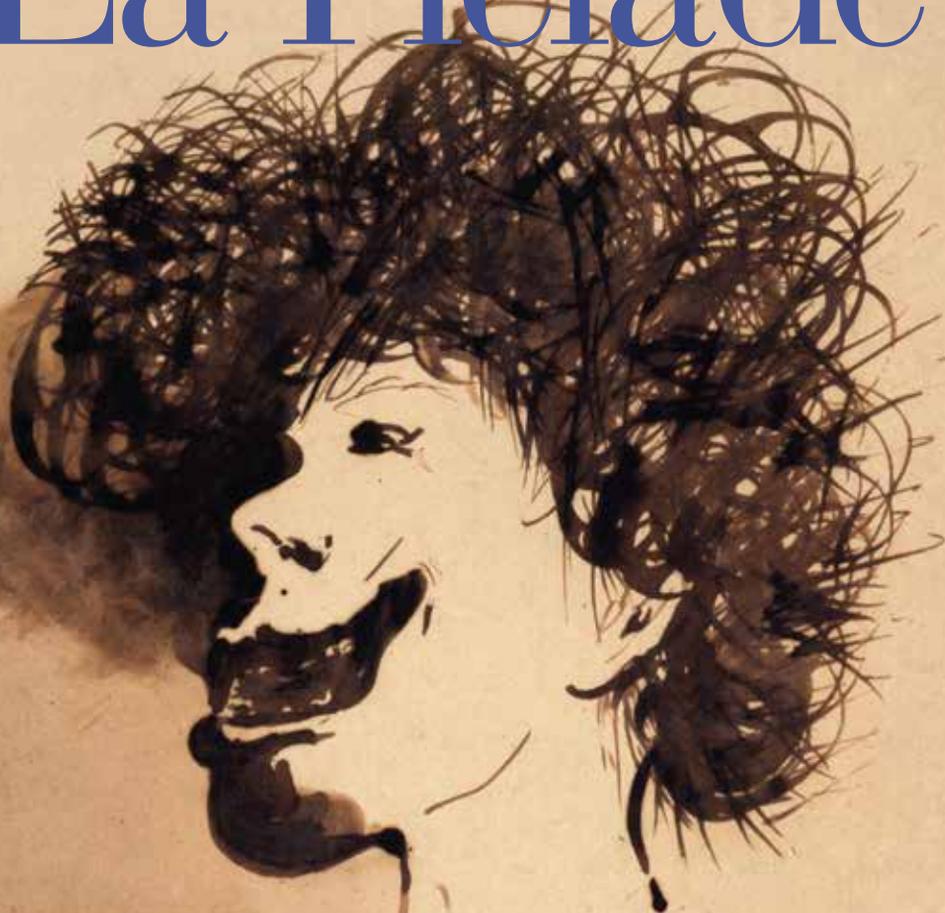


n° 63

Février / mai 2018

La lettre de

La Pléiade



Garroche

—
a very long

Éditions Gallimard
5, rue Gaston-Gallimard
75007 Paris
• La Lettre de la Pléiade n° 63,
février / mai 2018.

Cette Lettre comprend les programmes des livres paraissant de février à mai, sous réserve de modification de dernière heure. Les indications de pagination et de prix ne sont pas contractuelles. Achevé d'imprimer en 2018
par???
N° d'impression:???
Dépôt légal:?? 2009.—

Illustrations.
Couverture : Victor Hugo, *Gauche à onze ans* (détail). Plume et lavis d'encre brune. Maison de Victor Hugo, Paris.
Photo © Maisons de Victor Hugo / Roger-Viollet.
Page 2 : Simone de Beauvoir en URSS, octobre 1955. Collection Sylvie Le Bon de Beauvoir. Photographie de E. Michourina et I. Ephimova. Droits réservés.
Page 8 : Giacomo Casanova par son frère Francesco. © Rue des Archives / Tallandier.
Page 10 : © Jewish Chronicle - www.agefotostock.com. © The Print Collector - www.agefotostock.com.
Page 14 : vignettes 1, 2, 4 © Maisons de Victor Hugo / Roger-Viollet.
Vignette 3 © Ville de Paris / Fonds Heure joyeuse. © Roger-Viollet.
Vignettes 5, 6 Collection de Monsieur Gérard Pouchain.
Page 16 : R.L. Stevenson. © Albert Harlingue / Roger-Viollet.
Page 18 : Søren Kierkegaard, vers 1838. Dessin de Niels Christian Kierkegaard. © ak-images.
Page 20 : Simone de Beauvoir au café de Flore, en 1946. Collection Sylvie Le Bon de Beauvoir. Photographie de Frédéric Hanoteau / © Éditions Gallimard.
Page 24 : Manuscrit : Coll. S. Le Bon de Beauvoir. Photo F. Hanoteau/© Gallimard. © Succession Simone de Beauvoir.

Sommaire

L'histoire de la Pléiade	4
• Une Pléiade après l'autre Qui fut le premier, de Gide ou de Malraux ?	
Couillises	8
• Les œuvres posthumes : quand, pourquoi, comment	
La Pléiade vous informe	13
Parmi les nouveautés	14
• Victor Hugo	
• Stevenson	
• Kierkegaard	
• Simone de Beauvoir	
L'Album de la Pléiade	22
• Simone de Beauvoir par Sylvie Le Bon de Beauvoir	



Saint-Yves n'est pas le livre le plus célèbre de Stevenson. Ce roman historique ne manque pas de charme, mais son auteur en avait suspendu la rédaction. À sa mort, en 1894, quelques chapitres restaient à écrire. Arthur Conan Doyle, compatriote de Stevenson, décline l'offre qui lui est faite de s'en charger. Arthur Quiller-Couch, lui, accepte ; les six derniers chapitres du livre, lequel paraît en feuilleton en 1896-1897, sont de sa main.

Ce n'est pas à *Saint-Yves* que travaillait Stevenson au moment de sa mort, mais à *Hermiston*, l'histoire du « juge pendeur ». Cet ambitieux projet est à la fois inachevé et incomplet : des pistes sont ouvertes dont on ne sait comment elles auraient rejoint l'intrigue principale. Ici, pas de tentative d'achèvement « allographe ». Le long fragment rédigé par Stevenson paraît en l'état, sous le titre *Weir of Hermiston : an Unfinished Romance*, en 1896.

Deux romans posthumes, deux types d'inachèvement distincts, deux éditions fondées sur des principes opposés. Mais ne nous y trompons pas : en cette fin de XIX^e siècle, la publication d'un livre achevé ou retouché par un tiers surprend moins que celle d'un manuscrit « dans son jus ». En général, on cherche alors à minimiser l'inachèvement du texte, au prix de lourdes interventions éditoriales.

Un siècle plus tard, les usages ont changé, et le temps n'est plus aux reconstitutions. Encore qu'il y ait des exceptions, comme cette édition de *Saint-Yves* comportant une nouvelle fin écrite par une universitaire écossaise en... 1990. Quoi qu'il en soit, notre bibliothèque est pleine de chefs-d'œuvres publiés après la mort de leur auteur. La *Lettre de la Pléiade* se penche donc sur la délicate question des publications posthumes.

Une Pléiade après l'autre Qui fut le premier, de Gide ou de Malraux ?



André Gide n'aurait certainement pas beaucoup apprécié la première phrase de la « Note sur la présente édition » qui ouvre le premier volume des *Œuvres complètes* de l'auteur de *La Condition humaine* (1989) : « André Malraux fut le premier auteur publié de son vivant dans la Bibliothèque de la Pléiade. » Cette affirmation a de quoi étonner en effet, puisque André Gide publie dans la même collection dès mai 1939, et donc bien de son vivant, son *Journal 1889-1939*. La première Pléiade d'André Malraux, réunissant trois de ses romans, ne paraît quant à elle qu'au printemps 1947 (voir *Lettre de la Pléiade*, n° 49, septembre 2012). Le lecteur compréhensif entend bien ce que veut dire l'excellent Pierre Brunel : André Malraux est le premier auteur à voir ses œuvres de fiction reprises dans la Pléiade – ce qui revient à dire que le *Journal* d'André Gide est un cas un peu à part : un écrit autobiographique, en cours d'écriture et en partie inédit... lequel ne peut constituer le point de départ de la réunion des œuvres du « Contemporain capital » dans la collection. Au vrai, la publication des œuvres d'André Gide dans la Pléiade ne débute vraiment qu'en juillet 1954, avec un volume consacré à la suite de son *Journal* et à l'ensemble de ses écrits autobiographiques, et un second volume réunissant ses *Romans, récits et soties* en novembre 1958.

Mais le presque lapsus de Pierre Brunel fait écho aux circonstances qui ont vu naître cette première Pléiade Malraux, sur lesquelles la lecture des *Cahiers de la Petite Dame*, comme c'est leur habitude, éclaire l'amateur d'histoire littéraire. La grande amie d'André Gide, Maria Van Rysselberghe, évoque en effet dans ses célèbres notes le sentiment qu'a fait naître chez André Gide et ses proches l'annonce d'une telle consécration : Malraux dans la Pléiade ! À quarante-cinq ans à peine !

Rappelons qu'André Malraux et André Gide se connaissent depuis 1922, le premier ayant consacré, jeune homme, deux articles critiques remarquables à l'œuvre de son aîné. André Malraux publie ensuite plusieurs éditions de luxe illustrées d'œuvres d'André Gide (*Le Roi Candaule, Paludes, El Hadj...*), d'abord à l'enseigne des Aldes, sa propre maison, puis à la NRF, dont il devient à partir de 1928 le directeur artistique, en charge des « livres extraordinaires ». C'est André Malraux lui-même qui suggère et suit l'édition des œuvres complètes en quinze volumes de celui qui, peu à peu, devient son ami. Les deux hommes se feront les compagnons de route des intellectuels communistes, promoteurs du modèle de société soviétique et pourfendeurs des fascismes européens. Cet engagement demeure partagé jusqu'à ce qu'André Gide, à la suite de son voyage en URSS en 1936,

ne revienne sur ses positions, dénonçant le système politique et social autoritaire mis en place par Staline. André Malraux reste toutefois proche d'André Gide et de son milieu ; il côtoie son ami sur la Côte d'Azur en 1941 et 1942 puis redevient un habitué de la rue Vaneau à la Libération. Cette amitié, toujours « à l'œuvre¹ », n'implique pas toutefois un jugement croisé sans réserve sur leur œuvre respective, chacun pouvant trouver à redire sur les écrits de l'autre.

