

RÉÉDITIONS
RÉIMPRESSIONS



CRITIQUE GÉNÉTIQUE

CONCEPTS, MÉTHODES, OUTILS

Sous la direction
d'Olga Anokhina
et Sabine Pétilon



Lambert-Lucas

CRITIQUE GÉNÉTIQUE

CONCEPTS, MÉTHODES, OUTILS

Qu'est-ce que la critique génétique ? L'étude des processus créatifs qui président à la genèse de l'œuvre. Cette discipline jeune, qui a profondément renouvelé l'horizon épistémologique du texte, s'efforce, depuis trente ans, de forger les outils intellectuels, les méthodes et les techniques numériques nécessaires à l'analyse de l'écriture et des manuscrits. Son but ? Une théorie spécifique de la création littéraire nourrie par l'analyse de corpus diversifiés : Flaubert, Zola, Proust, Valéry, Joyce, Sartre et bien d'autres. Après avoir ouvert des perspectives inédites sur le texte à l'état naissant, la critique génétique s'étend aujourd'hui à de nouveaux domaines comme les arts plastiques, le théâtre, le cinéma. C'est de cette aventure scientifique qu'il est question ici : une incursion dans les coulisses de la création qui s'adresse bien sûr aux spécialistes, mais également à tous les amateurs éclairés.

Sous la direction
d'Olga Anokhina
et Sabine Pétilon

Première publication : 2009

La collection RÉÉDITIONS / RÉIMPRESSIONS a été créée pour accueillir des ouvrages récents que leurs premiers éditeurs ont retirés du catalogue et dont les auteurs ont récupéré les droits. La reprise peut être une **réédition**, l'ouvrage étant recomposé typographiquement, corrigé par le ou les auteurs et présenté dans une nouvelle mise en pages. Ou bien elle peut être une **réimpression**, l'ouvrage étant reproduit en fac-similé de l'édition originale.

RÉÉDITIONS
RÉIMPRESSIONS

Critique génétique : concepts, méthodes, outils

sous la direction d'Olga Anokhina et Sabine Pétilion

Actes de l'école thématique de l'ITEM
« Critique génétique : manuscrits, écriture, invention »
Abbaye d'Ardenne (IMEC) du 20 au 24 septembre 2004

Première édition : IMEC Éditeur
Abbaye d'Ardenne, 14280 Saint-Germain la Blanche-Herbe
Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine, 2009



À la mémoire de Catherine Viollet.

SOMMAIRE

5 OLGA ANOKHINA ET SABINE PÉTILLON
De l'archive de la création aux processus cognitifs

Ouverture

21 LOUIS HAY
Réflexions sur la discipline

32 BERNARD BEUGNOT
La génétique : questions de frontières

L'objet manuscrit

47 CLAIRE BUSTARRET
Approche codicologique du manuscrit moderne

60 MARIE ODILE GERMAIN
La bibliothèque, le manuscrit et la genèse

68 JEAN-GABRIEL GANASCIA ET JEAN-LOUIS LEBRAVE
Trente ans de traitements informatiques des manuscrits de genèse

Corpus d'étude

85 ALMUTH GRÉSILLON
Francis Ponge, *L'Ardoise*. Parcours linguistique de la genèse

102 CATHERINE VIOLETTE
Die Betrogene, dernière nouvelle de Thomas Mann : quelques aspects
génétiques

115 BERNARD BRUN
Proust et le recyclage des dactylographies et des épreuves

Questions théoriques

123 DANIEL FERRER
L'écriture et l'accident

134 ANNE HERSCHBERG PIERROT
Style et genèse

147 IRÈNE FENOGLIO
Événements graphiques, genèse et énonciation. La question du détail
et de l'imprévisible

160 DENIS ALAMARGOT
Du rédacteur à l'écrivain : le point de vue de la psychologie cognitive

Conclusion

177 PIERRE-MARC DE BIASI
Génétique des arts

184 ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE

DE L'ARCHIVE DE LA CRÉATION AUX PROCESSUS COGNITIFS¹

OLGA ANOKHINA ET SABINE PÉTILLON

PRATIQUE ET THÉORIE DE LA CRITIQUE GÉNÉTIQUE

HISTOIRE, FRONTIÈRES ET MÉTHODES

L'émergence, il y a déjà près d'une trentaine d'années, du manuscrit de travail comme nouvel objet d'*investigations sémiotiques* dans le champ des études littéraires a conduit à la détermination de frontières théoriques et méthodologiques spécifiques aux dossiers de genèse.

La critique génétique a dû en effet se définir comme une discipline autonome et distincte de la philologie. On le sait, l'emploi du mot *genèse* dans les études littéraires ne date pas d'aujourd'hui, et son usage – ainsi que les analyses qui s'y rattachent – soulignent la nécessité de sortir d'une théorie du texte se réduisant à la seule étude des variantes. La critique génétique répond à la nécessité d'amener le texte à retrouver la dimension temporelle de sa propre historicité, ainsi que son individualité particulière. Car chaque *texte* est bien le résultat d'un processus, nécessairement ancré dans une *chronologie*. Sans rejeter les leçons et les exigences de la philologie, la critique génétique a ouvert une problématique qui lui est propre : la *structure*, le *processus*, la *transformation* mais aussi l'*individuation*, les *usages singuliers*, la *texture*. Comme le souligne Daniel Ferrer dans ce volume : « Il faut se souvenir que l'avant-texte n'est pas du texte, mais du texte-en-devenir, du texte-à-développer ».

