

# POÉTIQUE

---

Jean-Gérard Lapacherie

Poly-, hétéro- et exo-graphies

Jean-Pierre Bobillot

L'élasticité métrico-prosodique

---

Colette H. Winn

La femme écrivain au XVI<sup>e</sup> siècle

Daniel Grojnowski

Le rire « moderne » à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle

---

Maarten van Buuren

Zola et les tempéraments

Janice Best

Dégradation et génération du récit

Dominique Jullien

La préface comme auto-contemplation

---

Gérard Genette

« Un de mes écrivains préférés »

# Dominique Jullien

## La préface comme auto-contemplation

Et, pâle, Ève sentit que son flanc remuait !

Le terme de « paratexte » et, de manière plus métaphorique, le terme générique de « seuils » (voir Gérard Genette, *Seuils*, Éd. du Seuil, 1987) renvoient d'entrée de jeu à l'essentielle ambiguïté de la pratique préfacielle : ni tout à fait distincte du texte, ni tout à fait identique au texte, ni tout à fait critique, ni vraiment créatrice, la préface place l'auteur dans la position paradoxale de lecteur de son œuvre. Lecteur privilégié et interprète autorisé (toutes les lectures se détermineront par rapport à l'interprétation autocratiale, soit pour s'y conformer, soit pour s'y opposer), d'abord parce qu'il possède seul le privilège d'une vision totalisante de l'œuvre. On peut donc établir un premier rapport entre autorité du préfacier et unité de l'œuvre.

Un premier exemple permet d'éclairer, de façon limitée, le lien entre unité et autorité. Lorsque, en 1805, Chateaubriand publie pour la première fois le texte de *René* à la suite de celui d'*Atala*, c'est-à-dire indépendamment du *Génie du Christianisme* auquel il était jusque-là intégré, la préface (commune à *Atala* et à *René*) réintègre fermement la nouvelle à l'essai, en citant à la suite et sans commentaire deux extraits du *Génie du Christianisme* et de la *Défense du « Génie du Christianisme »* ayant trait à *René*. L'autonomie interprétative, que semblait permettre la publication séparée de la nouvelle, se trouve ainsi contrecarrée par le dispositif préfaciel qui maintient le texte de fiction dans son statut d'apologue (illustration des dangers du vague des passions), et impose une lecture de *René* conforme à la morale chrétienne. Si l'auteur, comme il l'écrivait dans la *Défense*, « a cherché à donner l'exemple avec le précepte », la préface de 1805, en reproduisant ce texte, donne le précepte avec l'exemple, et unit doublement le texte individuel à l'ensemble de l'œuvre, en une sorte de verrouillage herméneutique.

Or, le lien entre unité et autorité révèle un certain nombre de paradoxes. Le lecteur ne peut que s'interroger sur la légitimité de ce texte, placé à l'entrée de l'œuvre et pourtant postérieur à elle, imposant au lecteur — présumé encore innocent — une sorte de question herméneutique préalable, puisque ce qui est pour

le lecteur une anticipation est pour l'auteur une rétrospection. Autre paradoxe : si l'auteur éprouve le besoin d'interpréter son texte dans un autre texte, c'est donc que l'œuvre ne se suffit pas à elle-même, qu'elle est imparfaite. Et qu'en est-il dès lors de l'unité auteur-lecteur, fondement de l'autorité du préfacier ? Car le dédoublement inévitable qu'entraîne la préface, entre texte et commentaire d'une part, entre créateur et interprète de l'autre, sape l'autorité du « lecteur privilégié », laquelle repose précisément sur le postulat que créateur et interprète, auteur et lecteur, ne font qu'un. Si le statut d'auteur confère le privilège de l'interprétation, quel besoin d'un texte distinct où l'auteur parle en lecteur et où il revendique paradoxalement la maîtrise herméneutique au nom de l'unité entre auteur et lecteur ? L'existence même de la préface semble détruire l'unité qu'elle cherche à affirmer.