Mais voilà qu'en cet immédiat après-guerre, un sentiment pénible trouble la bienveillante quiétude du Vaneau. Les intimes d'André Gide commencent à soupçonner d'arrivisme l'ami Malraux, pourtant admiré

pour son intelligence supérieure, son « don de la parole », ses mystères, son courage et ses élégances. Bien sûr, on le savait depuis longtemps soucieux d'écrire sa propre légende – mais ce récit de lui-même était comme gagé sur sa vie réelle, sur l'assiduité à son œuvre et sur sa profonde pudeur. Plusieurs indices laissent pourtant accroire que la construction du mythe a pris le dessus sur ce qui l'équilibrait dans le passé – et rendait donc le personnage Malraux supportable à ses proches et à ses pairs.

L'épisode Pléiade est le premier de ces indices. À l'occasion d'une visite de courtoisie à la NRF le 15 mai 1945, André Gide, de retour d'Afrique du Nord, confie à Maria Van Rysselberghe :

« J'ai bien peur que Malraux ne se laisse entraîner sur une pente fâcheuse : la pente des grands. Il m'a dit, sérieusement et assez satisfait, que la Pléiade allait rééditer mon Journal, faire un volume d'essais de Valéry, et un volume de Claudel, puis un Malraux. Je n'ai pas réagi. J'ai fait celui qui n'avait pas entendu. Mais tout de même, non, c'est exagéré, ça n'est pas indiqué, bien d'autres avant lui. » [La Petite Dame commente :] *Je lui dis qu'il me semble qu'il y aurait moyen de faire sentir cela à Malraux, sans le froisser, lui faire comprendre qu'il est encore en train de devenir. « Mais oui, parfaitement, je lui dirais "Malraux, ne vous vieillissez pas" mais je veux d'abord en parler à Gallimard pour savoir comment la chose se présente. » Le but de Gide en m'entraînant est surtout de me montrer les agrandissements de la NRF. Gallimard a acheté l'hôtel d'à côté qui est une merveille de style avec un jardin exquis, vraiment une chose incomparable, ce que le goût français peut donner de mieux, on y travaille encore, les deux hôtels vont être reliés, tout le rez-de-chaussée du nouveau, mis à la disposition des auteurs, sera un lieu de réunion.*

Trois jours plus tard, l'auteur des *Nourritures terrestres* est tranquilisé par son ami éditeur : « Gallimard m'a un peu rassuré : les éditions de la Pléiade présentent beaucoup de difficultés, le désir de Malraux n'a aucune chance d'aboutir. » Ce n'est donc pas que la NRF ne veut pas de ces œuvres dans la Pléiade ; c'est qu'elle ne peut pas les y accueillir. La nuance est de taille ; et Gaston Gallimard n'a pas à confesser qu'il est, pour sa part, convaincu que les romans de Malraux ont de plein droit leur place dans la collection, en qualité « d'œuvres représentatives » (comme il sera écrit, lors de leur parution, dans le *Bulletin de la NRF*).

En vérité, le projet est bien à l'ordre du jour... et l'exposition publique de l'écrivain, bientôt conseiller puis ministre du général de Gaulle, ne fait que confirmer l'opportunité d'un tel projet. La composition typographique du volume est lancée quelques semaines plus tard et l'ouvrage, qui ne paraît toutefois qu'en mars 1947, est très bien reçu en librairie – devenant l'une des meilleures ventes de la collection après un tirage original à 8 800 exemplaires et une dizaine de réimpressions. André Gide en sera-t-il chagriné ? Du moins, il aura une heureuse raison de s'en consoler, puisque la même année, il se voit remettre le prix Nobel de Littérature, dix

1. Jean-Pierre Prévost. *André Gide, André Malraux. L'amitié à l'œuvre (1922-1951)*, Gallimard/Fondation Catherine Gide, avril 2018.

ans après l'ami Martin du Gard... À chacun sa consécration. Balle au centre.

Ce n'est qu'à la fin de l'année 1958, à titre posthume, que les *Romans, récits et soties* d'André Gide se voient enfin réunis dans la « Bibliothèque de la Pléiade ». Sollicité par

Gaston Gallimard pour présenter ce volume, André Malraux ne relève pas le défi. Il aurait été pourtant, de l'avis (autorisé) de Roger Martin du Gard, le candidat idéal, comme il l'explique si bien dans cette lettre à Gaston Gallimard du 22 septembre 1956 :

Comment, cher vieux, as-tu pu penser un instant que j'étais capable d'écrire, sur les romans de Gide, une étude critique quelque peu valable ? Tu sais bien que, si je n'ai jamais rien tenté dans le genre « essai », c'est parce que je connais mes limites ; je n'alignerais que de laborieux lieux communs !

Garde pour toi cet aveu : je n'ai vraiment aucune idée personnelle sur les romans de Gide : je les connais d'ailleurs assez mal et ils ne m'attirent absolument pas... [...] Choisir un préfacier à Gide ! Je comprends que tu sois embarrassé. J'y ai réfléchi, moi aussi, – assez vainement... Gide, ce n'est pas un sujet pour critique professionnel, un sujet qu'on puisse traiter sur commande. Il faudrait trouver quelqu'un qui ait précisément quelque chose de nouveau et de personnel à dire.

Peut-être qu'André Malraux se laisserait entraîner dans cette redoutable aventure ? De Gide, il a toujours parlé très bien, très fidèlement, avec une sympathie lucide, une sécurité judicieuse et tempérée d'un réel respect, et avec (dès 1930) un étonnant « recul ». Si la chose lui était bien présentée, et à une heure favorable, qui sait s'il ne saisirait pas cette occasion de donner au verdict de l'avenir une forme, une « formule » définitive, signé Malraux ?

Cette Pléiade romanesque, rappelons-le, succède à deux volumes des écrits autobiographiques d'André Gide (1939 et 1953) et à la parution de son *Anthologie de la poésie française* (1949). Dans l'ample préface qui précède ce choix de poèmes, l'écrivain se livre à une réflexion sur le destin des formes poétiques traditionnelles, constatant amèrement leur retrait, voir leur effacement, au bénéfice du « goût exclusif du présent, de l'immédiat » – lequel est le symptôme post-traumatique et générationnel d'une « inconscience en l'avenir ». Il y a du passéisme, bien sûr, dans ce texte d'un homme âgé, qui a son œuvre derrière lui ; mais son observation interroge le principe même de la collection qui l'accueille :

J'écrivais, avant la guerre : « Je ne gagnerai mon procès qu'en appel », ou : « J'écris pour être relu » – et cela ne signifie plus rien, du moment qu'il n'y a plus d'appel et qu'il n'est plus question de relire. Seuls sont dès lors goûtés les émois du choc, de surprise. Les liens qui nous rattachaient au passé, qui peuvent espérer de rattacher à nous le futur, sont-ils rompus ? Du coup c'en sera fait de notre culture et de cette tradition que nous avons tant lutté pour maintenir. [...] Dans ce désastre résolu, que subsiste-t-il ? Rien plus que l'émotion personnelle. Mais le moyen de la propager, de la transmettre ?... Qui dit Art, dit communion. Cette anthologie ne représenterait donc plus que le désuet bréviaire d'une génération qui s'en va. Puisse-t-elle du moins apporter témoignage, tant bien que mal, de l'état où nous nous trouvions avant le retour au chaos.

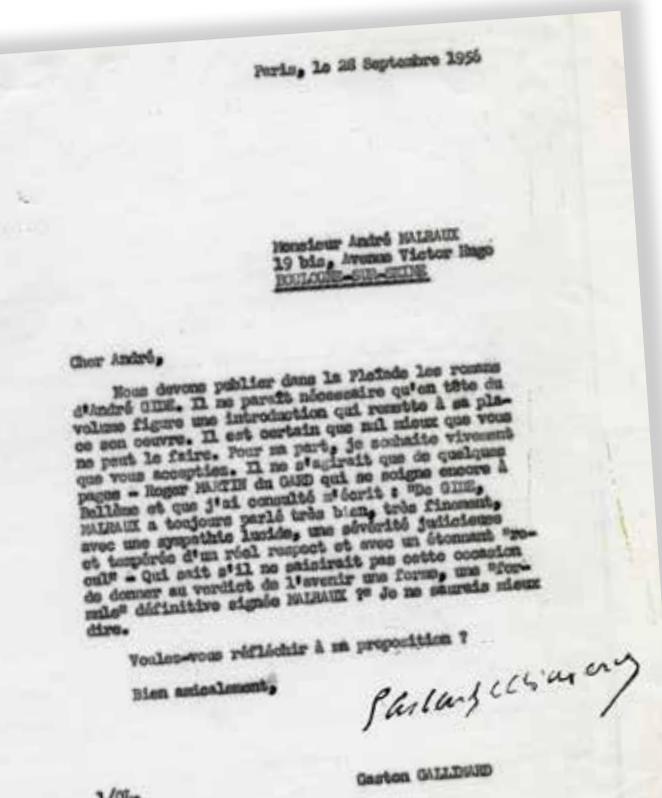
Nous sommes encore au lendemain de guerre – laquelle était elle-même venue au lendemain d'une autre guerre... Le sentiment crépusculaire n'a pas perdu de terrain. Le lieu de la reconstruction est ailleurs. Mais tout de même : la Pléiade est, par excellence, le lieu de la relecture – et non un musée archéologique pour visite dominicale, vestige ordonnancé d'une époque révolue. L'Histoire donnera tort à André Gide ; la Pléiade augmente sensiblement son audience dans les années 1950 et 1960 ; elle ne sera pas ce conservatoire littéraire évoqué par l'auteur de *La Porte étroite*, mais bien le lieu de la disponibilité des œuvres, de l'affirmation de leur actualité continuée. C'est en cela que cette bibliothèque est devenue idéale – toujours disponible à notre admiration.