Héritier du formidable élan de valorisation de l'archive observé depuis la fin du siècle romantique, l'Institut des Textes et Manuscrits Modernes a vu le jour grâce à l'heureux mariage entre deux visions de l'espace et de la temporalité du texte : à la vision inventoriale documentariste de l'ancienne érudition, la critique génétique a ajouté l'analyse des processus inhérents à la genèse de l'œuvre.

La prise en compte de la *chronologie* a conduit à l'élaboration de méthodes toujours renouvelées, notamment grâce aux instruments fournis par la codicologie et l'informatique. S'il existe un consensus dans la communauté des chercheurs en critique génétique, c'est bien celui de la découverte de la *matérialité* même du manuscrit. À chaque fois, l'on rencontre des difficultés de lecture et de déchiffrement – difficultés qui conduisent évidemment à une restitution délicate de la temporalité du processus. L'indispensable étude codicologique du dossier de genèse ne s'achève évidemment pas sur elle-même. Au contraire, l'observation matérielle de l'autographe et l'exploration interne du texte et de sa genèse constitue un tout – une stratification solidaire semblable aux liens indissolubles

1. Nous remercions vivement Catherine Viollet et Daniel Ferrer pour leur aide précieuse dans la relecture de ce volume. Nos remerciements vont également à Muriel Vandeventer pour notre amicale collaboration.

qui unissent le signifiant au signifié d'un signe. Si la codicologie permet de décrire et d'inventorier l'*hétérogénéité radicale* des types de supports et des outils d'écriture, l'outil informatique et les nouvelles technologies permettent de paramétrer cet hétérogène et de le rendre quantifiable. Comme le souligne à juste titre C. Bustarret et J.-L. Lebrave, il y a là, grâce à l'outil informatique, des perspectives prometteuses de généralisation.

DU MATÉRIAU À LA MATIÈRE : GENÈSE DES GRANDS ENSEMBLES ET DYNAMIQUE PHRASTIQUE

Le dossier de genèse ouvre potentiellement sur tous les possibles avant-textuels, du plan d'ensemble à l'ébauche, jusqu'aux étapes rédactionnelles. Cette amplitude générique des types d'avant-texte a permis de distinguer deux génétiques : d'une part, la macrogénétique qui envisage les grandes unités et, d'autre part, la génétique que l'on appelle *scriptique*, liée à l'étude des micro-constructions, c'est-à-dire les petites unités de la production de texte. Cette dernière constitue le champ d'une génétique stylistique et linguistique, elle s'attache à l'étude des mouvements qui touchent aussi bien les morphèmes, les unités lexicales, les ajouts de phrases et de propositions. Elle a trait à la texture même du texte en devenir, texture qui s'élabore – grâce à une « tectonique » syntaxique et stylistique – de ligne en ligne et de page en page, repérant certaines figures, comme la métaphore filée par exemple, qui traversent l'intégralité du tissu textuel. Chaque dossier de genèse n'offre pas tout à la fois des plans successifs et des versions distinctes. Mais ces deux plans d'analyse offerts par la micro- et la macro-génétique doivent permettre d'élaborer une *linguistique de la production écrite* encore à définir. Les niveaux d'analyse de cette *linguistique de la production* s'attacheraient bien sûr à l'analyse des différentes composantes du texte en production.

Sur le plan sémiotique et dans une perspective conceptuelle, il faudrait prendre en compte la problématique des universaux de contenus impliqués par chaque *type de texte* et chaque genre littéraire (en effet, les genres textuels déterminent non seulement les structures mais aussi des contenus codés). L'investigation sémiotique devrait bien évidemment ne pas se *réduire* aux seuls textes littéraires : les textes juridiques, l'écriture journalistique, les textes procéduraux par exemple pourraient contribuer à élargir le corpus génétique². Cette perspective sémiotique s'orienterait également vers une recherche plus approfondie de l'effet des nouvelles technologies sur la production écrite.

Dans une perspective sémantique, il conviendrait d'étudier – comme nous l'avons déjà souligné – la genèse des figures, ou encore celles de la paraphrase, ainsi que l'émergence des isotopies qui traversent le texte en construction et qui s'ancrent dans cet invariant langagier qu'est l'élasticité du langage. Le plan lexical, notamment lorsqu'il contribue à élaborer des réseaux fonctionnant dans le cadre de la phrase mais aussi du texte dans son entier, devrait être spécifiquement travaillé dans sa fonction cohésive.

Sur le plan de la syntaxe, la genèse phrastique permet des investigations pertinentes quant aux profils des scripteurs. L'étude des manuscrits montre en effet qu'il existe – au cours de la genèse – des pratiques singulières de l'élaboration phrastique. On peut en effet proposer – à la suite de Barthes³ – des

2. Voir à ce titre, S. Pétilion et F. Ganier dir., « La révision de texte : outils, méthodes et processus », *Langages*, n°164, 2006.