Le but de ces pages est d'explorer ce lien entre unité et autorité, et les paradoxes qu'il entraîne, au travers de la réflexion proustienne sur les œuvres du XIX<sup>e</sup> siècle, qui instaure une dialectique de la perfection et de l'imperfection :

[...] je songeais combien tout de même ses œuvres participent à ce caractère d'être – bien que merveilleusement – incomplètes, qui est le caractère de toutes les grandes œuvres du XIX<sup>e</sup> siècle; du XIX<sup>e</sup> siècle dont les plus grands écrivains ont manqué leurs livres, mais, se regardant travailler comme s'ils étaient à la fois l'ouvrier et le juge, ont tiré de cette auto-contemplation une beauté nouvelle extérieure et supérieure à l'œuvre, lui imposant rétroactivement une unité, une grandeur qu'elle n'a pas.

Si les grandes œuvres du XIX<sup>e</sup> siècle sont « manquées », d'après Proust, c'est qu'elles sont inférieures à leur projet. L'intention d'ensemble y est confiée à un texte rétrospectif et distinct : la préface, qui désormais avertit le lecteur d'un sens unitaire qui autrement lui échapperait – et qui n'est découvert par l'auteur qu'en cours de route, voire après coup. Cette « beauté nouvelle supérieure et extérieure à l'œuvre » se produit sur le mode de la révélation ultérieure ; elle explicite un sens que l'œuvre portait sans doute, mais virtuellement, en l'ignorant. C'est dire que la préface révèle et comble simultanément un manque.

En publiant l'avant-propos en 1842, Balzac supprime les préfaces individuelles de ses œuvres déjà parues : à la diversité se substitue alors l'unité, les œuvres devenant des parties solidaires d'un tout. Cette préface, geste d'« auto-contemplation », est un acte d'autorité par l'ordre de lecture qu'elle impose. Substituant à la chronologie de la composition un regroupement philosophique, elle est à la lettre une recomposition, l'équivalent d'une réécriture.

L'Avant-propos consacre une nouvelle naissance : il est l'acte de naissance de *La Comédie humaine*. « Préfaces, c'est-à-dire pages écrites après » les œuvres individuelles : l'Avant-propos raconte une genèse qui a, en réalité, succédé à l'écriture individuelle, mais qui affirme – d'autant plus fermement – une origine unique et totalisante. « L'idée première de *La Comédie humaine* fut d'abord chez moi comme un rêve [...] une chimère qui sourit, qui montre son visage de femme et qui

déploie aussitôt ses ailes en remontant dans un ciel fantastique<sup>3</sup>. » La révélation *posteriori* de l'unité d'intention se donne pour une vision originelle, tant par la place qu'elle occupera désormais à l'entrée de l'œuvre que par le modèle théorique qui constitue le point de départ du texte (l'unité de composition selon Geoffroy Saint-Hilaire).

Le point de vue proustien, ici, ne s'occupe pas de réfuter le bien-fondé ou la sincérité de la déclaration préfacielle, mais plutôt d'envisager cette dualité comme une dialectique, où la grandeur est inséparable de l'échec. Le potentiel de l'œuvre (ne) se réalise (que) rétrospectivement : en ce sens, la grandeur de l'œuvre est donc distincte de l'œuvre, qui est ainsi forcément incomplète, mais le regard rétrospectif confère à l'œuvre une unité herméneutique :

Unité ultérieure, non factice [...] peut-être même plus réelle d'être ultérieure, d'être née d'un moment d'enthousiasme où elle est découverte entre des mort-céaux qui n'ont plus qu'à se rejoindre ; unité qui s'ignorait, donc virale et non logique... (III, p. 161).

Cette genèse rétrospective de l'œuvre est signe de vie. La lecture proustienne relève d'une attitude authentiquement herméneutique, fondée sur la foi dans la déclaration d'auteur. Proust est ici aux antipodes d'une tradition critique qui prend pour principe le doute et la contradiction, dont l'exemple le plus illustre est la lecture marxiste qui oppose les déclarations idéologiques de l'Avant-propos au contenu social véritable de *La Comédie humaine*. Pour Proust, au contraire, la préface et le texte doivent être lus ensemble ; le sens se dégage par un processus dynamique. Les œuvres diverses deviennent des parties solidaires, reflétées dans le texte herméneutique qui fonde le sens sur l'idée d'unité.