Il reste que cette question de l'amnésie hante le Gide des dernières années. L'écrivain est habité par l'inquiétude de n'être plus audible, une fois disparu. Pourquoi s'être donné tant de mal pour ne se faire entendre que de si peu et pour une durée si courte ? Pouvait-il prévoir une telle démonétisation des formes séculaires de la littérature, telle du moins qu'on les célébrait au Vaneau – temple du classicisme moderne ? Et comment André Gide ne penserait-il pas alors à ces *Romans* qui n'y ont pas encore été repris – alors même que ceux de son ami André Malraux, si imparfaits à ses yeux, l'ont été. À quoi bon faire reparaitre les siens s'il ne se trouve aucun lecteur pour s'y intéresser, les comprendre ?

L'excellent accueil posthume réservé par les lecteurs à cette première édition des *Romans* de Gide apporte un démenti aux craintes anthumes de l'auteur. Dans sa préface, Maurice Nadeau évoque indirectement ce débat intérieur, en s'interrogeant sur ce qui faisait d'André Gide un romancier malgré tout, « un romancier quand même »... à sa manière, ancrée dans la tension morale et la vie intérieure plus que dans les grands espaces, les sagas familiales ou les destins héroïques. Gide n'est ni un créateur de mondes ni un virtuose de l'imagination, ni même un documentariste du vivant ; il se fait romancier presque par devoir, pour se sentir capable de sortir de soi et d'architecturer des récits complexes – et voilà *Les Faux-monnayeurs*. Mais son naturel de moraliste et d'artiste le guide sur le terrain du cœur, siège des sentiments, du débat intime et de la perfection formelle, et non auprès des hommes en prise avec leur temps – là où s'est aventuré spontanément son jeune ami Malraux, pris dans la grande marée de l'Histoire, de plain-pied avec son époque et ses contemporains.

Voilà peut-être pourquoi cette Pléiade romanesque n'est venue qu'à son heure, qui n'était pas la première. Il fallait y réfléchir.

1. Lettre de Gaston Gallimard à André Malraux lui demandant une préface aux *Romans* d'André Gide en Pléiade, 28 septembre 1956.



Les œuvres posthumes : quand, pourquoi, comment



Il y a tant de livres à lire, pourquoi s'intéresser à ceux que leur auteur n'a pas lui-même donnés au public ? Mille bonnes raisons à cela, et celle-ci, qui vaut ce qu'elle vaut : ce qui est caché excite la curiosité. Par ailleurs, la question a un envers : qu'arriverait-il si nous n'avions d'yeux que pour les œuvres publiées du vivant de leur auteur ? C'est simple, le paysage littéraire en serait bouleversé. Le grand livre de Casanova serait l'*Icosameron*, il faudrait s'accommoder d'un Kafka sans *Château* ni *Procès* et d'un Chateaubriand sans *Mémoires d'outre-tombe*, ce qui reviendrait, on peut le craindre, à donner raison à Flaubert : « Chateaubriand : Connu surtout pour le beefsteak qui porte son nom. »

Une précision toutefois : tous les livres publiés après la mort de leur auteur n'étaient pas voués à demeurer cachés. Restée (probablement) inachevée, et en partie seulement préparée pour l'impression, l'*Histoire de ma vie* était destinée à la publication. Et les *Mémoires d'outre-tombe* sont le legs du vicomte à la postérité, le monument supposé garantir sa survie. En écrivant « assis dans [s]on cercueil », et en demandant que ses Mémoires ne paraissent qu'après sa mort, Chateaubriand estime pouvoir être plus véridique qu'il ne le serait s'il laissait circuler le livre de son vivant. Il pense aussi qu'une parution d'« outre-tombe » confèrera à sa voix « quelque chose de sacré ». Publier une telle œuvre, qui procède d'une intention de l'auteur, n'a donc rien de transgressif ; c'est rendre justice à l'écrivain, accomplir sa volonté, servir sa mémoire.

Servir sa mémoire ou la desservir, il arrive pourtant que l'on hésite. Comme Chateaubriand, *mutatis mutandis*, Drieu veut que le Journal qu'il a tenu entre 1939 et 1945 soit livré au public. Il donne pour instruction à son frère de le faire paraître après sa mort, « intégralement, sans hésitation bourgeoise ». Pourtant, Jean Drieu la Rochelle ne se résoudra à accomplir sa volonté qu'à la veille de sa propre mort, quarante ans plus tard. « Fallait-il publier ? Ne pas publier ? » se demande Pierre Nora dans sa Note de l'éditeur (1992). Publier ces pages, en effet, revient à révéler, ou à confirmer, « la haine de Drieu contre tous et tout, les femmes, les Juifs, ses meilleurs amis et lui-même » ; c'est aussi, peut-être, blesser certains lecteurs. Et est-ce, en définitive, servir la mémoire de l'écrivain ?

On peut sans doute formuler la question autrement : une publication posthume ne doit-elle être entreprise que si elle sert la mémoire de l'écrivain ? Un héritier répondra vraisemblablement par l'affirmative. Un historien, pas forcément.

Pierre Nora énonce clairement les raisons pour lesquelles le Journal de Drieu paraît tout de même : Drieu a choisi de se placer sous le jugement de l'Histoire ; des éditions pirates, non contrôlées, menacent ; le Journal constitue un témoignage intéressant ; Drieu est un écrivain important. Il est à noter, cependant, que le livre sort dans la collection « Témoins », et non dans la « Blanche », qui avait accueilli en 1966 le grand roman posthume du même Drieu, *Mémoires de Dirk Raspe*. On ne saurait signifier plus simplement qu'une publication posthume ne fait pas systématiquement du texte publié une « œuvre ».

*

Casanova, Chateaubriand, Drieu et bien d'autres ont en commun d'avoir manifesté leur souhait que soient publiés les manuscrits qu'ils laissent derrière eux. Mais toutes les publications posthumes ne peuvent s'abriter derrière la volonté exprimée de l'auteur. Certaines doivent au contraire remonter la pente d'une volonté inverse, exprimée elle aussi : celle que les inédits ne soient pas publiés, et même qu'ils soient détruits à la mort de l'auteur.

Les exemples célèbres ne manquent pas. On imagine l'embarras de L. Varius Rufus et de Plotius Tucca manipulant les coffrets qui contiennent 10 000 vers parmi les plus beaux de la langue latine et se demandant s'ils vont vraiment jeter au feu le chef-d'œuvre de P. Vergilius Maro, qui vient de trépasser, non sans les avoir priés de détruire son poème inachevé. Encore n'ont-ils pas l'occasion de barguigner longtemps. Le prince, Auguste, décide pour eux : c'est au public, non au bûcher, que sera livrée l'*Énéide*.

Il reste que les exécuteurs testamentaires n'ont pas toujours un *imperator* sous la main pour trancher à leur place. Que pense Max Brod en lisant la « dernière prière » de son ami Kafka : « tout ce que je laisse en fait de carnets, de manuscrits, de lettres, personnelles ou non, etc. doit être brûlé sans restriction et sans être lu » ? Peut-être a-t-il déjà en tête l'argument qu'il utilisera plus tard pour justifier sa décision de tout publier : lui, Brod, avait averti Kafka qu'il n'avait pas l'intention de brûler ses papiers. Si Kafka l'a néanmoins choisi comme « héritier littéraire », n'est-ce pas que, au fond de lui, il ne tenait pas *vraiment* à voir disparaître ses chefs-d'œuvre inédits ?

Cet argument — les écrivains ne veulent pas toujours ce qu'ils disent vouloir — connaît des variantes de toute sorte. À la veille de sa mort, en 1977, Vladimir Nabokov demande à sa femme de faire disparaître son roman en cours, *L'Original de Laura*. Vera Nabokov ne peut s'y résoudre, mais elle se garde de publier le livre. À sa mort, en 1991, son fils Dmitri hérite du manuscrit et du dilemme. Et c'est en 2009 seulement qu'il fait paraître le roman, dans l'état où son père l'avait laissé. On l'interroge, on s'inquiète, un livre aussi inabouti fait-il honneur à l'auteur de *Lolita* ? Dmitri Nabokov se rappelle alors qu'au cours d'une conversation son père avait mentionné *Laura* parmi ses livres importants. L'aurait-il cité s'il avait *vraiment* voulu qu'on le détruise ? Tout l'intérêt de cette question est que l'on ne peut absolument pas y répondre.

Pour Milan Kundera, qui aborde le sujet dans *Les Testaments trahis*, la situation est claire : en ne détruisant pas, puis en publiant les écrits posthumes de Kafka, Brod « a trahi son ami. Il a agi contre sa volonté, contre le sens et l'esprit de sa volonté ». Kundera va même plus loin : « Publier ce que l'auteur a supprimé est le même acte de viol que censurer ce qu'il a décidé de garder. » Mais il admire Kafka, en particulier ses romans, tous trois posthumes, c'est-à-dire sauvés des flammes par ce traître de Brod. « Qu'aurais-je fait moi-même dans la situation de Brod ? » se demande-t-il. Et d'avouer qu'il ne les aurait pas détruits, mais qu'il n'aurait consenti à cette transgression (limitée aux trois romans, précise-t-il : *exit Le Terrier* et les autres récits posthumes) qu'à ses propres « risques moraux »...

