

Université Jean Moulin Lyon 3 - Groupe MARGE

Journée d'études du 10 avril 2003

L'auteur en Marge

Aragon dans les marges (1960-1970)

Mireille Hilsum

Je voudrais partir pour cet exposé d'un constat - qui doit être partiellement remis en cause - : celui du divorce, supposé radical, censé opposer l'œuvre et ses marges, le texte et le paratexte, ou encore les écritures préfacielle et romanesque.

Mais il faut sans doute commencer par rappeler en quoi et pourquoi elles s'opposent en effet le plus souvent radicalement ; on peut le résumer d'une formule : la préface est à la monosémie, ce que le roman est à la polysémie.

La préface est le lieu d'une reprise en main (politique, idéologique, esthétique) par le préfacier, distinct en ce sens de l'auteur. La marge est ici le lieu d'une restauration (vs d'une marginalité). Lié à un espace qui n'est pas celui de la marge latérale ou infra-paginale qu'Aragon pratique aussi dans *Henri Matisse, roman* par exemple : là se jouent d'autres enjeux. Autrement dit il y a marge et marge et il serait abusif de confondre les différents sens du mot. La préface appartient à ces marges du texte qui ne peuvent se satisfaire de l'espace de la marge sur la page.

Henri Mitterrand, dans *Le Discours du roman*, insistait ainsi sur trois points essentiels :

1. la préface est un discours didactique. Volontiers dogmatique.
2. à la différence du roman, elle instaure une relation entre un destinataire (le préfacier) et un destinataire (le lecteur) à la fois explicite et contraignante.
3. le discours que tient la préface, ou pour mieux dire le préfacier, est un discours à propos de quelque chose (non de quelqu'un, héros de roman dans le roman du XIX ème siècle qu'Henri Mitterrand a en vue). Ce quelque chose, c'est globalement

la littérature, qui peut selon les cas se spécifier (se restreindre chez Aragon par exemple au roman ou au réalisme voire au réalisme socialiste).

Ainsi le préfacier enseigne au lecteur ce que la littérature est ou mieux ce qu'elle doit être. Verbe « devoir » est en effet récurrent dans le discours préfaciel du XIX^{ème}. Bref la préface tient (ou tiendrait) un discours autoritaire et contraignant, radicalement différent de celui du roman.

Si Henri Mitterrand a en vue la préface du XIX^{ème} siècle, il ne semble guère y avoir de renouvellement possible à l'intérieur d'un genre extrêmement codifié. Pour Gérard Genette, il ne semble pas y avoir de différence entre le XIX^{ème} et le XX^{ème} siècles. La seule manière de respecter la polysémie du texte littéraire, c'est de ne pas écrire de préface...

Dans ce contexte, mon hypothèse est la suivante : la préface entretient avec le texte qu'elle présente des relations plus ambiguës qu'il n'y paraît, quand bien même elle affecte d'en dire la vérité, l'essence. D'en fixer le sens.

L'œuvre dernière d'Aragon, celles des années 60-70, constitue à mes yeux, pour le montrer, un corpus privilégié.

D'abord parce qu'à partir de 1964, on constate un véritable essor de l'écriture préfacielle. Elle devient une donnée constante de l'œuvre d'Aragon qui ne s'interrompra qu'avec la mort de l'écrivain.

Elle se caractérise par la production de grands massifs préfaciels, rédigés dans le cadre d'œuvres complètes : il s'agit d'abord de la collection des *Œuvres romanesques croisées* (1964 à 1974 ; Aragon et d'Elsa Triolet y publient et préfacent leurs romans) ; suivie de *L'Œuvre poétique*, qui prend le relais de 1974 à 1979 : il s'agit cette fois de préfaces rédigées par Aragon seul pour son œuvre du surréalisme à 1938. A ces grands ensembles, il faut ajouter de petits buissons comme la préface écrite pour un petit livre, publié en 1965, chez Hermann, consacré aux collages.

La seconde raison tient au renouvellement dans ces mêmes années de l'écriture romanesque et poétique. En 1964, en même temps que les *ORC* (*Œuvres romanesques croisées*), Aragon entreprend et publie par exemple, chez Gallimard, *La Mise à mort* : « roman-préface » qui marque le moment d'un retour sur soi et sur son œuvre, d'une « révision » politique et esthétique qui est aussi l'un des enjeux, beaucoup plus voilé cependant, de la rédaction des préfaces croisées.