### Unité organique

Le commentaire proustien s'inscrit dans la tradition romantique qui associe à la notion d'unité un imaginaire biologique, faisant de l'œuvre un organisme vivant, dont les parties individuelles composent les organes. La croissance de l'œuvre obéit à une loi naturelle inconnue d'elle et de son auteur : du point de vue de l'artiste, la perfection de l'œuvre (sa maturité, pour rester dans le registre organique) s'assimile donc à la révélation de la totalité. C'est ce que traduit chez Proust l'image de Wagner « s'apercevant tout à coup qu'il venait de faire une Tétralogie » (III, p. 161). Les deux figures qui symbolisent la conception organique de l'œuvre d'art, Cuvier et Geoffroy Saint-Hilaire, peuvent donc apparaître à ce titre moins comme opposées (comme dans l'Avant-propos de Balzac) que comme complémentaires. Cuvier, d'une part, symbolise l'idée de la totalité conçue comme une reconstruction à partir du fragment ou de la ruine ; Geoffroy Saint-Hilaire, d'autre

part, symbolise la conception du vivant comme unité et, partant, la vision de l'individu comme partie. L'allusion à Cuvier légitime la tentative hugolienne de reconstruction de la totalité historique de portraits fragmentaires :

Il n'est pas défendu au poète et au philosophe d'essayer sur les faits sociaux ce que le naturaliste essaie sur les faits zoologiques : la reconstruction du monstre d'après l'empreinte de l'ongle ou l'alvéole de la dent <sup>4</sup>.

La préface entière est consacrée au thème de l'unité entre la partie et le tout, qui s'exprime dans une accumulation de métaphores : la mosaïque, l'ouverture symphonique, le fil unique du Progrès. Le livre, insiste le poète (rappelons qu'il s'agit alors de la première partie de *La Légende des siècles*), n'est pas un fragment, mais un commencement :

Ce livre est-il donc un fragment? Non. Il existe à part. Il a, comme on le verra, son exposition, son milieu et sa fin.

Mais, en même temps, il est, pour ainsi dire, la première page d'un autre livre. Un commencement peut-il être un tout? Sans doute. Un péristyle est un édifice. L'arbre, commencement de la forêt, est un tout. [...] Ce livre [...] existe solitairement et forme un tout; il existe solidairement et forme partie d'un ensemble <sup>5</sup>.

La conscience de l'unité, affirmée de façon quasi obsessionnelle, emprunte naturellement des images organiques. Le livre entend « [e]xprimer l'humanité dans une espèce d'œuvre cyclique » – donc naturelle comme les saisons. Unité et diversité communient dans la vision de l'« homme », « cette grande figure une et multiple <sup>6</sup> ». Tout le texte de la préface est mimétique d'un processus de croissance organique, inscrivant chaque partie dans une unité, et chaque unité dans une unité plus grande : les poèmes individuels dans l'unité de l'épopée humaine, l'épopée humaine dans le poème plus vaste « où se réverbère le problème unique, l'Être, sous sa triple face : l'Humanité, le Mal, l'Infini <sup>7</sup> ».

On retrouve dans cette préface le même phénomène de genèse inverse qui marque l'Avant-propos de *La Comédie humaine*. La diversité des poèmes se recompose dans l'unité rétroactive de la préface qui s'affirme rétrospectivement comme originale : « voilà de quelle pensée, de quelle ambition, si l'on veut, est sortie *La Légende des siècles* <sup>8</sup> ».