Tous les publicateurs de textes posthumes n'ont pas une telle exigence morale. Et il y a bien des façons de « trahir ». Désireux que les *Mémoires d'outre-tombe* soient publiés, Chateaubriand n'était pas moins soucieux qu'ils ne le soient que cinquante ans après sa mort. Il dut pourtant renoncer à cette exigence pour des raisons financières. Il avait vendu l'œuvre à une société de souscripteurs qui dut elle-même, quelques années plus tard, accepter que le journal d'Émile de Girardin, *La Presse*, puisse en publier le texte, sous forme de feuilleton, dès le lendemain de la mort de l'écrivain. Lequel réagit vivement à cette nouvelle — « Je suis maître de mes cendres, et je ne permettrai jamais qu'on les jette au vent » —, avant de se résigner : « Je laisse passer, et je ne m'embarrasse pas

de gens qui veulent voler jusqu'à mon cercueil.»

Du moins l'épisode rappelle-t-il que la décision de publication n'est pas le seul point délicat en matière d'œuvres posthumes. Les conditions de cette publication sont elles-mêmes un sujet sensible.

✱

Parmi ses exigences, dont peu furent satisfaites, ce qu'avait bien vu Balzac qui s'y connaissait en impécuniosité («Chateaubriand meurt de faim, il a vendu son passé d'auteur et il a vendu l'avenir»), le vicomte tenait à ce que ses ouvrages posthumes soient publiés dans leur entier, «et non par livraisons détachées». Pourtant, on l'a dit, *La Presse* fera de son chef-d'œuvre un feuilleton.

En demandant une publication différée — d'un demi-siècle, ce qui n'est pas rien —, il comptait préserver sa liberté de pensée et d'écriture. À cela aussi il lui a fallu renoncer. Il en tire les conséquences : «si on était obligé de faire quelque sacrifice au despotisme des lois politiques du jour, que la place des passages supprimés soit laissée en blanc ; on remplira les lacunes dans la suite, lorsque les entraves de la presse ayant été brisées, il sera permis de produire le texte sans péril.» «On remplira les lacunes»... touchante confiance en l'avenir, et en sa propre destinée.

Ce qu'il n'avait peut-être pas anticipé, c'est la pusillanimité de ses premiers éditeurs, Charles Lenormant aidé de sa femme (nièce de Mme Récamier), et Maujard, qui avait été son secrétaire. Or leur établissement de texte se révèle timoré. Effrayés par les audaces de l'écrivain, ils les atténuent, pensant prévenir les critiques.

C'est le contraire qui se produit. Les premiers lecteurs de cette édition retouchée (1849-1850), à commencer par Sainte-Beuve, jugent l'œuvre inférieure à leurs attentes. L'auteur victime de ses éditeurs ? Il est clair que les publications posthumes ne sont pas sans risques. Elles soumettent les œuvres à un jugement fondé sur un texte non contrôlé par son auteur, jugement qui est, en cela, d'une autre nature que celui qu'exerce la critique sur des livres parus sous l'autorité dudit auteur. Car entre l'écrivain et l'écrit s'est glissé un intermédiaire, l'éditeur chargé d'établir le texte. Ce que l'on juge, dès lors, c'est à la fois le livre et la manière dont il est édité.

D'où un lieu commun : toute réédition d'une œuvre posthume prétend réparer les outrages que lui ont fait subir les éditeurs précédents. Il s'agit de restaurer l'œuvre dans sa pureté, dans son «intégrité première», dit Edmond Biré quand il procure en 1898 une nouvelle édition des *Mémoires d'outre-tombe*. Mais cette intégrité est elle-même problématique. Les œuvres posthumes sont parfois inachevées, souvent inabouties, presque toujours difficiles à présenter. La question se pose donc de savoir si leur «intégrité» réside dans la mise à disposition du matériau brut (mais pour quelle lisibilité ?), dans une



réélaboration de ce matériau (pour quelle authenticité ?) ou dans une solution de compromis (mais quelle ?). Il arrive qu'elle reste sans réponse, cette question, et qu'avec la meilleure volonté du monde l'«intégrité première» de l'œuvre soit introuvable.

Longtemps, on a tout fait — tout ce qui était permis, voire un peu plus — pour que les ouvrages posthumes offrent la même apparence homogène que les livres publiés par leur auteur. Quand c'était possible, l'inachèvement du texte ou l'inaboutissement du projet étaient minimisés, voire dissimulés. Peu d'amateurs de Stendhal savaient, en 1889, que l'édition originale posthume de *Lamuel* par Casimir Stryiński amalgamait des versions relevant de différentes époques de rédaction et nullement destinées à cohabiter. La première édition (1960-1962) d'*Histoire de ma vie* de Casanova établie d'après le manuscrit autographe proposait un texte redécoupé pour plus de régularité. Les premiers lecteurs des romans de Kafka ignoraient (Max Brod y ayant mis bon ordre) que l'auteur n'avait pas numéroté certains chapitres ni ne leur avait assigné de place définitive.

Il arrive aussi que l'éditeur d'un posthume soit — pour des raisons d'ordre esthétique, politique ou moral — un censeur. C'est l'un des reproches que Milan Kundera adresse à Max Brod : «Brod a édité le Journal de Kafka en le censurant un peu ; il en a éliminé non seulement les allusions aux putains mais tout ce qui concernait la sexualité. [...] Ainsi, depuis longtemps, Kafka est-il devenu le saint patron des névrosés, des déprimés, des anorexiques, des chétifs, le saint patron des tordus, des précieuses ridicules et des hystériques.»

La charge est plaisante, mais l'art d'éditer les posthumes est difficile, et il serait déraisonnable d'estimer les travaux des éditeurs d'un autre temps à l'aune des usages et méthodes d'aujourd'hui. On a évoqué ici même (numéros 29 et 53 de la *Lettre*) les problèmes qu'ont posés à leurs éditeurs successifs les deux grands romans posthumes de Stendhal, *Lucien Leuwen* et *Lamuel*, et les solutions proposées par la Pléiade pour «restaurer» ces deux ouvrages. Encore ce terme, «restaurer», s'appliquerait-il mieux à un travail à la Viollet-le-Duc, conduisant à une «intégrité» en partie factice, qu'aux rigoureux (et astucieux) dispositifs éditoriaux mis en place par Xavier Bourdenet (pour *Leuwen*) et Serge Linkès (pour *Lamuel*), éditeurs «intègres» dans la mesure où ils savent qu'il ne leur appartient pas de se substituer à l'auteur pour achever ce qu'il n'a pas achevé, et pour verrouiller ce que, faute de temps, de liberté ou de désir, il a laissé ouvert.

Pourtant, la radicalité éditoriale n'est pas toujours bonne conseillère : impossible, par exemple, de procurer une édition lisible des *Dialogues des carmélites* en n'y incluant que ce qu'a écrit Bernanos. Mais lisibilité et authenticité ne sont pas incompatibles. Les bonnes solutions sont celles que dicte l'association de l'érudition et de la sensibilité. Pour rendre justice à Bernanos, la Pléiade publie en 2015 le dernier état de ses dialogues, y ajoute si nécessaire les indications scéniques figurant dans le scénario à partir duquel il a travaillé (et qui n'est pas de lui), et distingue visiblement, grâce à des artifices typographiques, ce qui est de la main de l'écrivain et ce qui appartient à d'autres.

Le temps n'est plus aux reconstitutions opaques. On attend de l'éditeur qu'il expose les principes qui l'ont guidé. Si l'écrivain a laissé son œuvre ouverte, l'éditeur doit l'admettre. Il lui est demandé de n'intervenir qu'en cas de nécessité (ce qui revient bien souvent à peser des œufs de mouche dans des balances en toile d'araignée), et de savoir s'arrêter, de façon à ne pas devenir ce qu'il ne doit pas être : un coauteur.

✱

Une fois établi le texte d'un ouvrage posthume, il reste à situer celui-ci dans les (ou en dehors des) œuvres, complètes ou choisies, de son auteur. Quelle place pour *Lamuel* au tome III des

Ceuvres romanesques complètes de Stendhal ? Dans une section séparée, pour marquer que le livre n'a pas le même statut que *La Chartreuse de Parme* ? Ou bien parmi les autres œuvres, à sa date d'(in)achèvement ? La réception de l'ouvrage sera différente selon la solution adoptée.

On sait que, dans le cas de Stendhal, c'est la chronologie qui a été retenue comme principe de classement des œuvres, qu'elles soient ou ne soient pas posthumes. Mais cette question n'appelle pas une réponse unique. Deux éditeurs peuvent faire des choix différents et tout aussi légitimes. Si l'histoire de l'œuvre et de sa publication ne change pas (sauf découverte décisive), les intentions et les usages éditoriaux varient considérablement.

Dans l'édition des *Ceuvres complètes* de Kafka établie par Claude David à partir de 1976, le tome II mêle les nouvelles et récits publiés par Kafka (une faible part de sa production) et ceux dont l'édition est due à Max Brod. Au grand dam, une fois encore, de Milan Kundera, qui voit dans le résultat obtenu « un flot informe comme seule l'eau peut l'être, l'eau qui coule et entraîne avec elle bon et mauvais, achevé et non-achevé, fort et faible, esquisse et œuvre ».

Un flot sans doute, mais il dessine la trajectoire d'une écriture. Pourtant, la nouvelle édition qui paraîtra cet automne propose un autre dispositif. Le premier volume s'ouvre sur les recueils publiés par Kafka et sur les nouvelles qu'il a fait paraître en librairie ou dans la presse. Suivent les récits et fragments posthumes. Non plus une, mais deux trajectoires : qui lira cette édition « dans l'ordre » découvrira d'abord ce que les contemporains de Kafka ont pu lire. Pour les recueils conçus par l'écrivain, c'est une renaissance. Tout en se réjouissant que Brod n'ait pas consenti à l'autodafé, on redonne une visibilité aux décisions éditoriales prises par Kafka.