Peut-on vraiment considérer que les écritures romanesque et préfacielle offrent deux voies, deux manières contradictoires d'appréhender le passé ? L'une marquée par la certitude et l'autre le doute. L'une, celle de la préface dirait, imposerait la vérité de la vie et de l'œuvre par opposition à l'autre, celle du roman, qui suspendrait toute certitude et interdirait de conclure ? La marge contredirait l'œuvre, non pas tant celle qu'elle préface puisqu'il s'agit ici de préfaces tardives, mais celle qui s'écrit et se publie dans les mêmes années, ie *La Mise à Mort* et *Blanche ou l'oubli*, textes qui appartiennent globalement à l'après 1956 (XXe congrès du parti communiste de l'Union soviétique).

La marge permettrait, offrirait l'occasion non pas seulement d'un retour sur son soi (sur le passé individuel et collectif, dans ses enjeux esthétique et politique) mais également d'un retour en arrière; le dogmatisme de la préface ne sied-il pas mieux en effet à l'esthétique globalement transparente de la grande période réaliste d'Aragon qu'à sa remise en cause vertigineuse dans les derniers romans?

Apparemment en effet tout oppose les préfaces tardives aux romans écrits pourtant en même temps qu'elles. Elles relèvent d'une « esthétique », abandonnée du côté romanesque.

I Le discours préfaciel : un discours autoritaire

Contraint et contraignant, il interdit des modes de lectures et en prescrit d'autres. Le discours des préfaces croisées est par exemple généré par un refus du récit autobiographique, qui s'énonce dès l'incipit de la première préface : « je ne raconterai pas ma vie. Ce qui est ici mon objet, ce sont mes livres, l'écriture. »¹

Un tel refus vise l'histoire individuelle et collective, dans ses dimensions politique et littéraire. « Débiographisation », dépolitisation (relative l'une comme l'autre) visent à interdire, à proscrire différents types de lectures : réduction à la biographie, à l'histoire, à la politique, plus généralement au sens. Bref il témoigne d'un refus d'une esthétique de la transparence réaliste.

¹ *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, « Avant-Lire », tome 2, 1964, Robert Laffont. La préface est reprise dans *Le Libertinage*, Gallimard, *L'Imaginaire*, 1981 et dans le premier volume de l'œuvre romanesque, publié dans la collection de la *Pléiade*. L'ensemble des romans (et leurs pérîtectes) que nous citons ensuite a été repris en éditions de poche (folio) auxquelles renvoient le plus souvent nos références.

Il existe bien une écriture, voire une rhétorique de la censure, qui prescrit en même temps qu'elle proscriit (telles ou telle lecture de la vie ou de l'œuvre).

La dramaturgie, mise en place par la préface des *Cloches de Bâle* (préface de 1964 pour un roman de 1933 qui constitue le premier roman du cycle du *Monde réel*), en est un bon exemple. Aragon fait intervenir des personnages qui jouent successivement le rôle du mauvais lecteur ; chacun étant réduit à une ou deux répliques ; lu bout à bout, l'ensemble des saynètes qui s'égrènent au fil des pages offre un répertoire exhaustif des manières dont il ne faut pas lire le roman.

On peut interpréter ce procédé comme une manière de dissocier l'idée de commencement (porté par exemple par le titre de la préface : « C'est là que tout a commencé »), de son contenu référentiel le plus évident : *Les Cloches de Bâle* marque le commencement d'un cycle réaliste qui s'achève avec *Les Communistes*, le moment du passage au réalisme socialiste, après la rupture avec les surréalistes. Mais le réalisme socialiste en question n'est nommé qu'en fin de préface. Nommé d'ailleurs, nullement défini.

« Tout » a donc commencé ailleurs, autrement que sur la scène littéraire : par la lecture que fit Elsa de la première partie d'un roman qui ne s'appelait pas encore *Les Cloches de Bâle*. Lecture s'achève par un verdict, une condamnation difficile à interpréter pour un lecteur qui ne serait pas familier de l'œuvre aragonienne et de son histoire. Elsa dit en effet : « Et tu vas continuer longtemps comme ça? »² Si l'on compare la version retenue pour les *ORC* avec une autre plus ancienne et plus explicite : la différence est flagrante. Elsa y demandait : « pourquoi écris-tu cela ? Qui cela aidera-t-il ? »³. L'ensemble du traitement de la scène vise dans les *ORC* à éluder le sens, l'enjeu de la critique prêtée à Elsa : le problème de la destination sociale de l'écriture. Reste une injonction de rupture, quelque chose comme un impératif catégorique, donc le sens original se serait perdu. Mais dont le sens second marque le moment d'une naissance, celle de l'œuvre conçue comme un tout, l'origine mythique d'une écriture qui cesse ainsi de s'identifier explicitement avec le passage au réalisme socialiste.