3. R. Barthes, « Flaubert et la phrase », *Nouveaux essais critiques*, Seuil, 1967.

distinctions opératoires entre les scripteurs « à catalyse » – quiaturent de façon systématique tous les satellites phrastiques (y compris les constituants extra-prédicatifs) – et des scripteurs « à ellipse », qui génèrent des phrases d'emblée brèves, à la complémentation restreinte. Comme le souligne A. Herschberg Pierrot, l'étude de ces *pratiques d'écriture* reste à faire. Enfin, une syntaxe élargie devrait, quant à elle, examiner la genèse des procédés argumentatifs qui fédèrent le texte. Il s'agirait ici de décrire la genèse d'un processus argumentatif à visée pragmatique : des textes non littéraires devraient être étudiés.

PERSPECTIVES

L'ensemble de ces interrogations nous conduit vers trois questions majeures, qui touchent pleinement à la genèse des formes.

D'abord pour ce qui est de la genèse d'un *texte* – d'un roman, d'un essai ou de tout autre type de texte –, devant quel type de *matière langagière* se trouve-t-on ? En effet, l'hétérogénéité manifeste du matériau langagier – qui va de l'infra-langagier des notes éparses et désordonnées (possiblement accompagnées de signes métascripturaux), des plans et ébauches, jusqu'au texte définitif – implique de revenir sur cette question de façon plus approfondie. Analysant les plans et les notes préparatoires, le généticien ne se trouve manifestement pas devant *un texte*. Sans doute devant *du texte*. En présence d'une matière langagière, bien sûr, et il faut en étudier les mécanismes particuliers de cohérence.

Ensuite, quand commence la genèse d'une œuvre ? quand finit-elle ?

Si l'œuvre achevée porte toujours en elle les marques de sa création, comment – et où ? – situer précisément le début de sa genèse ? Pour de nombreux généticiens, celle-ci commence avec *le premier mot écrit* relatif à l'œuvre en projet. Selon L. Hay, ce sont les mots écrits – sur des supports variés – et les mots seuls qui renseignent sur la genèse : « Dès le premier mot, fut-il encore solitaire et unique, l'écriture s'affirme comme un processus esthétique ». Et ce processus s'achève lorsque le texte passe aux mains des éditeurs. Avant cet ultime achèvement du processus, auprès des éditeurs, il y a l'auteur qui décide de *mettre un terme au texte en cours*, à ses métamorphoses pourtant toujours possibles.

Enfin quelle est la valeur épistémologique de la critique génétique ? Celle-ci concerne-t-elle exclusivement la littérature ou doit-elle s'ouvrir à d'autres corpus, d'autres formes de création ? Cette ouverture possible vers d'autres domaines de création fait actuellement émerger une question essentielle : la critique génétique doit-elle être regardée comme une forme d'épistémologie de portée générale ou bien constitue-t-elle une démarche propre à chaque discipline ?

NOUVEAUX HORIZONS COGNITIFS

LE RÔLE DES CONTRAINTES

Les contraintes du chercheur

Le traitement de grands corpus que requiert la macrogénétique pose problème au chercheur du fait des limites humaines dans le domaine de la perception et de la mémoire. D'une part, l'homme peut difficilement identifier et suivre de façon pertinente l'engendrement et le développement des phénomènes linguistiques ou génétiques dans les grands ensembles textuels. De même, les capacités mémorielles de l'homme sont limitées en comparaison avec l'informatique qui traite et analyse en quelques fractions de seconde les

documents de milliers de pages, de même qu'elle offre les capacités de stockage des documents et des données qu'aucune mémoire humaine, fût-elle exceptionnelle, ne pourra égaler. Pour cette raison, comme le montrent J.-L. Lebrave et J.-G. Ganascia, dès sa naissance, la génétique avait un lien étroit avec les nouvelles technologies qui permettent de pallier les limites de la cognition humaine. Toutefois, afin de pouvoir subir un traitement informatique, le matériel hétérogène qu'offrent les manuscrits d'écrivains doit être préparé par le généticien. Ainsi, l'analyse codicologique, la transcription augmentant la lisibilité du document manuscrit ou encore la préparation des données graphiques pour un traitement informatique constituent d'autres contraintes que doit affronter le généticien, comme le soulignent C. Bustarret, B. Brun, J.-L. Lebrave et J.-G. Ganascia.

Le travail d'un généticien n'est par ailleurs ni envisageable, ni imaginable, sans le lien avec les archives et les conservateurs, car le généticien est tributaire de l'accès à son objet de recherche. Cet accès peut être plus ou moins aisé selon l'écrivain, l'époque à laquelle il a écrit, le statut juridique de ses fonds, l'institution et le pays de leur conservation. Si, dans les pays comme l'Allemagne, la Russie, la France et quelques autres, le manuscrit a toujours été préservé et conservé grâce à sa forte valeur patrimoniale, l'accès aux manuscrits peut être plus difficile ailleurs dans le monde, et leur valeur patrimoniale n'est pas toujours reconnue. La contribution de M. O. Germain donne un aperçu complet des aléas juridiques et institutionnels auxquels tout généticien se trouve confronté un jour.

Mais le plus grand défi du généticien reste ce qu'on peut appeler le « brouillon mental », c'est-à-dire les opérations mentales qui ne laissent pas de traces dans les manuscrits. Ces opérations constituent « l'un des points aveugles de la génétique, celui du surgissement de l'écriture » (B. Beugnot).