Un double mouvement herménéutique relie donc, dans la préface de *La Légende des siècles*, l'unité et la diversité. Le poème liminaire répète ce mouvement, sur le mode visionnaire et mythique, puisque, à la vision du « mur des siècles » succèdent les ruines de l'« épopée humaine [...] écroulée <sup>9</sup> » (image faisant écho à la « galerie de la médaille humaine » et aux « empreintes successives du profil humain <sup>10</sup> » de la préface, où s'exprime le même thème de la multiplicité fragmentaire), et que, à l'inverse, l'opération de « reconstruction » qu'est la lecture doit assurer le passage des poèmes disparates à l'unité de l'épopée humaine. De même, le premier poème du cycle intitulé « D'Ève à

Jésus » (« Le sacre de la femme ») est lui encore mimétique du geste du préfacier : l'image finale d'Ève encadrée dans le paradis terrestre (« Et, pâle, Ève sentit que son flanc remuait ») repousse le commencement du temps humain, l'histoire, la multiplicité des générations, dans le prologue intemporel de l'Éden, prélude au commencement dans la tradition orthodoxe, mais ici fusion symbolique de l'un et du multiple, du temps et de l'intemporel. Commencement absolu, certes, mais où pourtant tout est déjà là, où le monde existe déjà et où la génération suivante s'annonce. La même question est ainsi posée trois fois : sur le mode philosophique dans la préface (« Un commencement peut-il être un tout? »), sur le mode narratif dans le poème liminaire (vision successive du mur des siècles et des décombres de l'épopée écroulée), et sur le mode mythique dans « Le sacre de la femme ».

La représentation organique de l'unité de l'œuvre apparaît donc inséparable d'une inversion de l'origine. En cela, elle est à rapprocher du geste rétroactif de la préface qui donne pour une intention originale une révélation *a posteriori*. Un phénomène analogue se produit chez Michelet. On trouve dans la préface à *L'Histoire de France* toutes les métaphores biologiques de l'unité, appliquées à la France :

Cette œuvre laborieuse d'environ quarante ans fut conçue d'un moment, de l'éclair de juillet. Dans ces jours mémorables, une grande lumière se fit, et j'aperçus la France.

Elle avait des amales, et non point une histoire [...]. Le premier je la vis comme une âme et une personne <sup>11</sup>.

Michelet systématisait encore en faisant de l'unité la condition même de la vie :

La vie a une condition souveraine et bien exigeante. Elle n'est véritablement la vie qu'autant qu'elle est complète. Ses organes sont tous solidaires et ils n'agissent que d'ensemble <sup>12</sup>.

Aussi la méthode de l'historien devra-t-elle s'identifier à son sujet : à l'unité organique du « grand corps » France <sup>13</sup> répond la définition de l'histoire comme « *réurrection de la vie intégrale*, non pas dans ses surfaces, mais dans ses organismes intérieurs et profonds <sup>14</sup> ». Or, cette affirmation de l'unité épouse le double mouvement prospectif et rétrospectif caractéristique de la préface. D'une part, cette unité de l'objet se donne comme une révélation (une vision) et un acte de foi qui dicte la méthode de l'historien :

[...] cet acte de foi, quelle que fût ma faiblesse, agit [...]. Les membres de ce grand corps, peuples, races, contrées, s'agencèrent de la mer au Rhin, au Rhône, aux Alpes, et les siècles marchèrent de la Gaule à la France <sup>15</sup>.

D'autre part, l'affirmation unitaire détermine une inversion des rapports entre sujet et objet. Si « La France a fait la France <sup>16</sup> » par un continuuel « travail de soi sur soi <sup>17</sup> » conforme à la loi de « personnel enfacement <sup>18</sup> » de la vie, la définition du travail de l'historien est, quant à elle, caractérisée par l'inversion généalogique :

[...] l'histoire, dans le progrès du temps, fait l'historien bien plus qu'elle n'est faite par lui. Mon livre m'a créé. C'est moi qui fus son œuvre. Ce fils a fait son père <sup>19</sup>.