Le geste installe de plus l'écriture sur la scène privée, hors de portée des lecteurs, d'hier comme d'aujourd'hui, et la prive de tout lien explicite et transparent avec une quelconque réflexion esthétique et politique.

² « C'est là que tout a commencé ... », *Les Cloches de Bâle*, folio, p. 18.

Deuxième conséquence : le verdict d'Elsa est érigé au rang de modèle auquel mesurer les autres lectures proposées dans la préface. La préface des *Cloches* substitue en effet l'« histoire » (privée elle aussi) de la lecture à celle de l'écriture. Paul Vaillant-Couturier et Marguerite (mère d'Aragon), André Marty puis Romain Rolland succèdent à Elsa, pour caractériser différents types de réduction. De lectures fallacieuses (à l'occasion de véritables scènes de méprise avec passage au discours direct, théâtralisation...). Les premiers lisent le roman à la lumière de l'autobiographie. Les suivants se méprennent sur la nature du réalisme socialiste, sans que le préfacier se réfère explicitement à l'esthétique en question qui n'est toujours pas définie : André Marty préfère le socialisme au réalisme, Romain Rolland le réalisme au socialisme.

Enfin, une dernière scène propose en réplique à Elsa, figure du lecteur idéal sur la double scène du roman et de la préface (Elsa est le Tu à qui s'adresser et pour qui écrire), celle du bon lecteur, interprété par Marcel Cachin. La dernière scène de la préface consacre ainsi indirectement l'auteur qui semble avoir atteint une certaine maturité es réalisme socialiste⁴.

On peut relever d'autres procédés de hiérarchisation ; aux bons et mauvais lecteurs se superposent de bons et mauvais objets. Au récit singulatif qui valorise s'oppose le récit itératif qui dévalorise au contraire le fait auquel dénier le statut d'Événement. La survenue d'Elsa (la rencontre réelle étant pour sa part éludée) ou encore l'avènement du Réalisme (du Réalisme, pas du réalisme socialiste) sont traités sur le mode singulatif, alors que la rupture avec Breton et plus généralement avec le groupe surréaliste est traitée sur le mode itératif, réduite au rang de péripétie, d'anecdotes insignifiantes qui se répètent à l'identique au fil des années.

Au niveau du discours, la généralisation discursive, le passage au présent gnomique, concourent à la dévalorisation d'une position adverse = manière de réduire la singularité d'une position théorique ou critique, de la confondre avec d'autres posées comme équivalentes. C'est le discours de l'amalgame. L'interdit surréaliste du roman

³ « L'auteur parle de son livre », *J'abats mon jeu*, Editeurs Français Réunis, 1959, p. 92.

⁴ La dramaturgie du tome 7 des *ORC* peut s'analyser comme un phénomène de bivocalité. En même temps qu'elle montrent comment lire (Elsa, Cachin) ou ne pas lire (Vaillant-Couturier, Marty, Marguerite, Romain Rolland) *les Cloches*, elles illustrent, par la voix de lecteurs plus perspicaces qu'il n'y paraît, les tentations et les risques qui jalonnent l'histoire du roman. La prétérition -qui permet de produire quand

est ainsi ramené à une position ancestrale : l'histoire du roman est jalonnée de conflits entre les défenseurs et les détracteurs du genre, les surréalistes appartiennent à la seconde catégorie dans ce qui apparaît comme un combat perdu d'avance.

A l'issue de ce premier temps de l'analyse, on voit qu'on peut décrire les préfaces des années 60 comme le lieu, l'occasion d'un discours autoritaire et normatif qui ne laisse guère au lecteur le choix de son interprétation, qui ne lui fournit pas non plus une information littéraire ou biographique riche, susceptible de saturer le texte romanesque. Averses et directives, les préfaces écrites pour les romans de la période réaliste s'opposent aux préfaces écrites plus tard pour l'œuvre poétique.