Les contraintes de l'écrivain

Quelque exceptionnel qu'il soit, l'écrivain est un être humain et de ce fait il est soumis lui aussi à de nombreuses contraintes dont le généticien doit tenir compte dans ses recherches. La contrainte mémorielle mentionnée plus haut doit faire l'objet d'une attention particulière. Les généticiens évoquent souvent la mémoire, mais ils utilisent ce terme plutôt sous forme de métaphore. Des études approfondies dans le domaine des sciences cognitives ont permis d'identifier depuis longtemps deux types de mémoire qui sont sollicités lors de l'écriture : la *mémoire à long terme* et la *mémoire de travail*. Le fonctionnement de ces deux types de mémoire peut être observé dans les manuscrits qui offrent un accès remarquable au fonctionnement de la mémoire lors de l'écriture, notamment par la spatialisation qui « a toujours joué un rôle essentiel » (L. Hay). Cependant, ces deux notions classiques, élaborées par la psychologie cognitive, ne permettraient pas de rendre compte, de façon satisfaisante, de l'activité créative de l'écrivain qui possède une expertise remarquable dans le domaine de la production textuelle. Cette expertise lui permet d'« élaborer des stratégies de plus en plus complexes, intégrant un nombre croissant de contraintes » (D. Alamargot). Face aux limites théoriques de ces deux notions et grâce aux observations expérimentales, les psychologues ont récemment proposé une notion intermédiaire de *mémoire de travail à long terme*. L'existence de ce type de mémoire pourrait être confirmée par l'observation des manuscrits d'écrivains. Cette notion explique mieux certains processus rédactionnels, notamment chez les experts à qui cette mémoire de travail étendue, actualisée constamment lors de l'écriture, permettrait d'encoder, de récupérer et d'utiliser l'ensemble des connaissances

impliquées dans l'activité scripturale. On peut également supposer que les documents de travail d'un écrivain – qu'il s'agisse de brouillons, de fiches ou de plans – assument la même fonction mnémonique.

Les écrivains sont parfois conduits à orienter l'écriture sous une pression éditoriale ou en fonction des délais d'exécution du travail commandé. Les contraintes temporelles et/ou éditoriales représentent donc un autre type de difficulté pour un écrivain. Et même s'il n'est pas toujours possible d'en trouver les traces dans le manuscrit, la genèse peut en être profondément affectée, comme le montre A. Grésillon dans son étude du dossier génétique de Francis Ponge. Pour certains écrivains, il ne faut pas non plus sous-estimer l'importance de l'entourage et son influence sur la genèse des œuvres. Au cours des dernières années, les généticiens s'interrogent de plus en plus souvent sur la porosité des frontières entre l'endogenèse et l'exogenèse. C. Viollet illustre cette perméabilité par l'analyse génétique d'une nouvelle de Thomas Mann.

Par ailleurs, au cours de son avancement, l'écriture est soumise à la recherche d'un compromis entre le déjà-écrit, la matérialité, et le changement, le possible, le virtuel, qui se réduira au fil des pages. L'écriture est constamment régie par cette tension car « il y a un coût structural qui fait qu'on ne peut pas retrancher ou modifier ce qui a été introduit sans rompre une multitude de liens qui sont apparus, sans avoir été nécessairement prévus (...). Il y a une inertie du déjà-écrit, plus ou moins grande selon les cas, mais toujours présente » (D. Ferrer).

Enfin, la non-synchronisation⁴ entre le processus scriptural (que l'écriture soit manuscrite ou dactylographiée) et l'activité réflexive – la pensée – qui devance quelquefois le geste d'exécution motrice, relève quant à elle d'une contrainte purement endogénétique sur laquelle attirent notre attention C. Bustarret, B. Beugnot et D. Alamargot. De nombreuses traces de cette non-synchronisation, observable dans les manuscrits, nous renvoient à l'ancien débat sur la relation entre la pensée et le langage et la génétique pourrait y apporter des arguments de poids.

STYLES DE GENÈSE VERSUS SIGNATURE RÉDACTIONNELLE

Une question importante, qui a déjà été soulevée par les recherches en génétique et qui est à maintes reprises posée dans ce volume, porte sur la stabilité intra-individuelle de l'écriture : comment évolue l'écriture d'un auteur au fur et à mesure de sa progression dans la rédaction d'une œuvre ? De quelle manière change-t-elle au fil des années ou selon le genre littéraire ? À l'opposé, comment s'articulent les différences inter-individuelles ? La génétique a déjà tenté de répondre à ces questions en établissant une distinction typologique entre l'écriture « à programme » et l'écriture « à processus ». Cette typologie de stratégies scripturales, qui mériterait peut-être une redéfinition terminologique⁵, se retrouve dans les études de psychologie cognitive. Ainsi, comme le signale D. Alamargot, la psychologie cognitive a établi également deux types d'écriture chez des scripteurs experts : le mode dit « romantique » et le mode dit « classique ». En dehors de la question de terminologie qui reste à redéfinir pour les deux domaines respectifs, ces typologies laissent transparaître une question cruciale pour la génétique : qu'est-ce que ce « style » d'un écrivain, que les spécialistes

4. B.-N. Grunig, « Linguistique et brouillons, dynamique et synchronisation », I. Fenoglio et S. Boucheron-Pétillon dir., *Langages*, n°147, 2002, p. 113-123.