### Autorité et cercle herménéutique

La préface affirme l'unité de l'œuvre en racontant une nouvelle genèse qui inverse la chronologie. C'est par un procédé analogue que Balzac subordonne l'histoire à l'histoire naturelle. Une cohérence possible de l'œuvre (dans la durée, grâce en particulier au procédé de retour des personnages) se heurte à une autre cohérence, celle du système philosophique de la classification calquée sur l'unité de composition définie par Geoffroy Saint-Hilaire. L'histoire naturelle, en instaurant une typologie au-dessus de l'histoire, brise la succession historique des récits (par une rétrospection et la réaction ont, chez Balzac, partie liée, et le regard en arrière où la rétrospection et la réaction ont aussi l'expression de la nostalgie <sup>20</sup>), mais également elle permet la construction d'une figure mythique, celle des âges de la vie, qui assujétit les personnages à l'auteur, ou plutôt fait de leurs destins individuels des parties du corps mythique de l'auteur :

Ce nombre de figures, de caractères, cette multitude d'existences exigeaient des cadres [...]. De là, les divisions si naturelles, déjà connues, de mon ouvrage en *Scènes de la vie privée, de province, parisienne, politique, militaire et de campagne* [...]. Chacun [de ces six livres] a son sens, sa signification, et formule une époque de la vie humaine (p. 13-14).

Ainsi la recomposition des œuvres individuelles dessine en dernière instance la figure de l'auteur — non pas autobiographique, mais bien plutôt biographie mythique <sup>21</sup> —, elle crée l'Auteur, constitué simultanément en premier lecteur de l'œuvre. Il y a donc un double renversement herménéutique : pour les lecteurs qui lisent d'abord la préface, pourtant écrite après coup, et pour l'écrivain qui, devenu lecteur, est élevé par la préface au statut d'Auteur, créé par l'œuvre qu'il interprète et récrit dans son regard rétrospectif. L'unité de composition de l'œuvre transcende le temps, et en même temps se produit un renversement des rapports de filiation métaphorique : c'est l'œuvre qui engendre l'auteur, dont la préface constitue l'acte de naissance.

Plusieurs années avant le texte fondateur de l'Avant-propos, une première pré-

face balzacienne contient déjà en germe les éléments d'une mythologie de l'Auteur. La fiction de Victor Morillon dans l'avertissement du *Gars* (1828, premier titre des *Chouans*) va beaucoup plus loin que la convention ludique du manuscrit recueilli par l'éditeur. Non seulement la peinture de l'encouragement de Victor Morillon préfigure, au sein du roman historique, le développement du réalisme balzacien <sup>22</sup>, mais surtout Victor Morillon apparaît comme le symbole de la création de l'Auteur dans la préface.

Le jeune paysan s'efforça dans cette conversation de persuader au vieux professeur qu'au milieu des champs et sous le chaume de sa cabane, il avait la conscience, la possession, les jouissances d'une vie opulente. Il lui décrit les plaisirs d'une immense fortune avec une étonnante vivacité de couleur; lui parla des ivresses ressenties au sein des bals où il avait admiré la nudité des femmes [...]. lui permit le luxe des appartements qu'il habita [...] sans avoir rien vu de tout cela par sa prunelle extérieure et visible... <sup>23</sup>

Écrivain de génie qui a le don de tout imaginer sans avoir rien vécu, Victor Morillon est un personnage vide, « un lac tranquille où viennent se réfléchir des milliers d'images », « un miroir concentrique de l'univers <sup>24</sup> », en somme un auteur qui n'est que son œuvre, superlativement engendré par elle.