À l'inverse, alors que les *Ceuvres complètes* de Georges Bataille parues dans la collection Blanche séparent ses « Œuvres littéraires » (tome III) et ses « Œuvres littéraires posthumes » (tome IV) — et cela, bien que les textes narratifs publiés par Bataille aient souvent connus une diffusion confidentielle —, au sommaire de la Pléiade textes anthumes et posthumes sont mêlés : la perspective est génétique. « Le lecteur pourra ainsi se former une idée de l'évolution que connaît l'écriture narrative de Bataille — ou de sa permanence », souligne le directeur de l'édition, Jean-François Louette, qui cite à l'appui de ce choix une phrase tirée de *L'Expérience intérieure* : « À l'extrémité fuyante de moi-même, déjà je suis mort, et je dans un état naissant de mort parle aux vivants »...

« Je parle de chez les morts », dit encore Bataille. Cette déclaration, Chateaubriand « assis dans [s]on cercueil » aurait pu la signer. Mais on n'en dira pas autant de tous les écrivains ayant laissé des inédits. Tous en effet n'ont pas travaillé à « se construire posthumes ». Les pièces de Molière imprimées après sa mort (et recueillies dans la Pléiade à leur date de publication) ne gagneraient rien à être classées comme le sont celles que Boulgakov n'a pu publier de son vivant (et qui sont placées dans la Pléiade à leur date de rédaction). Autant de livres, autant de dispositifs. Du « sur mesure », en somme. L'artisanat éditorial trouve à s'y employer.



Frankenstein et autres romans gothiques.

• Édition publiée sous la direction d'Alain Morvan, avec la collaboration de Marc Porée.
N° 599 de la collection.
1 440 pages



Brontë Wuthering Heights et autres romans (1847-1848)

• Édition publiée sous la direction de Dominique Jean, avec la collaboration de Michel Fuchs et Annie Regourd.
N° 486 de la collection.
1 440 pages

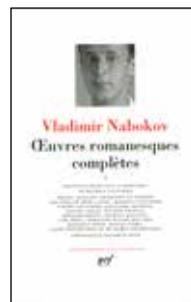
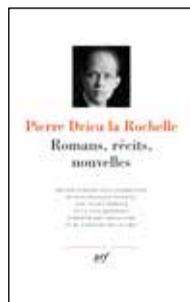
Frankenstein a 200 ans...

Mary Shelley n'a pas encore vingt ans quand elle donne naissance à une créature monstrueuse qui se nourrit des mythes de Prométhée et de Faust. Influencée par les découvertes scientifiques des physiciens et des médecins de son temps, qui tentent de brouiller les frontières entre la vie et la mort en ayant notamment recours à l'électricité, elle met en discours un concept inouï : l'assemblage, par le docteur Victor Frankenstein, savant maniaque faisant fi de la sexualité et de la reproduction biologique, d'un être humain à partir de morceaux de chair morte. Féconde invention...

Frankenstein paraît en janvier 1818. Sur la page de garde de son exemplaire personnel, William Beckford note que ce chef-d'œuvre est un champignon vénéneux poussant sur un tas de fumier nauséabond. De fait, avec ce livre, Mary Shelley parachève la tradition du roman gothique, tout en ouvrant à l'imaginaire de nouveaux champs à explorer. La littérature fantastique y puisera un nouvel élan.

... Emily Brontë est éternelle

Wuthering Heights, l'unique roman d'Emily Brontë (née en 1818), ne rencontra pas le succès lors de sa parution en 1847. Trop violent, trop choquant, trop moderne pour les lecteurs victoriens qui lui préférèrent *Jane Eyre*, signé Charlotte Brontë, la sœur aînée d'Emily. Depuis, il a acquis le statut d'œuvre mythique dont les multiples lectures ne parviennent à épuiser ni le charme entêtant ni le caractère énigmatique. Les cœurs romantiques (et les autres) seront séduits par l'histoire passionnée entre Catherine et Heathcliff — amour absolu à la tension psychologique parfois insoutenable, union des corps et des âmes de deux êtres ne faisant plus qu'un dans la totalité du monde. Les amateurs de frissons gothiques goûteront l'atmosphère délétère de la lande du Yorkshire et de la demeure inquiétante qui donne son titre au roman. Les lecteurs de Walter Scott et de Lord Byron ne manqueront pas de reconnaître la dette de l'auteur à leur égard. *Wuthering Heights* est un roman-poème, « page-paysage » qui abolit les frontières entre les genres.



Nouveaux
coffrets
disponibles





Victor Hugo

Les Misérables

Parution : février

Faut-il, peut-on résumer *Les Misérables*? Ce qu'en dit Hugo a de quoi intimider : «La destinée et en particulier la vie, le temps et en particulier ce siècle, l'homme et en particulier le peuple, Dieu et en particulier le monde, voilà ce que j'ai tâché de mettre dans ce livre, espèce d'essai sur l'infini.» Un essai ? et sur l'infini ? Infini et roman ne font pas toujours bon ménage. Mais ce roman-là, Baudelaire l'a bien vu, est «construit en manière de poème». Même idée chez Rimbaud : «un vrai poème». Et chez Hugo déjà : «le poème de la conscience humaine», «une épopée supérieure et définitive».

2



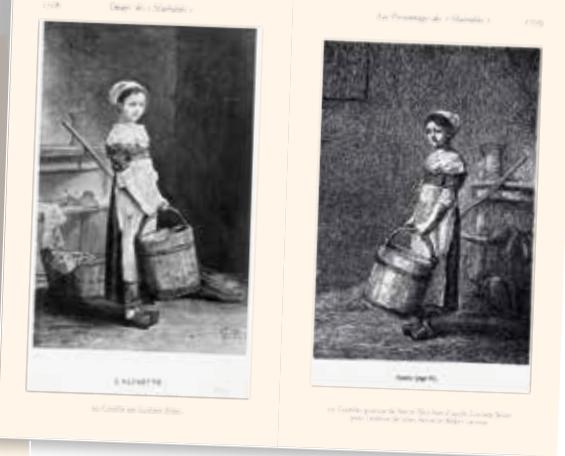

5

Un livre à part, bien sûr. Une somme, à la fois montagne et océan. Commencé par un pair de France en 1845, interrompu «pour cause de révolution» en 1848, repris par un proscrit en 1860, c'est un roman de l'exil. «Parole enchaînée, c'est parole terrible.» Mme Rimbaud mère s'inquiète du pouvoir de cette parole devenue action. Elle reproche à Izambard de l'avoir mise sous les yeux de son fils. Ce faisant, elle rejoint Lamartine, qui jugeait le livre faux et dangereux. En 1862, il n'était pas le seul. Mais la ferveur des lecteurs ne cessera de croître et donnera aux *Misérables* un statut d'œuvre populaire, «au sens où Homère est de la littérature populaire : une littérature qui s'adresse aux hommes de tous les temps et de toutes les cultures» (Simon Leys).

3



6



4

• Nouvelle édition établie par Henri Scepti avec la collaboration de Dominique Moncond'huy.

• Ce volume contient : Introduction, chronologie, note sur la présente édition. – *Les Misérables* – L'Atelier des «Misérables» (Préface philosophique et autres projets de préface, ébauches, pages ou chapitres écartés) – *Images des «Misérables»* (dossier iconographique) – Note sur le texte, notes et variantes, «*Les Misérables* : la scène et l'image», bibliographie – N° 85 de la collection.

1. Projet de frontispice par Hugo. 2. Gavroche et Thénardier par Hugo. 3. Jean Valjean, gravures de Joliet d'après Brion. 4. Cosette, dessin de Brion et gravure de Yon et Périchon d'après Brion. 5 et 6. Dessins de presse parodiques par Baric, Bertall et Cham.

Trop tard pour Mme Rimbaud : Arthur admire le «forçat intraitable», dont *Une saison en enfer* se souviendra. Un siècle et des poussières plus tard, le rimbaldo-hugolien Pierre Michon enfonce le clou : «Méfiez-vous des *types bien*. Fiez-vous aveuglément à tout forçat évadé.» Entré au catalogue de la Pléiade en 1951, le roman du forçat évadé se joue du temps. Il est ici proposé dans une présentation toute nouvelle. Nouveau texte : bien que le livre ait été publié du vivant de Hugo, il est difficile (et passionnant) à éditer. Nouvel appareil critique : il fallait tisser des liens avec le reste de l'œuvre, et rendre le lecteur du XXI^e siècle sensible à l'image du XIX^e qui, du 18 juin 1815 (Waterloo) à l'insurrection des 5 et 6 juin 1832, se dégage de la narration. Un appendice offre des ébauches, des pages écartées, des projets de préface : c'est l'atelier de l'œuvre. Une Note sur la scène et l'image retrace l'histoire de l'illustration et des adaptations. Elle s'adosse à un dossier iconographique : dessins de Hugo, portraits des protagonistes par Brion, caricatures de presse, éditions illustrées...

Mais peut-être les images les plus authentiques sont-elles celles que se forme le lecteur. «Des buissons chétifs et difformes» : le bois de Montfermeil. Une fillette soulevant à deux mains un seau plein d'eau, tandis que «le tragique masque de l'ombre semblait se pencher vaguement sur cet enfant» : Cosette. Tout à coup, le seau ne pèse plus rien. «Une grande forme noire, droite et debout, marchait auprès d'elle dans l'obscurité» : Jean Valjean. Qui ne sent que Hugo est son propre illustrateur et que pour lui, dire, c'est aussi *faire apparaître*? *Les Misérables*, Henri Scepti le souligne, ce n'est pas seulement un drame, mais «une façon de dire, de *figurer* l'humain dans les profondeurs du temps et de la conscience».