5. P.-M. de Biasi souligne à juste titre que toute écriture est une écriture à processus. Voir *La Génétique des textes*, Nathan, 2000, p. 33.

de la production écrite appellent « une signature rédactionnelle »⁶ ? Pour A. Herschberg Pierrot, le style est le résultat d'un processus dynamique qui peut évoluer même au cours de l'écriture d'une œuvre : « Le style apparaît ainsi comme l'ensemble des processus de transformation de l'œuvre ». La génétique rejoint donc les préoccupations des sciences cognitives qui mettent les processus au cœur de leurs recherches. L'intérêt pour le processus, pour la dynamique, a été moteur du développement de la critique génétique dès son origine : « La longue marche des chercheurs à travers les manuscrits les a menés, sans qu'ils s'en rendent toujours compte, de la description d'un objet, le manuscrit, à la compréhension d'un processus, celui de l'écriture » (L. Hay). Cette tendance à interroger l'instable et le changeant occupera sans doute dans l'avenir une place prépondérante dans les recherches génétiques.

DE L'INDIVIDUEL AU GÉNÉRAL

L'analyse des manuscrits exige des compétences qui se développent souvent grâce à la spécialisation d'un chercheur dans la production d'un écrivain particulier. L'ancrage institutionnel de l'Institut des Textes et Manuscrits Modernes, constitué des équipes spécialisées dans les corpus des grands écrivains : Heine à l'origine, Aragon, Valéry, Proust, Flaubert, Zola..., a offert la possibilité d'acquérir et d'accumuler des connaissances remarquables sur les œuvres de ces auteurs. Or, seule une pratique comparative pourrait permettre « d'enrichir une méthode et de nourrir une réflexion théorique » (L. Hay) avec l'objectif, souligné par de nombreux contributeurs de ce volume, de passer du particulier au général, de dépasser l'individuel au profil de l'universel. Ce faisant, la génétique se déterminera comme une véritable discipline possédant des fondements théoriques solides. L'apparition des équipes transversales au sein de l'ITEM a d'ailleurs rapidement manifesté ce besoin de dépasser la spécialisation, l'individuel, dans l'étude du processus créatif ; de croiser les compétences et les connaissances des corpus variés ; de confronter différentes approches disciplinaires. Mais comment « passer de l'ordre du dossier apparemment aléatoire, disloqué, dans lequel le généticien poursuit une orientation, un sens, à l'ordre de l'invention et des pratiques propres à une œuvre, à un auteur, à un temps, à un esprit humain, nouvelle hiérarchie » (B. Beugnot) ? Pour B. Brun, cela sera possible grâce à l'érudition génétique, érudition qui peut être apparentée à l'interdisciplinarité. Mais, à l'intérieur même de l'approche génétique, ce sont les études comparées qui devraient voir le jour plus souvent. Les éléments pour une critique génétique du général ont déjà été esquissés par les uns et par les autres au fil des années, mais celle-ci reste encore à créer.

Sur ce chemin qui sera long, la première étape – incontournable et fondamentale – est la *démarche comparative*, comme l'appelle de ses vœux B. Beugnot et comme le font ici A. Herschberg Pierrot, C. Bustarret, D. Ferrer et I. Fenoglio, en proposant l'analyse des phénomènes particuliers chez plusieurs écrivains. Ce voyage ne pourra être qu'une aventure collective qui devra intégrer des acquis offerts par les pionniers de la génétique : l'approche théorique et méthodologique, la connaissance accumulée dans les domaines des études génétiques sur les auteurs et le savoir et l'expérience de chacun. Le cumul des connaissances devrait offrir des fondements d'une critique génétique nouvelle

6. Notons que les recherches en psychologie cognitive qui portent sur la créativité ont permis d'établir une typologie des styles cognitifs de créativité. Sur ce sujet, voir T. Lubart, *Psychologie de la créativité*, Armand Colin, 2003.

qui pourrait s'apparenter à une critique génétique comparée. La deuxième étape dans l'élaboration d'une nouvelle approche amènera le chercheur à comprendre non seulement les traces, mais les processus, c'est-à-dire le fonctionnement cognitif général de ce type de scripteurs extraordinaires que sont les écrivains. Il s'agira alors d'une critique génétique qui, à travers les traces discernables dans les manuscrits, pourra déduire les processus sous-jacents à la production écrite. Enfin, au-delà de la production littéraire, la nouvelle génétique cherchera à ouvrir ses horizons vers les productions artistiques non-littéraires, elle se confrontera à des matériaux multidimensionnels complexes, produits par les instances pluri-autoriales dans des conditions tout autres que celles du laboratoire créatif de l'écrivain. Cette critique génétique exigeante, que nous appelons volontiers « cognitive », sera à même de comprendre la créativité et la création.

PRÉSENTATION SYNTHÉTIQUE DES CHAPITRES

Rappelant que la critique génétique n'est pas née d'une théorie mais avant tout d'une pratique, Louis Hay, dans *Réflexions sur la discipline* insiste sur la dimension empirique à l'origine de celle-ci : « La critique génétique n'est pas fille d'une théorie. Elle est née d'une expérience empirique et garde toujours dans sa méthode les traits d'une pratique ». Une pratique d'abord rendue possible par une politique d'acquisition et d'archivage des manuscrits de travail des écrivains. Nouvel horizon herméneutique, ces manuscrits ont constitué un véritable laboratoire permettant aux chercheurs d'élaborer d'abord un ensemble de méthodes d'analyse pratique. D'où l'ouverture de la critique génétique, dès les années 1990, au plan international, donnant lieu à des publications toujours plus nombreuses. D'où également l'ouverture de la critique génétique vers des champs disciplinaires non spécifiquement littéraires, comme la musicologie, l'écriture scientifique et l'architecture.