### Proust préfacier

Dans les diverses préfaces examinées, la revendication de l'unité interne de l'œuvre est indissociable de l'unité œuvre-auteur, où la figure mythique de l'Auteur fonde son autorité sur un renversement herménéutique qui fait de l'auteur le produit de l'œuvre. La préface est donc le lieu d'une genèse inverse et circulaire : dans le jugement proustien sur l'imperfection des œuvres du XIX<sup>e</sup> siècle, il faut lire en filigrane l'affirmation de la perfection de l'œuvre proustienne, où la genèse inverse forme la substance même du texte. La fascination de Proust pour les préfaces herménéutiques (celles qui imposent une interprétation de l'œuvre fondée sur la notion d'unité) s'explique par le fait qu'elles sont une mise en scène de la genèse à tous les sens du terme, y compris — surtout — au sens sacré. On remarque en particulier que Proust ne s'intéresse pas à une autre fonction essentielle des préfaces du XIX<sup>e</sup> siècle : la dimension critique. Les exemples choisis par Proust sont, chacun à sa façon, des textes théologiques, qui affirment dans leur titre même le projet de sacralisation de la littérature. L'ambition de *La Bible de l'humanité* est de poser les bases d'une religion universelle et laïque fondée sur l'unité de la Science et de la Conscience : « De l'Inde jusqu'à 89 descend un torrent de lumière, le fleuve de Droit et de Raison <sup>25</sup>. » Cette bible où « chaque grand peuple [...] écrit son verset <sup>26</sup> » doit détrôner Jérusalem : « Jérusalem ne peut rester, comme aux

anciennes cartes, juste au point du milieu <sup>27</sup> ; il faut à l'humanité nouvelle « la Terre pour Terre promise, et le monde pour Jérusalem <sup>28</sup> ».

L'allusion à Dante dans le titre de *La Comédie humaine* élève le roman de la société française contemporaine, dont la description est placée sous la double égide de la Monarchie et de la Religion, à la hauteur d'une vision théologique, tandis que les trois parties que doit comprendre l'œuvre achevée (« Études des mœurs », « Études philosophiques », « Études analytiques ») peuvent apparaître comme mimétiques de la division tripartite de *La Divine Comédie*.

Victor Hugo récrit la Bible en déplaçant la Genèse et en réinterprétant la question du mal. La visée théologique est indissociable de la quête d'une genèse, dont la préface est le lieu emblématique. L'annonce des trois parties de l'œuvre complète dans la préface de *La Légende des siècles* révèle encore le même déplacement de l'origine :

Plus tard [...] on apercevra le lien qui, dans la conception de l'auteur, rattache *La Légende des siècles* à deux autres poèmes, presque terminés à cette heure, et qui en sont, l'un le dénouement, l'autre le commencement : *La Fin de Satan*, *Dieu* <sup>29</sup>.

Une fois de plus, l'ordre chronologique est bouleversé, le premier recueilli devant être en réalité le second, dans cette phrase qui superpose ordre de lecture (1-2-3), ordre de publication (2-3-1) et ordre théologique (3-2-1).

Pour le lecteur contemporain, ces textes de Michelet, de Balzac, d'Hugo sont à présent filtrés par la lecture proustienne. L'intérêt de notre passage de *La Prisonnière* est de montrer comment un écrivain du xx<sup>e</sup> siècle recueille, en le transformant, l'héritage du xix<sup>e</sup> – comment, en faisant œuvre de critique, il découvre les principes de sa propre création. C'est en ce sens qu'on peut vraiment dire des textes évoqués par Proust « que pour l'auteur ils pourraient s'appeler "Conclusions" et pour le lecteur "Incrations" <sup>30</sup> ». La lecture proustienne consiste précisément à lire dans ces préfaces une préfiguration de son propre projet, où, bouclant la boucle, c'est l'acte même de l'écriture qui devient parcours religieux d'une théologie de l'art, et la création de l'auteur par l'œuvre, la substance et la forme mêmes de l'œuvre. Le Narrateur se sauve en devenant écrivain ; le lecteur lit ce qu'il va écrire. L'« auto-contemplation » qui fait la grandeur de ces œuvres fait pourtant aussi leur infirmité, puisque l'affirmation de l'unité s'énonce paradoxalement dans un texte appendice, distinct de l'œuvre. *A la recherche du temps perdu* ira plus loin que les grandes œuvres du xix<sup>e</sup> siècle sur la voie de l'unité. La réflexion proustienne sur les préfaces est en ce sens, très exactement, une préface : un éloge des modèles et, en même temps, un dépassement des modèles <sup>31</sup>. Le choix même des exemples (Balzac, Michelet, Hugo) révèle, du reste, l'ambition gigantesque de dépasser non pas seulement chaque modèle, mais tous les modèles ensemble, dans une œuvre unique qui conciliera le roman, la poésie, l'histoire... et n'oublions pas que le passage est encadré par la réflexion sur Wagner, inventeur de la synthèse des arts. Cette préface se trouve ainsi fondue dans le reste de l'œuvre, non pas