Stevenson

Veillées des îles – Derniers romans

[Œuvres, III]

Parution : mars

La recherche de climats plus cléments pour sa santé fragile pousse Stevenson à s'installer en 1890 dans l'archipel des Samoa, sur l'île d'Upolu. En achetant le domaine de Vailima, il devient propriétaire terrien et chef de clan. Mais il est plus que jamais écrivain. Galvanisé par son exil thérapeutique, Tusitala, le « raconteur d'histoires » (tel est le nom que lui donnent les Samoans), multiplie les projets. Paraît un recueil de trois nouvelles, *Veillées des îles*. Apparemment fort composite — « La Plage de Falesá » est une fiction polynésienne, « Le Diable dans la bouteille » une version inversée du mythe de Faust, « L'Île aux voix » dérive d'une légende hawaïenne —, il révèle en réalité des textes majeurs et, avec « La Plage de Falesá », un véritable chef-d'œuvre, qui scandalisa les lecteurs victoriens. Le Stevenson des mers du Sud récuse tout exotisme : « ces îles, il les montre pour ce qu'elles sont, rincées de leurs apparences paradisiaques, nettoyées jusqu'à l'os des mirages qui s'y attachaient encore : l'île sans l'idylle » (Marc Porée). Roman « proto-conradien », dans lequel le trouble Attwater semble annoncer le Kurtz d'*Au cœur des ténèbres*, *Le Creux de la vague* (*The Ebb-Tide*) s'inscrit dans la même ligne. Les lecteurs du XXI^e siècle seront sensibles à la réflexion sur le colonialisme anglo-saxon qui traverse ces textes.

Pendant les deux dernières années de sa vie, Stevenson ne compose pas moins de quatre romans. La veine écossaise n'est pas négligée. Sept ans après *Enlevé !* paraît une nouvelle aventure de David Balfour : *Catriona*. Sur fond de nationalisme écossais, le cœur du jeune David balance entre la volcanique *Catriona*, fille du clan MacGregor, et une Hanovrienne piquante, Barbara Grant. Situation bien connue des lecteurs de *Waverley*, le premier roman de Walter Scott. On retrouve l'influence de ce dernier dans *Saint-Yves*, roman historique échevelé, abandonné après trente chapitres ; ces aventures d'un soldat de Napoléon retenu prisonnier au château d'Édimbourg seront complétées par Arthur Quiller-Couch, dont on trouvera ici, en appendice, les six chapitres conclusifs. *Catriona* et *Saint-Yves* sont contemporains de l'engagement de Stevenson auprès des rois de Samoa, qui lui rappelaient les chefs de clan des hautes terres d'Écosse : « Entre le passé et le présent, le lointain et le proche, l'histoire et la fiction, le chassé-croisé est constant, et les frontières tombent » (M. Porée).

Stevenson meurt à Vailima le 3 décembre 1894 ; il avait quarante-quatre ans. Il aurait encore travaillé à son dernier roman le matin de sa mort. Mais *Hermiston* restera inachevé. La violente histoire d'Adam Weir, le « juge pendeur », et de son fils Archie, qui s'oppose à la peine de mort, « devrait provoquer ou bien des ronflements ou bien une tornade », estimait l'écrivain. Ce que l'on a conservé de ce qui aurait été son ultime chef-d'œuvre donne à penser que la seconde hypothèse était la bonne.

• Publié sous la direction de Charles Ballarin et Marc Porée, avec la collaboration de Laurent Bury, Mathieu Duplay et Marie-Anne de Kisch.

• Ce volume contient : introduction, chronologie ; *Veillées des îles* ; *Catriona* ; *Le Creux de la vague* ; *Saint-Yves* ; *Hermiston* ; *Fables* ; notices et notes. N° 630 de la collection.

Disponibles :

• *L'Île au trésor – Dr Jekyll et M. Hyde* (Œuvres, I) ; *Le Maître de Ballantrae* (Œuvres, II)



Le Creux de la vague, chapitre VIII, extrait.

Herrick avait pris la résolution de résister à la forte tentation d'aller lui toucher le bras et de lui souffler à l'oreille : « Attention, ils vont vous assassiner. » Une vie serait sauvée, mais qu'advierait-il des deux autres ? Les trois vies montaient et descendaient devant ses yeux comme des seaux dans un puits ou comme les plateaux d'une balance. Il fallait faire un choix, et cela au plus vite. Pendant quelques minutes infiniment précieuses, les roues de la vie tournèrent devant lui, il pouvait encore les orienter d'un coup de pouce dans un sens ou dans un autre, encore choisir qui allait vivre et qui allait mourir. Il se représentait les personnages. Attwater l'intriguait, l'étonnait, l'éblouissait, l'enchantait et le révoltait ; qu'il vécût ne semblait pas un bien indiscutable ; mais l'imaginer étendu, mort, était une vision si insupportable qu'elle le poursuivait comme une hallucination, avec tous les détails visuels et auditifs. Il avait en permanence devant les yeux l'image de ce grand et lourd corps d'homme terrassé, dans toutes sortes d'attitudes, avec toutes sortes de blessures ; tombé face contre terre, tombé sur le dos, tombé sur le flanc ; ou cramponné à un montant de porte, avec le visage qui s'altère et les doigts qui se relâchent d'un agonisant. Il entendait le déclic de la gâchette, le bruit sourd de la balle, le cri de la victime ; il voyait le sang couler. Et cette accumulation de détails était comme une consécration de cet homme qui s'avançait, telle la victime d'un sacrifice parée de bandelettes. Ensuite, il se représenta Davis, avec ses doigts épais, la vulgarité de sa nature grossière comme un pain d'orge, son courage indomptable et sa bonne humeur aux temps anciens où ils mouraient de faim, le mélange attachant de ses défauts et de ses vertus, la soudaine

et éclatante manifestation d'une tendresse située au-delà des larmes ; ses enfants, la maladie d'entrailles d'Ada, la poupée d'Ada. On ne pouvait pas imaginer de laisser la mort s'approcher d'un tel personnage, non, pas même en rêve ; une chaleur se répandit dans tout son corps, ses muscles se tendirent, et il sentit que le père d'Ada trouverait en lui un fils fidèle jusqu'à la mort. Et même Huish participait un peu de ce caractère sacré ; par le simple fait de partager la vie quotidienne, ils étaient devenus frères ; leur cohabitation sur le bateau et leurs misères passées impliquaient un lien de loyauté auquel Herrick devait une certaine fidélité pour ne pas se déshonorer complètement. Mort violente et horrible pour mort violente et horrible, aucune hésitation n'était possible : il fallait que ce soit Attwater. Mais à peine eut-il formulé cette pensée (cette sentence de mort, en fait) que toute son humanité, prise de panique, se précipita dans l'autre sens, et lorsqu'il examina sa conscience il n'y perçut que tumulte et indignation muette.

Traduit de l'anglais par Marie-Anne de Kisch.





Kierkegaard

Œuvres

Deux volumes sous coffret illustré

Traductions nouvelles

Parution : mai

Philosophe peu soucieux de se reconnaître tel, Kierkegaard partage avec quelques autres géants, avec Nietzsche par exemple, le privilège, si c'en est un, de trouver de nombreux lecteurs parmi les non-philosophes. La question, ici, n'est pas de se demander s'il faut voir en lui un antiphilosophe, comme le voulait Sartre. Ni de rappeler, même si c'est vrai, et la présente édition ne néglige pas tout à fait cet aspect de son œuvre, qu'il fut aussi ou surtout un penseur religieux. Il s'agit plutôt de souligner ce qui saute aux yeux quand on ouvre ses livres : les ouvrages philosophiques de Kierkegaard ne sont pas écrits comme le sont habituellement les traités de philosophie. Généralement dissimulé sous des pseudonymes qui brouillent les cartes, leur auteur est un *digter*. Le danois *digter* renvoie à la fantaisie, à l'imagination, à la rêverie, à la fiction même. *Digter* est souvent traduit par « poète ». Et de fait les « *Diapsalmata* » (dans *Ou bien... ou bien*) ou l'éloge d'Abraham (dans *Crainte et tremblement*) sont de véritables poèmes en prose, tandis que d'autres textes (« Le Journal du séducteur », « Coupable... non coupable ») pourraient passer pour des chapitres de romans, que certaines pages, telle l'histoire de ce roi amoureux d'une jeune fille dans les *Miettes philosophiques*, semblent relever du conte, et que d'autres encore, par exemple la marche d'Abraham et Isaac dans *Crainte et tremblement*, ont une structure dramatique.

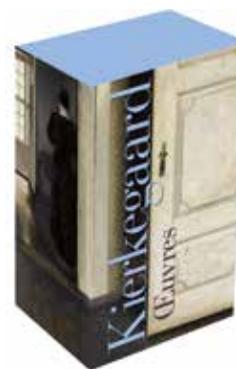
Écrivain à coup sûr. Philosophe pourtant, « mais d'une philosophie qui veut être philosophie en étant non-philosophie » (Merleau-Ponty). À cette (non-)philosophie on est souvent arrivé, en France notamment, par le biais de l'existentialisme, qui fut peut-être la « nouvelle conscience culturelle » dont Kierkegaard lui-même prédisait l'avènement. Mais un tel cheminement ne va pas sans quelque malentendu et passe volontiers par profits et pertes l'ancrage (et le mot est faible) de ce Danois dans le luthéranisme, dans son milieu (piétiste) et dans son époque (romantique). Il serait évidemment vain de prétendre n'expliquer Kierkegaard, cette énigme, que par sa sensibilité à la figure de son puritain de père, par sa rupture avec la trop célèbre Régine Olsen, ou par la violence de ses querelles avec l'Église danoise. Mais tout aussi inutile (et l'on s'est efforcé d'éviter cet écueil dans ces volumes) d'exiger de lui des réponses à des questions philosophiques qu'en son temps il ne pouvait pas se poser.