Il est à noter, par ailleurs, que ce processus est sans doute lui-même en pleine évolution – ou, pour le dire mieux : en pleine révolution informatique. Le bureau de l'écrivain n'est plus ce qui l'entoure, ni même l'objet-meuble sur lequel il écrit, mais ce bureau virtuel que lui offre l'outil informatique. C'est sur les enjeux de cette virtualisation du processus scripturaire que l'auteur achève son propos, soulignant – non sans un certain amusement – que la révolution informatique a sans doute changé plus radicalement les outils des chercheurs que ceux des écrivains.

À l'instar de L. Hay, dans son texte *La génétique : questions de frontières*, Bernard Beugnot rappelle que, à l'origine, les objectifs de la génétique ont été clairement déterminés car il s'agissait en premier lieu de créer des instruments d'analyse pour les abondants dossiers de manuscrits littéraires des XIX^e-XX^e siècles. Peu à peu, son champ d'application s'est élargi et la question des frontières s'est très vite posée. Pour l'auteur, ces frontières sont multiples : historiques, génériques, conceptuelles... Les frontières historiques tendent à inclure dans le domaine génétique les périodes où les textes ne connaissent pas ou peu les brouillons. Toutefois, quelques rares documents de travail qui nous sont accessibles, comme un sermon de Bossuet, par exemple, gardent les traces des opérations que nous avons l'habitude d'observer aujourd'hui dans les manuscrits modernes. Ainsi, même à cette époque qui séparait strictement le privé et le public, les manières d'écrire étaient similaires à celles des époques

postérieures. Les frontières génériques posent quant à elles le problème du corpus. Conçue comme un outil d'analyse des textes littéraires, la génétique a démontré sa pertinence pour approcher la production scientifique, philosophique, épistolaire ou théâtrale. Au-delà des documents proprement textuels, la génétique peut s'ouvrir également aux domaines non-linguistiques comme la musique, l'architecture, les beaux-arts. Enfin, les frontières conceptuelles nous amènent vers le problème théorique essentiel de la relation entre le général et le singulier. Fort des études approfondies concernant la singularité, le généticien doit-il désormais chercher à établir le général à partir du singulier ou, au contraire, rester dans cette sacralisation du singulier littéraire ? D'ailleurs, quel que soit le choix des généticiens, il reste que l'essentiel du processus créatif demeure inaccessible à jamais. En effet, même s'il se trouve face au dossier le plus complet, le généticien demeurera sans doute toujours devant les difficultés à accéder et à dévoiler les processus mentaux de l'invention. Ainsi, « la génétique dépassera-t-elle un jour le vieux mythe de l'inspiration ? », telle est la question que pose B. Beugnot.

Discipline encore mal connue dans le domaine des études littéraires, la codicologie – comme le montre C. Bustarret dans *Approche codicologique du manuscrit moderne* – offre de multiples informations qui viennent enrichir une analyse textuelle portant sur la genèse de l'œuvre. Susceptible d'orienter la datation et le classement du dossier de genèse, l'approche codicologique est d'autant plus rigoureuse qu'elle s'appuie sur une comparaison entre plusieurs centaines, voire milliers de supports d'époques différentes. Cette compétence comparative a donné lieu à l'établissement d'une base de données MUSE qui sert à répertorier les supports et les instruments d'écriture du XVIII^e jusqu'au XX^e siècle. Cette base de données permet au codicologue d'identifier les caractéristiques matérielles et graphiques propres à chaque corpus et, plus généralement, d'établir les pratiques d'écriture qui sont à la fois individuelles et culturellement identifiables. La codicologie met en évidence, par exemple, qu'un même type de support peut avoir des fonctions variables selon l'écrivain mais peut aussi recevoir des attributions différentes chez le même individu. L'étude des supports modernes montre également que, même à l'ère du digital, le recours à l'écriture manuscrite reste très présent, notamment pour apporter les corrections. L'analyse matérielle du manuscrit doit aider le chercheur à répondre à deux questions essentielles : premièrement, quels sont les supports et les instruments employés, et deuxièmement, comment l'écrivain les utilise-t-il ? La réponse à la première question comporte quatre étapes. On commence par le relevé des types de supports utilisés (à l'évidence, l'identification des types de papier sera plus difficile pour la production industrielle que pour le produit artisanal) et l'on en fait une description systématique selon une vingtaine de critères possibles. Pour chaque support répertorié, on identifie les instruments d'écriture utilisés par l'écrivain en tenant compte d'une éventuelle superposition de ces instruments. Le généticien reste par ailleurs vigilant quant aux possibles interventions extérieures. D'autres données matérielles comme la déchirure, le pliage ou le découpage ne doivent pas être négligées car ces indices permettent quelquefois d'orienter l'étude génétique. La lecture des analyses proposées par C. Bustarret illustre bien à quel point la critique génétique est d'abord une pratique avant d'être une théorie.