II Fragments préfaciels

Cependant on ne peut pas davantage réduire l'écriture préfacielle au discours de la préface que l'écriture romanesque au discours du roman. Si l'on considère tout d'abord la continuité textuelle, on constate qu'il n'existe pas de préface qui tienne un discours unique et cohérent. Au point qu'on peut envisager l'écriture préfacielle comme une écriture fragmentée. L'écriture préfacielle ne fait pas en effet que manier les procédés de hiérarchisation, elle se construit essentiellement par prétérition. On peut ainsi distinguer des fragments de relecture qui entretiennent des relations complexes : en surface, chaque fragment semble compléter le précédent mais en profondeur il s'agit plus souvent de rectification voire de démenti pur et simple. La monosémie apparente du discours s'efface devant un kaléidoscope d'interprétations souvent irréconciliables. La marge n'apparaît pas comme un espace homogène.

La préface d'*Aurélien* (1966 pour un roman publié en 1944) en est l'exemple le plus frappant, parce qu'elle produit à première lecture l'impression inverse. Tout semble limpide ici, le roman expliqué avec une simplicité pour le moins frustrante. Ce roman est même le seul dans l'ensemble du cycle réaliste à être relu à la lumière d'un projet que le préfacier proclame à la fois conscient (une véritable intention d'écriture, alors qu'Aragon comme Gide prétend ailleurs écrire ses romans à l'aveuglette, sans savoir où il le mène, en état de non-préméditation). Projet conscient donc et unique. *Aurélien* (et Dieu sait que la thèse serait plus crédible s'agissant sinon des *Cloches de Bâle* dont je viens de parler, du moins du roman suivant : *Les Beaux Quartiers* où Aragon frôle le roman à thèse), *Aurélien* donc aurait été conçu dans un souci politique

même des lectures récusées procédé récurrent dans les *ORC*, limite - comme on le verra - les allures

d'éducation du lecteur ! Ce qui ramène le roman au fonctionnement – didactique en effet – de son épilogue.

Mais si l'on examine le détail de l'analyse, on s'aperçoit que le préfacier juxtapose (via la citation d'interviews et de leurs commentaires dans l'espace préfaciel) des projets de plus en plus contradictoires, sans chercher à les articuler, dans une perspective historique ou génétique par exemple : il aurait pu montrer que le projet varie au fil de l'écriture, subissant des inflexions liées soit au contexte de la guerre et de l'Occupation, soit à ces surprises que lui réserve ailleurs l'écriture, s'affranchissant d'un projet trop conscient.

Exemple : dans les premières pages de la préface, Aurélien apparaît comme un personnage synthétique, composé pour moitié de deux "pilotis" (ie de deux sources dans la vie réelle) ; il est pour moitié de son auteur et pour moitié du « premier Drieu » (celui qui fut l'ami d'Aragon à l'époque surréaliste, à l'exclusion du second, le collaborateur qui dirige la NRF quand Aragon écrit *Aurélien*).

Le fragment suivant propose exactement la relecture inverse... Il analyse le personnage d'Aurélien comme un portrait « banalisé », « sous-écrit » du second Drieu. Banalisé parce que le personnage romanesque ne va pas lui "jusqu'à l'horreur du doriotisme".

Et l'on pourrait continuer l'analyse. L'ensemble de la préface procède ainsi par rectification perpétuelle, sans que soient notées les contradictions ainsi mises à jour. Sauf à bien lire le paragraphe d'introduction du premier extrait d'interview qui s'achevait ainsi : « Deux fragments de ces entretiens me serviront ici d'amorce à cette introduction, à ce que j'ai l'envie de dire comme à ce que j'ai l'envie de taire.⁵ » L'envie de taire deviendra "Comment taire" dans le grand massif préfaciel suivant (*l'Œuvre poétique*). L'écriture de la marge n'est que superficiellement mais très ostensiblement le lieu d'un discours vrai, monosémique et autori-taire...

Considérées dans leur ensemble, les préfaces des années 60 proposent davantage un kaléidoscope de fragments contradictions qu'un tissu cohérent à travers lequel aborder l'œuvre dans son histoire (celle de son écriture ou de sa réception, relues à la lumière de l'histoire du siècle). Sur le plan esthétique, telle préface range son roman sous l'égide du vraisemblable dont le / les romanciers réalistes ne devraient pas s'affranchir (préface de *La Semaine sainte*). Telle autre le dénonce comme un

autoritaires du discours préfaciel.

« rivage » anachronique, dont le roman doit s'affranchir pour aborder des terres nouvelles (postface des *Communistes*). De même le surréalisme dévalué, comme on l'a vu, dans la préface des *Cloches* est reconnu ailleurs comme novateur (préface des *Beaux quartiers*). Dans la postface des *Communistes*, Breton, inventeur de *Poisson soluble*, est même érigé au rang de Jérôme Cardan, ce mathématicien inventeur du nombre imaginaire. La réévaluation a lieu dans le péri-textes des œuvres les plus éloignées de l'esthétique surréaliste.

