 5 6 7 8
Sangsue (D.) 1
Sarduy (S.) 1 2
Sarraute (N.) 1 2 3 4 5 6 7
Sartre (J.-P.) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38
Satie (E.) 1 2 3
Scarron (P.) 1 2
Schaeffer (J.-M.) 1 2
Schmoller (H.) 1
Schrenders (P.) 1
Schwob (M.) 1
Scott (W.) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59
Seebacher (J.) 1
Senancour (E. de) 1 2 3 4 5 6 7
Servius 1
Shakespeare (W.) 1 2 3 4 5 6 7
Sieburth (R.) 1
Simenon (G.) 1 2
Simon (C.) 1 2
Smullyan (R.M.) 1
Sollers (P.) 1 2 3 4 5 6 7
Sophocle 1 2 3 4
Sorel (C.) 1
Sorrentino (G.) 1
Souday (P.) 1
Spenser (E.) 1
Spinoza (B.) 1
Staël (G. de) 1
Starobinski (J.) 1 2 3
Stendhal 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63
Stéphane (R.) 1
Sterne (L.) 1 2 3 4 5
Stevens (W.) 1
Stevenson (R.L.) 1
Strachey (L.) 1
Swift (J.) 1 2 3 4

T

Tadié (J.-Y.) 1
Tagore (R.) 1
Taine (H.) 1 2
Tasso (T.) 1
Tavernier (B.) 1 2
Térence 1
Thackeray (W.M.) 1 2 3 4 5 6 7 8
Théocrite 1
Théophraste 1 2 3
Thérèse d'Avila 1
Thibaudet (A.) 1
Thomson (C.W.) 1
Thucydide 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Tite-Live 1 2 3
Tocqueville (A. de) 1 2 3
Todorov (T.) 1
Tolstoï (L.) 1 2 3 4 5 6 7 8 9
Tournier (M.) 1 2 3 4 5 6 7 8 9

Triolet (E.) 1 2 3 4
Tristan L'Hermite 1 2 3 4
Truffaut (F.) 1
Turold 1

U

Ungaretti (G.) 1
Unseld (S.) 1
Untel 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21
Urfé (H. de) 1
Urfé (H. d') 1 2 3

V

Valéry (P.) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33
Valincour (J.-B. de) 1
Vandromme (P.) 1 2
Van Santen Kolff (J.) 1 2 3 4 5 6
Varius 1
Vasquez (M.E.) 1
Verlaine (P.) 1 2 3 4
Veron (E.) 1 2
Viala (A.) 1
Vian (B.) 1
Vidal-Naquet (P.) 1
Vigny (A. de) 1 2
Villon (F.) 1 2
Virgile 1 2 3 4 5 6 7 8 9
Voltaire 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

W

Wajeman (G.) 1
Walpole (H.) 1
Ward (N.) 1
Warren Beach (J.) 1
Weinberg (B.) 1
Wellek (R.) et Warren (A.) 1
Werner (M.) 1
Weston (J.) 1
Whitman (W.) 1 2
Wittgenstein (L.) 1
Wittig (M.) 1
Woolf (V.) 1 2 3 4 5 6 7 8 9
Wordsworth (W.) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Y

Yourcenar (M.) 1

Z

Zola (E.) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48
Zumthor (P.) 1

Du même auteur

AUX MÊMES ÉDITIONS

Figures I
« Tel Quel », 1966
et « Points Essais », n° 74, 1976

Figures II
« Tel Quel », 1969
et « Points Essais », n° 106, 1979

Figures III
« Poétique », 1972

Mimologiques
« Poétique », 1976
et « Points Essais » n° 386, 1999

Introduction à l'architexte
« Poétique », 1979

Palimpsestes
« Poétique », 1982
et « Points Essais », n° 257, 1992

Nouveau Discours du récit
« Poétique », 1983

Fiction et Diction
« Poétique », 1991

L'Œuvre de l'art
*Immanence et Transcendance
« Poétique », 1994
**La Relation esthétique
« Poétique », 1997

Figures IV
« Poétique », 1999