C'est au récit d'une véritable aventure que Marie Odile Germain nous convie, dans *La bibliothèque, le manuscrit et la genèse*, en évoquant le quotidien du conservateur. En effet, son métier conduit désormais celui-ci non seulement

à assurer la conservation des manuscrits mais aussi à faire le lien entre l'écrivain, et le chercheur – sans oublier, bien sûr, le public. L'auteur insiste sur la nécessité des dons grâce auxquels les manuscrits entrent à la Bibliothèque nationale de France. Elle souligne l'importance des manuscrits modernes, et non plus seulement des manuscrits médiévaux et des documents historiques dans les collections. On connaît l'influence du retentissant codicille de Victor Hugo, léguant, en 1881, tous ses manuscrits et papiers divers à la future « Bibliothèque des États-Unis d'Europe » : le « corps livresque » fait écho à la dépouille humaine. Car il est question du corps, ici. À la suite de Victor Hugo, les fonds des ^{xix}^e et ^{xx}^e siècles entrent à la BNF : Flaubert, Lamartine, Zola. Le manuscrit se trouve ainsi institutionnalisé tandis que la Bibliothèque est investie d'une mission nouvelle : nourrir la gloire posthume de l'écrivain, mettre en valeur les traces manuscrites de son travail. Cette ouverture de la Bibliothèque aux manuscrits littéraires modernes fait évoluer la mission du conservateur en ce qu'il ne s'agit plus seulement du traitement et classement des documents mais d'une véritable mise en valeur des fonds – valorisation qui passe par l'édition, les colloques, les expositions. Mais qu'en est-il, du côté de l'écrivain, du geste donateur ? Et le don du « corps livresque » peut-il rester sans influence sur la genèse de l'œuvre à venir ? Sur le corps même de l'écrivain, sur son univers intérieur, sur ce qu'Hélène Cixous évoque du « dérèglement, dans [sa] tête, du climat coutumier » (H. Cixous, *Tours promises*, Galilée, 2004, p. 15). Car ce dont l'écrivain ne se sépare pas – ou plutôt ce que ni la Bibliothèque, ni le manuscrit ne sauraient conserver –, c'est ce « vrac secret » qui hante les « tiroirs dormants » – métaphore de la psyché du créateur (*ibid.*, p. 110). Ainsi, il reste un « vrac secret », des secrets intimes des mouvements et des moments de la création inscrits dans l'espace familier de l'écrivain. Si celui-ci se défait de son « corps livresque », il garde quelque chose de son « climat coutumier » – à l'origine même de l'écriture. On touche ici aux limites de ce geste énigmatique qu'est le don. Et l'auteur insiste, à juste titre puisque c'est ce qui fait tout le mystère de cette aventure passionnante du métier de conservateur : « Quoi qu'on y fasse, et heureusement, le manuscrit – le seul qui compterait vraiment – échappe à la bibliothèque comme le texte échappe aux exégètes, comme l'écriture peut-être échapper à l'écrivain ».

Dans *Trente ans de traitements informatiques des manuscrits de genèse*, Jean-Louis Lebrave et Jean-Gabriel Ganascia s'attachent à dresser l'histoire des relations entre la génétique textuelle et le développement des nouvelles technologies. Ils soulignent que, depuis les années 1970, l'informatique a occupé une place importante dans le développement de la théorie et de la méthodologie génétiques. Ils distinguent trois grandes périodes de l'implication du développement des outils numériques sur la génétique : les « origines » (1975-1986), l'hypertexte (1986-2000) et l'époque actuelle. Pendant les années 1975-1986, l'édition automatique développée par M. Hainsworth et J.-L. Lebrave visait en premier lieu la création des outils de visualisation et d'analyse des manuscrits. On devait alors faire coïncider la très grande variété et hétérogénéité des données manuscrites avec l'impératif de l'homogénéité des matériaux traités, imposé par le traitement informatique. Cette contrainte demandait au chercheur un travail préalable de « déchiffrement, transcription, interprétation des données » afin de rendre possible le traitement numérique des matériaux textuels et sémiotiques complexes. La deuxième période a été caractérisée quant à elle par l'évolution à la fois des langages de programmation et du matériel informatique. Un certain nombre de difficultés a guidé ce développement fulgurant.

Ainsi, les premiers traitements informatiques adaptés à l'écriture linéaire de Heine se sont révélés insuffisants pour d'autres types d'écriture, notamment pour l'écriture « à programme » de Flaubert ou encore pour celle de « prolifération rhizomatique » de Proust. Pour remédier à ces difficultés, la notion de bloc génétique, « visant à modéliser des campagnes d'écriture concurrentes possédant une autonomie relative » a été élaborée. Enfin, à l'heure actuelle, le développement de nouveaux langages de codage et la possibilité de numériser et de stocker les manuscrits ont entraîné une diversification exponentielle des recherches dans le domaine de l'édition numérique. On a vu apparaître les premières tentatives d'éditions électroniques, de même que les nouvelles techniques capables de comparer de manière automatique et exhaustive les états de textes entre eux. Le généticien a désormais à sa disposition de nouveaux outils d'analyse rendant possible des traitements longs et fastidieux, quelquefois, hors de portée des capacités de traitement cognitif humain. Les auteurs présentent en détail l'un des outils les plus performants à ce jour, le logiciel MEDITE. En se basant sur les états génétiques du texte, ce programme permet de visualiser et quantifier différents types de modifications du texte. Ainsi, les auteurs montrent comment un outil informatique et, plus généralement, les nouvelles technologies peuvent servir les recherches en génétique.