On pourrait montrer la même chose quant au contenu politique des préfaces. Dépolitisation ici ai-je dit. Pas ailleurs. Dans la postface des *Communistes*, le lecteur a parfois l'impression de lire un extrait de discours écrit pour un congrès du parti communiste français : par exemple quand Aragon revendique une « voie française de passage au réalisme », à l'époque où le parti communiste définit une « voie française de passage au socialisme ».

De telles contradictions imposent de redéfinir l'écriture préfacielle. Il me semble qu'elle ne peut s'appréhender hors du lieu où elle s'écrit, c'est-à-dire de son contexte éditorial, entendu non pas dans le sens que lui confère la sociologie littéraire, mais comme espace imaginaire, qui induit des représentations de l'écriture qui lui sont spécifiques. Dans le cas des *ORC*, cet espace est double et contradictoire (il génère une sorte de double contrainte, un double bind) : constitué à la fois de l'espace du livre et de celui de la collection (elle-même conçue comme collection d'œuvres romanesques, complètes, à deux auteurs : Aragon et Elsa Triolet)...⁶ Globalement la « vue en avant » bride le regard rétrospectif, de même que le désir d'actualiser, la nécessité de contextualiser.

Les différences sont frappantes à cet égard entre deux préfaces, écrites et publiées la même année (1965), l'une partiellement et l'autre totalement consacrées au même ensemble de textes : les écrits qu'Aragon a tout au long de sa vie consacrés aux collages (cubistes, dada, surréalistes, constructivistes etc.) La perspective est radicalement autre dans la préface croisée et dans le petit livre, *Les Collages*, Hermann. Disons pour aller vite, que dans le cas du livre sur les collages, la préface contextualise, situe les différents écrits dans leur contexte esthétique, voire politique, esquisse ainsi

⁵ « Voici le temps enfin qu'il faut que je m'explique », *Aurélien*, folio p. 11.

⁶ On est ici aux antipodes de la chronique, l'écriture de la circonstance et du même coup de cette autre forme d'écriture en marge que constitue le journalisme pour bien des romanciers au XX^e siècle.

une histoire sinon du collage, du moins de la réflexion d'Aragon sur les collages. Les textes préfacés appartiennent au passé de sa pensée. Ceux des années 30 sont jugés avec une remarquable sévérité.

Une telle posture semble dans la collection croisée inaccessible. Tout est toujours tendu vers l'avenir. Loin de contextualiser, Aragon actualise. Les mêmes textes sont donc relus dans une perspective téléologique, à la lumière d'un avenir qu'ils annoncent, du réalisme qu'ils promettent. Pas de condamnation ici mais un regard indulgent où le préfacier décèle sous la violence du ton par exemple la quête d'un réalisme qui s'ignore.

L'horizon change selon les préfaces croisées de la première série (qui s'achève avec *La Semaine sainte*), non la dimension téléologique du discours. Il n'en ira plus de même quand la décision sera prise, par l'éditeur sans doute, de poursuivre l'entreprise en intégrant les romans qu'Aragon a écrit depuis 65 : *La Mise à Mort*, *Blanche ou l'oubli* et plus tard *Théâtre/roman*. Le passage de la préface à ce qu'Aragon appelle des « après-dire » s'accompagne de la disparition d'une vision vectorisée, liée jusqu'ici à la collection. L'après-dire n'entretient plus de relation qu'avec l'avant, le roman qui la précède. Plus rien après, vers quoi tendre.

De même disparaît toute tension entre l'avant et l'après, l'œuvre et sa marge. Les après-dire s'installent dans la redondance. Ils appartiennent en effet à la même période esthétique et politique que les romans auxquels ils succèdent. Ils relèvent de l'après 1956.

Aragon semble ne plus les écrire que pour se conformer aux règles, dépourvues de sens désormais, de la collection. D'autant plus dépourvues de sens que *La Mise à mort*, « Ce roman est à lui-même sa préface, je veux dire perpétuellement, d'une page sur l'autre. »⁷ Quant au principe du croisement, il prend une toute autre résonance avec le roman suivant, *Blanche ou l'oubli*, repris dans la Collection après la mort d'Elsa Triolet.