même au début, mais en plein centre, redoublant le plan narratif (« La musique, bien différente en cela de la société d'Albertine, m'aiderait à descendre en moi-même, à y découvrir du nouveau », III, p. 159) par le plan critique (la réflexion sur l'auto-contemplation), en une sorte de mise en abyme <sup>32</sup>. L'œuvre proustienne n'a nul besoin d'une préface, puisque l'intention de l'œuvre s'exprime au sein même de l'œuvre, non plus au-dehors d'elle ; puisque l'auto-contemplation de l'écrivain, « les attitudes qu'il prend en face de son œuvre » (p. 160) s'y trouvent formellement fondues au récit de la genèse de l'écrivain, parachevant ainsi l'unité entre la création mythique de l'Auteur et l'autorité du commentateur. C'est chez Proust que le lien entre unité et autorité prend toute sa force : l'œuvre se commente perpétuellement elle-même, imposant à ses lecteurs une sorte de critique interne, les obligeant à laisser parler le texte. En laissant ainsi parler ce texte sur les préfaces du xix<sup>e</sup> siècle, on découvre qu'il énonce sur le mode critique une ambition qu'il réalise sur le mode narratif : accomplissant les promesses de ces œuvres « manquées » sous la forme circulaire d'une « autobiographie rêvée <sup>33</sup> », la *Recherche* est à elle-même sa propre préface.

Columbia University

#### NOTES

1. Victor Hugo, « Le sacre de la femme », dernier vers, *La Légende des siècles*, Paris, Garnier, 1974, p. 25.
2. *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1954, t. III, p. 160.
3. *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, t. I, p. 3. Sur la métaphore de la chimie, allégorie de l'unité de composition et de l'harmonisation de modèles théoriques disparates, voir l'étude de Françoise Galliard, « La science : modèle ou vérité (Réflexions sur l'Asians-Propos à La Comédie humaine) », Balzac : l'invention du roman, Colloque de Geny-la-Salle, 1982, p. 57-83.
4. Préface à *La Légende des siècles*, *op. cit.*, p. 5.
5. *Ibid.*, p. 3.
6. *Ibid.*
7. C'est-à-dire *La Légende des siècles*, *La Fin de Satan*, *Dieu*.
8. C'est encore le même argument qu'emploie la préface à l'édition définitive de *Noire-Dame de Paris* (1832) pour justifier l'ajout de chapitres nouveaux... ou plutôt égarés. Ces chapitres, explique l'auteur, « ont été écrits en même temps que le reste de l'ouvrage, ils datent de la même époque et sont venus de la même pensée, ils ont toujours fait partie du manuscrit de *Noire-Dame de Paris* » (*Noire-Dame de Paris*, Livre de poche, 1972, p. XXXIX). L'insistance sur l'unité organique de l'œuvre d'art (images de la naissance, du microcosme, de la greffe, de l'enfant) est d'autant plus remarquable que l'enjeu de « Ceci tuera cela » est précisément l'unité entre le tout et la partie : à la fois la continuité de l'esprit de liberté dans ses diverses formes d'expression, depuis la cathédrale (livre de pierre) jusqu'à la littérature (monument de livres), et la multiplicité babélienne des livres, réunifiée dans le double miroir concentrique du chapitre et du roman. Ainsi s'explique la volonté de donner à ces pages ajoutées – qui possèdent pourtant quelques-unes des qualités d'auto-contemplation louées par Proust – la même date de naissance qu'au reste de l'œuvre : la préface raconte la genèse de l'œuvre, qui, sous peine de perdre ou d'affaiblir son sens, doit, comme la Minerve du mythe, sortir tout armée de la tête de son auteur.
9. « La vision d'où est sorti ce livre », dernier vers, *La Légende des siècles*, *op. cit.*, p. 13.
10. Préface de *La Légende des siècles*, *op. cit.*, p. 4 et 3.
11. Préface à *L'Histoire de France*, Paris, Armand Colin, 1962, p. 165.