C'est d'autant moins utile que les questions qu'il se pose sont de tous les temps et que chaque génération pourrait, pour des raisons qui lui seraient propres et seraient chaque fois différentes, faire siens les propos de Denis de Rougemont qui en 1934, dans le contexte de la montée des totalitarismes, voyait en Kierkegaard « le penseur capital de notre époque, nous voulons dire : l'objection la plus absolue, la plus fondamentale qui lui soit faite, une figure littéralement gênante, un rappel presque insupportable à la présence dans ce temps de l'éternel ». L'article de Rougemont s'intitulait « Nécessité de Kierkegaard ». Ce titre conserve son actualité.

• Textes traduits, présentés et annotés par Régis Boyer, avec la collaboration de Michel Forget.

• Le tome I contient : introduction, chronologie, note sur la présente édition ; *Ou bien... ou bien* (incluant « Le Journal du séducteur »), *La Reprise*, *Crainte et tremblement*, *Miettes philosophiques* ; notices et notes. Numéro 631 de la collection.

• Le tome II contient : chronologie, avertissement ; *Le Concept d'angoisse*, *Avant-propos*, *Stades sur le chemin de la vie* (incluant « Coupable... non coupable »), *Le Lys des champs et les Oiseaux du ciel*, *La Maladie mortelle* (= *Traité du désespoir*), *Pratique du christianisme*, *Point de vue sur mon activité d'écrivain*, *Sur mon activité d'écrivain* ; notices et notes, bibliographie. N° 632 de la collection



Ou bien... ou bien, « Le Journal du séducteur », extrait.

On pourrait envisager divers moyens de surprendre Cordélia. Je pourrais tenter de déchaîner une tempête amoureuse susceptible de déraciner les arbres. Avec son aide, je pourrais essayer de la libérer, de l'arracher au contexte de son histoire, chercher par cette agitation et par des rendez-vous secrets à susciter sa passion. Il n'est pas impensable que cela se fasse. Une fille passionnée comme elle, on peut l'amener à tout. Mais cela serait incorrect sur le plan esthétique. Je n'aime pas le vertige, et il n'y a lieu de recommander cet état que lorsque l'on a affaire à des filles pour qui c'est la seule manière d'acquiescer un reflet poétique. De plus, on laisse facilement échapper la jouissance proprement dite, car trop de désarroi est également mauvais. Pour elle, cela manquerait totalement son effet. En quelques traits, je pourrais épuiser ce dont j'aurais pu tirer profit pendant longtemps, et même, qui plus est, ce dont j'aurais pu jouir plus pleinement et plus intensément. On ne jouit pas de Cordélia dans l'exaltation. Si je me comportais de la sorte, je la surprendrais peut-être au premier instant, mais elle serait bientôt rassasiée, précisément parce que cette surprise répondrait de trop près aux élans de son âme impétueuse.

Des fiançailles pures et simples sont, de tous les moyens, le meilleur, le plus approprié. Elle en croira peut-être encore moins ses oreilles si elle m'entend faire une prosaïque déclaration d'amour et demander sa main, que si elle écoutait mon éloquence ardente, absorbait mon breuvage enivrant et empoisonné, entendait battre son cœur à la pensée d'un enlèvement.

[...] Jamais je n'ai fait de promesse de mariage à une fille, serait-ce de manière insouciant ; s'il semblait que je le fasse ici, ce ne serait qu'un mouvement affecté. Je ferai en sorte que ce soit elle qui rompe l'engagement. Ma fierté chevaleresque me fait mépriser les promesses. Je méprise qu'un juge, contre une promesse de liberté, incite un pécheur à avouer. Un pareil juge renonce à sa force et à son talent. Dans ma pratique de la séduction intervient encore le fait que je ne désire rien qui ne soit, au sens strict, un don de la liberté. Que de mauvais séducteurs emploient de pareils moyens ! Qu'y gagnent-ils ? Celui qui ne sait pas séduire une fille au point qu'elle perde de vue ce que l'on ne veut pas qu'elle regarde, celui qui ne sait pas faire croire à une fille que c'est d'elle que tout dépend alors que c'est sa volonté à lui, il est et restera un bon à rien. Je ne lui enverrai pas sa jouissance. Un bon à rien est et demeurera un bon à rien, un séducteur, nom que l'on ne peut en aucun cas me donner. Je suis un esthéticien, un amoureux qui a compris l'essence de l'amour et sa spécificité, qui croit en l'amour et le ressent profondément, et qui se réserve à titre personnel de faire durer une histoire d'amour une demi-année au plus, et de faire en sorte que toute relation cesse dès que l'on a atteint l'ultime jouissance. Tout cela, je le sais, et je sais que la jouissance la plus haute est de penser être aimé, aimé plus que tout au monde. S'introduire dans l'esprit d'une fille est un art, s'en échapper est un chef-d'œuvre.



Simone de Beauvoir

Mémoires

Deux volumes sous coffret illustré | Parution : mai

« Une journée où je n'écris pas a un goût de cendres », disait-elle. Simone de Beauvoir (1908-1986) fut philosophe, romancière, théoricienne du féminisme, militante anticolonialiste, elle fut la moitié du « couple existentialiste » (et mythique) qu'elle forma avec Sartre, et elle fut aussi, bien sûr, une des grandes mémorialistes de notre temps.

L'écriture de soi a toujours été présente dans sa vie. Dès ses dix-huit ans, elle tint un journal intime. Elle continua sa vie durant, par intermittences. C'est la volonté de raconter son amie d'enfance, Zaza, et la douleur liée à sa disparition qui font se concrétiser son désir autobiographique. Commencés en 1956, les *Mémoires d'une jeune fille rangée* paraissent en 1958. Ce livre allait devenir le premier volume d'une vaste et ambitieuse entreprise mémoriale. Pourtant, à l'origine, il devait se suffire à soi-même : Simone de Beauvoir y avait assouvi son ambition de « totalité ». Mais il amorça un processus d'écriture qui allait se déployer sur un quart de siècle.

« On ne peut jamais se connaître mais seulement se raconter. » Des *Mémoires* à *La Cérémonie des adieux* (1981), six ouvrages couvrent pratiquement toute l'existence de Beauvoir, de sa naissance à la mort de Sartre en avril 1980. S'y succèdent toutes les modalités du récit de soi. L'autobiographie dans *Mémoires d'une jeune fille rangée*, où elle retrace la conquête de son autonomie et fait revivre son désir d'adolescente : « devenir un écrivain célèbre ». Les *Mémoires*, récit d'une vie dans sa condition historique, avec *La Force de l'âge* (1960), qui suit le parcours du « Castor » de 1929 à 1944 — dix années de liberté et de bonheur brisées par la guerre, et par la prise de conscience d'une sorte d'aveuglement —, puis

La Force des choses (1963), où le passé remémoré finit par rejoindre le moment de la rédaction et où l'écriture de soi rallie l'écriture du monde. L'autoportrait, dans *Tout compte fait* (1972), où la stricte chronologie le cède au thématique. Le témoignage enfin, dans *La Cérémonie des adieux*, où Beauvoir évoque les dix dernières années de la vie de Sartre. Au centre, *Une mort très douce* (1964), court et admirable récit consacré à la maladie et à la disparition de sa mère.

L'œuvre mémoriale de Simone de Beauvoir ne cessa d'enlacer l'Histoire. « Répertoire des rêves d'une génération », embrassant la presque totalité du xx^e siècle, elle fut souvent lue comme un document, un précieux témoignage sur une époque. « Ses souvenirs sont les nôtres, disait François Nourissier ; en parlant d'elle, Simone de Beauvoir nous parle de nous. » Le temps est sans doute venu de la lire autrement, comme une œuvre littéraire. On a parfois reproché à Beauvoir sa sèche précision, la monotonie de son style ou bien encore une écriture trop « intellectuelle ». C'était ne pas voir que ce style, recherché par elle, relevait de la mise à distance du monde et de la volonté de faire entendre sa propre voix, vivante.

• Édition publiée sous la direction de Jean-Louis Jeannelle et Éliane Lecarme-Tabone, avec la collaboration d'Hélène Baty-Delalande, Alexis Chabot, Jean-François Louette, Delphine Nicolas-Pierre, Élisabeth Russo et Valérie Stemmer. L'établissement des textes de Simone de Beauvoir a été revu par Sylvie Le Bon de Beauvoir d'après les manuscrits et les éditions parues du vivant de l'auteur.

• Le tome I contient : introduction, chronologie, note sur la présente édition ; *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *La Force de l'âge*, *La Force des choses (première partie)* ; Autour des œuvres de Simone de Beauvoir : extraits du Journal, notes et documents ; notices, notes et variantes. — N° 633 de la collection.

• Le tome II contient : chronologie ; *La Force des choses (deuxième partie)*, *Une mort très douce*, *Tout compte fait*, *La Cérémonie des adieux* ; Appendices : entretiens et conférence ; Autour des œuvres de Simone de Beauvoir : extraits du Journal, notes et documents ; notices, notes et variantes ; bibliographie, index. — N° 634 de la collection.

La Force des choses, deuxième partie, extrait.