D'un « dire » à l'autre, le choix de l'appellation souligne l'homogénéité. Les après-dire ne restaure pas une lisibilité mise à mal par les textes romanesques. Le labyrinthe se substitue au kaléidoscope, et le désir d'y perdre le lecteur au "commentaire" autoritaire des premières préfaces.

⁷ « Le Mérour , *Après-dire* », *La Mise à mort*, *ORC*, tome 34, p. 233.

III Préfacier son œuvre poétique

Quelques mots pour finir de tracer des différences des « préfaces » de *L'Œuvre poétique* (*L'OP*) . « Marges » ici ne peut plus s'entendre qu'au pluriel.

L'OP accueille de nombreux écrits : articles, allocutions de congrès etc. proposés comme documents, pour mémoire. Rien d'équivalent ne s'était produit dans le versant aragonien de la collection romanesque. La notion d'œuvre, malgré le singulier du titre, devient problématique.

Quant à l'écriture préfacielle elle-même, elle propose les récits qui manquent dans les *ORC*. Biographie, histoire politique, française et étrangère (de la guerre d'Espagne à l'histoire de l'URSS stalinienne) ont cette fois droit de cité dans l'espace préfaciel. De même acteurs et anecdotes se multiplient, les surréalistes, à commencer par Breton, puis les dirigeants communistes entrent dans les pages de ce livre d'un survivant ; ils sont le plus souvent appelés par leur seul prénom.

Mais dans les marges des textes, eux-mêmes souvent éclatés (Aragon ne se contentant pas de reprendre volume après volume chacun des ses recueils), c'est une histoire morcelée qui s'écrit. Comme le souligne le titre qui finit par émerger, la « préface morcelée » raconte par bribes des pans d'histoire désordonnée.

Le blanc - significativement apparu dans la seule postface des *Communistes* pour tenter d'évoquer les années 50 de la guerre froide qui marque dans la carrière du romancier Aragon le moment d'un échec esthétique - n'entre plus seulement dans la composition de la page. Il brise la syntaxe. Les phrases sont souvent inachevées. Posées comme inachevables. Le paradigme du désordre se substitue à une représentation d'une œuvre-vie, livrée à travers un kaléidoscope, qui en modifie le sens mais ne dénie pas qu'il y ait du sens.

« De quoi parlais-je ? » se demande Aragon dans les premières pages du première préface. « Cela semblait s'articuler, mais la poupée est disloquée. Inutile de raccrocher ce paragraphe, aussi bien à ce qui précède qui aurait pu le suivre, je n'aime au fond que les mécaniques détraquées [...] »⁸

La disparition de l'eschatologie révolutionnaire affecte le projet éditorial (éclatement des œuvres voire de la singularité de la personne de l'auteur, Aragon publie de nombreux poèmes qui ne sont pas de lui parmi les documents de la collection), la mise en page et finalement l'écriture elle-même.

⁸ *Œuvre poétique*, Livre Club Diderot, 1974, tome 1, p. 22-23.

Conclusion

De même qu'il faut relativiser la différence entre écriture romanesque et préfacielle, il me semble qu'il faut chez Aragon parler des écritures préfacielles.

Différentes selon les marges de l'œuvre où elles s'inscrivent. La position liminaire ou terminale, dans un volume isolé ou non, détermine en partie le discours qui s'écrit dans la marge. Ces contraintes me semblent, dans le cas d'Aragon, aussi importantes que la prise en compte de l'époque de la rédaction, même si les fonctions de la préface tardive telles que les a définies Gérard Genette caractérisent les premières préfaces croisées alors que celles de l'*OP* relèvent davantage de la préface pré-posthume ie du livre d'un survivant.

La préface aragonienne est de moins en moins le lieu d'une restauration. Même dans le cas des premières préfaces croisées, la volonté de reprise en mains, d'imposition d'un sens à un lecteur qui n'est jamais qu'un destinataire indésirable (le Tu ici, c'est Elsa), si ostensible à première vue, peut être analysée comme un leurre, ou comme une sorte de redoublement qui substitue à chacune des fictions romanesques préfacées le roman dispersé de l'écriture croisée. Dont la fable n'est pas si éloignée de celle de *La Mise à mort*. « Ne te regarde pas comme cela dans la glace », dit Fougère dans *La Mise à mort*. « Et tu vas continuer longtemps comme ça ? », dit Elsa dans la préface des *Cloches de Bâle*. Les deux injonctions, posée l'une à l'origine du roman de la remise en cause de l'esthétique réaliste, et l'autre du premier roman de l'écriture croisée, doivent être lues à travers l'écho que l'une renvoie à l'autre.