12. *Ibid.*, p. 166.
13. *Ibid.*, p. 167.
14. *Ibid.*, p. 166.
15. *Ibid.*, p. 166-167.
16. *Ibid.*, p. 168.
17. *Ibid.*
18. *Ibid.*
19. *Ibid.*, p. 169-170.
20. « L'histoire, comme causalité spécifique et pas seulement comme simple facteur temps, reste la grande absente de l'histoire naturelle révolutionnée par Geoffroy Saint-Hilaire » (François Gaillard, art. cité, p. 73). Sur la valeur idéologique de l'unité de composition, voir également Sylvestre de Sacy, « Balzac, Geoffroy Saint-Hilaire et l'unité de composition », *Mémoires de France*, 1-VI-1948, p. 292-305, 1-VII-1948, p. 469-480, et 1-XII-1950, p. 642-666, en particulier p. 657-660 du dernier numéro.
21. « Un modèle biographique, sinon autobiographique, contribue à organiser comme en filigrane l'« antithèse sociale » de Paris et de la province, à en contenir la géographie dispersée » (Bernard Leuilliot, « Œuvres complètes, œuvres diverses », *Balzac : l'invention du roman*, *op. cit.*, p. 271).
22. La préface du *Gars* donne le roman de Morillon : enfance campagnarde à Mondoubleau, évocation du clergé contre-révolutionnaire, de l'aristocrate et de la bourgeoisie provinciales, etc. — elle s'inscrit donc, avant la lettre, dans les *Scènes de la vie de province*.
23. Avertissement du *Gars*, *Contes drolatiques* précédés de *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1965, t. XI, p. 141. L'imagination géniale de Victor Morillon lui permet également la vision des époques passées : « Il assura avoir vu plus d'une fois des hommes aussi et plus curieux que Wamba et Gurth, Daddy Rat et Caleb et connaître si familièrement les temps et les mœurs du moyen âge qu'il raconterait le soir même où il finit de lire l'ouvrage, une histoire dans laquelle il encadra le duc de Bourgogne et le roi Charles VI avec tant de vérité que M. Buet resta frappé d'un nouvel étonnement » (p. 144).
24. *Ibid.*, p. 143.
25. Michélet, *La Bible de l'humanité*, Paris, Flammarion, s.d., p. 386.
26. *Ibid.*, p. 3.
27. *Ibid.*, p. 8.
28. *Ibid.*, p. 9.
29. Préface de *La Légende des siècles*, *op. cit.*, p. 35.
30. « Journées de lecture », *Contre Saint-Basile*, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1971, p. 176.
31. De façon analogue, Balzac rend à Walter Scott un hommage mitigé, dans l'Avant-propos (ainsi d'ailleurs que dans l'Avertissement du *Gars*, où l'œuvre de Walter Scott est comparée à une « marqueterie » et à une « mosaïque ») lui reprochant de n'avoir pas su établir une unité entre ses compositions. En ce sens, le passage proustien constitue une réécriture de l'Avant-propos balzacien, dans laquelle Proust retourne contre Balzac (et contre les autres grands écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle) le même reproche de manque d'unité.
32. Comparer ce fragment de Schlegel : « Une bonne préface doit être le livre au carré, en même temps que sa racine » (cité par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Éd. du Seuil, 1978, p. 82).
33. Gérard Genette, « Le paratexte proustien », *Cahiers Marcel Proust*, n° 14, Paris, Gallimard, 1986, p. 32.