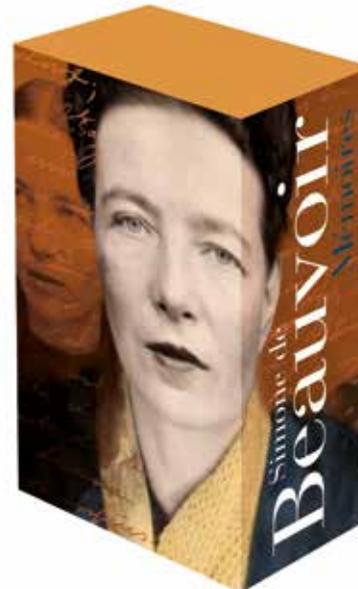
On a forgé de moi deux images. Je suis une folle, une demi-folle, une excentrique. (Les journaux de Rio rapportaient avec surprise : « On attendait une excentrique ; on a été déçu de trouver une femme habillée comme tout le monde. ») J'ai les mœurs les plus dissolues ; une communiste racontait, en 45, qu'à Rouen, dans ma jeunesse, on m'avait vue danser nue sur des tonneaux ; j'ai pratiqué tous les vices avec assiduité, ma vie est un carnaval, etc.

Souliers plats, chignon tiré, je suis une cheftaine, une dame patronnesse, une institutrice (au sens péjoratif que la droite donne à ce mot). Je passe mon existence dans les livres et devant ma table de travail, pur cerveau. « Elle ne vit pas », ai-je entendu dire par une jeune journaliste. « Moi si j'étais invitée aux lundis de Mme T., j'y courrais. » Le journal *Elle* proposant à ses lectrices plusieurs types de femmes, avait inscrit sous ma photo : « Vie exclusivement intellectuelle. »

Rien n'interdit de concilier les deux portraits. On peut être une dévergondée cérébrale, une dame patronnesse vicelarde ; l'essentiel est de me présenter comme une anormale. Si mes censeurs veulent dire que je ne leur ressemble pas, ils me font un compliment. Le fait est que je suis écrivain : une femme écrivain, ce n'est pas une femme d'intérieur qui écrit mais quelqu'un dont toute l'existence est commandée par l'écriture. Cette vie en vaut bien une autre. Elle a ses raisons, son ordre, ses fins auxquels il faut ne rien comprendre pour la juger extravagante. La mienne fut-elle vraiment ascétique, purement cérébrale ? Mon Dieu ! Je n'ai pas l'impression que mes contemporains s'amusez tellement plus que moi sur cette terre ni que leur expérience soit plus vaste. En tout cas, me retournant vers mon passé, je n'envie personne.

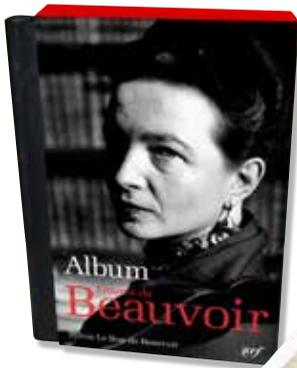
Je me suis entraînée dans ma jeunesse à me foutre de l'opinion. Et puis Sartre et de solides amitiés me protégeaient. Tout de même je supportais mal certains chuchotements, certains regards : aux Deux Magots les ricanements de Mauriac et des jeunes gens qui l'accompagnaient. Pendant plusieurs années j'ai détesté me montrer en public : je n'allais plus au café, j'évitais les générales et toutes les soirées dites parisiennes. Cette réserve s'accordait avec le peu de goût que j'ai pour la publicité : je n'ai jamais passé à la télévision, jamais parlé de moi à la radio, presque

jamais donné d'interview. J'ai dit pour quelles raisons j'ai accepté le Goncourt mais que même alors je m'étais refusée à toute exhibition. Je ne voulais pas devoir mes réussites à des interventions extérieures, mais à mon seul travail. Et je savais que plus la presse parlerait de moi, plus je serais défigurée : j'ai écrit ces *Mémoires* en grande partie pour rétablir la vérité et beaucoup de lecteurs m'ont dit qu'en effet ils avaient auparavant sur moi les idées les plus fausses. Je garde des ennemis : le contraire m'inquiéterait. Mais avec le temps mes livres ont perdu leur fumet de scandale : l'âge m'a hélas ! conféré une certaine respectabilité ; et surtout j'ai gagné un public qui me croit quand je lui parle. À présent, les mauvais côtés de la notoriété me sont à peu près épargnés.



Album Simone de Beauvoir

par Sylvie Le Bon de Beauvoir



Bibliothèque de la Pléiade
Quinzaine de la Pléiade, 2018

Album de la Pléiade n°57

Volume relié pleine peau
sous coffret illustré,
248 pages et 198 illustrations.
Offert par votre libraire
pour l'achat de trois volumes
de la Bibliothèque de la Pléiade.*

* Chez les libraires participant
à la promotion et dans la limite
des stocks disponibles.

«Le fait est que je suis écrivain : une femme écrivain, ce n'est pas une femme d'intérieur qui écrit mais quelqu'un dont toute l'existence est commandée par l'écriture», déclare Simone de Beauvoir dans *La Force des choses*. Même son essai *Le Deuxième Sexe*, qui lui a valu une célébrité spécifique de théoricienne du féminisme, se rattache d'abord à ce projet fondamental d'écrire, au sens absolu, c'est-à-dire d'«éclabousser la terre avec des mots». La parution de ses Mémoires dans la Bibliothèque de la Pléiade manifeste sans équivoque ce primat de la littérature. De son travail, Simone de Beauvoir aimait tout, de la simple jouissance de l'artisan qui trace, outil en main, des signes noirs sur du papier blanc jusqu'aux affres et aux exaltations solitaires de la création, quand montent de sources secrètes les images, les mots, les inspirations. Passion, manie ? Elle ne concevait pas de vivre sans écrire.

On dit que chaque écrivain a son paraphe. Le sien, c'est le rapport étroit entre vie et littérature. Romancière, essayiste, mémorialiste, dans ces genres si différents Simone de Beauvoir nous parle d'elle. Écartons toute idée d'un enfermement narcissique, car ses pages s'ouvrent d'emblée sur le dehors, sur le monde, sur les autres. Subjectivité, jamais subjectivisme. À cela tient sans doute le caractère unique du ton beauvoirien : cette façon qu'elle a de parler d'elle, qui est une façon de parler des autres. Le dialogue vivant qu'elle a établi avec son public prouve qu'elle a su trouver la juste distance : plus elle évoque ce qu'elle nomme dans *Tout compte fait* «le goût de ma propre vie», plus ses lecteurs se sentent concernés. Quelle gageure pourtant de vouloir communiquer un goût, une saveur ! Elle y parvient, son «je est un autre», en détournant la formule de Rimbaud. La sincérité qu'on a louée chez elle est non une grâce dont elle bénéficierait, mais le choix d'un certain regard : sans souci de sa figure, elle se dépiste, elle se saisit hors de toute considération de mérite ou de faute, objet parmi les autres. Elle écrit pour arracher son existence mortelle au temps et au néant, pour totaliser deux vérités ennemies : l'exultation d'être et l'horreur de finir, dont l'affrontement constitue un ressort essentiel de son œuvre. C'est le sens de l'aveu confié à l'épilogue de *La Force des choses* : «Peut-être est-ce aujourd'hui mon plus profond désir qu'on répète en silence certains mots que j'ai liés entre eux.»

Sylvie Le Bon de Beauvoir



Album
Simone
de Beauvoir

PAR SYLVIE LE BON DE BEAUVOIR

GF

GALLIMARD



En 1955 (1945), Simone de Beauvoir se rend à la messe à la chapelle de la rue de la Harpe. Elle est entourée de ses amis et de ses proches. Elle est vêtue d'une robe blanche et d'un chapeau. Elle est assise sur un banc en bois. Elle est entourée de personnes qui lui offrent des fleurs. Elle est entourée de personnes qui lui offrent des fleurs.



A Simone de Beauvoir (jeune, d'après 1930)

A Simone de Beauvoir (jeune, d'après 1930-1935)



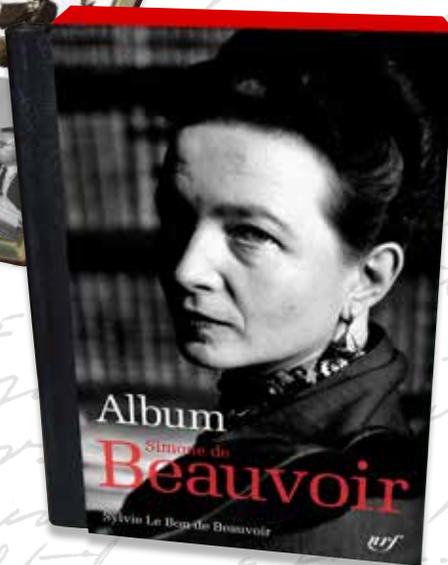
En 1955 (1945), Simone de Beauvoir se rend à la messe à la chapelle de la rue de la Harpe. Elle est entourée de ses amis et de ses proches. Elle est vêtue d'une robe blanche et d'un chapeau. Elle est assise sur un banc en bois. Elle est entourée de personnes qui lui offrent des fleurs. Elle est entourée de personnes qui lui offrent des fleurs.



En 1955 (1945), Simone de Beauvoir se rend à la messe à la chapelle de la rue de la Harpe. Elle est entourée de ses amis et de ses proches. Elle est vêtue d'une robe blanche et d'un chapeau. Elle est assise sur un banc en bois. Elle est entourée de personnes qui lui offrent des fleurs. Elle est entourée de personnes qui lui offrent des fleurs.



En 1955 (1945), Simone de Beauvoir se rend à la messe à la chapelle de la rue de la Harpe. Elle est entourée de ses amis et de ses proches. Elle est vêtue d'une robe blanche et d'un chapeau. Elle est assise sur un banc en bois. Elle est entourée de personnes qui lui offrent des fleurs. Elle est entourée de personnes qui lui offrent des fleurs.



Album

Simone de

Beauvoir

Par Sylvie Le Bon de Beauvoir

Pour l'achat de 3 volumes de la collection, votre libraire
vous offre **l'Album Simone de Beauvoir***

Relié pleine peau et présenté sous étui illustré, 248 pages,
198 illustrations en noir et en couleurs.