Dans *Francis Ponge, L'Ardoise. Parcours linguistique de la genèse*, Almuth Grésillon propose d'étudier le dossier génétique d'un texte de commande, rédigé à l'occasion d'une exposition consacrée au sculpteur et peintre Raoul Ubac en 1961, à la galerie Maeght. Devant l'apparente limpidité de l'avant-texte, A. Grésillon invite d'abord à une approche concrète : sur le dossier et l'usage local et global des différents instruments d'écriture. Les feuillets appartenant à la phase rédactionnelle sont rédigés à la plume, contrairement à la première partie du dossier qui correspond aux notes préparatoires. Pour autant, la reconstitution de la chronologie de l'écriture n'est pas aisée car Ponge ne recopie pas un état dans son intégralité avant de reprendre : au contraire, il repart toujours dans d'autres versions. Toutes ces remarques conduisent à cette question : comment fonctionne la fabrique du poème pongien ? Comme le souligne l'auteur, Ponge puise d'abord sa matière langagière dans les dictionnaires (le *Littré*, *Le Nouveau Larousse illustré*). Ponge reprend, pas toujours dans leur intégralité, des articles du dictionnaire qui sont disséminés dans l'ensemble du dossier. Des définitions entières avec lesquelles il instaure des jeux phoniques et graphiques sont importées sans guillemets. Le poète recopie fidèlement certains fragments d'articles et engage autour d'eux une rêverie poétique. A. Grésillon présente plusieurs de ces rêveries pongiennes, notamment celle qui, à partir de la définition de l'ardoise comme « structure feuilletée », l'associe au feuillet. Celle également qui part de l'expression « passer l'éponge » jusqu'au nom de Ponge lui-même, en s'attardant sur les gestes d'écriture et d'effacement : « gratter », « rayer », « raturer », « biffer » – sur la « jouissance [de] passer l'éponge » sur cette surface noire et douce. Cette rêverie lexicale instaure le dire dans un double registre : « celui de la pierre et de l'écriture ». Ainsi, toute l'originalité de l'avant-texte est peut-être ailleurs : elle vient sans doute aussi de la convocation de l'intertexte grâce auquel le poète écrit un texte sur l'ardoise, texte auquel d'autres textes font échos. Se trouvent dans cet intertexte des citations de La Fontaine, Isaïe et Horace. Leur présence dans le dossier de genèse et leur intégration au texte en devenir varie : avec ou sans guillemets, en exergue ou en marge. Aussi précise et présente qu'elle soit, l'exploration de cet intertexte – qui occupe une quinzaine de feuillets – ne laissera pas de traces dans le texte

final qui tient en une seule page dans l'édition de la Pléiade. Comment regarder tous ces essais rejetés ? L'auteur insiste à juste titre sur la richesse de l'avant-texte, richesse qui ne sera évidemment pas visible dans l'ultime version, et qui ne peut être révélée que par l'analyse génétique.

Catherine Viollet, dans « Die Betrogene », *dernière nouvelle de Thomas Mann : quelques aspects génétiques*, donne l'exemple d'une approche génétique appliquée à la dernière nouvelle de Thomas Mann. L'écriture de la nouvelle, qui initiera le genre « long short story », s'inspire d'un fait divers relaté par l'épouse de l'écrivain. Le dossier préparatoire comporte deux types d'éléments : des éléments de nature exogénétique (les lettres, les cartes postales, un guide touristique, une coupure de journal...) et des éléments endogénétiques, composés de notes d'ébauche, d'un manuscrit de travail et d'une vingtaine de feuillets volants éliminés par la suite. Si le *Journal* de l'écrivain donne au généticien des informations précieuses sur le processus d'écriture de la nouvelle, on s'aperçoit très vite que c'est la contribution de son entourage qui s'avère déterminante pour la création de l'œuvre. Ainsi, les séances de lecture commentée avec les membres de la famille, de même que les renseignements fournis par les correspondants, les amis ou les experts, participent activement de la genèse de la nouvelle. Un panorama complet des éléments du dossier génétique dressé par l'auteur permet de comprendre la stratégie de l'utilisation de documents extérieurs et d'observer leur transformation et leur intégration par l'écrivain dans le texte *in statu nascendi*. C. Viollet souligne la minutie documentaire propre au travail de Thomas Mann : il accumule les renseignements sur les aspects médicaux de la physiologie féminine, étudie avec le plus grand soin le guide touristique sur la région décrite dans sa nouvelle, ou encore va jusqu'à se renseigner sur les horaires de la compagnie fluviale. L'étude génétique du *Journal* et des manuscrits, et surtout l'analyse des feuillets éliminés, montre que la genèse de cette œuvre a été véritablement modelée par les échanges continus avec l'épouse de l'écrivain et avec sa fille Erika. Ainsi, l'analyse de la genèse de la nouvelle *Die Betrogene* de Thomas Mann met en exergue l'importance que peut jouer l'entourage dans la création d'une œuvre littéraire. C. Viollet nous amène à constater que la frontière entre l'exogenèse et l'endogenèse est difficile à tracer dans la mesure où une genèse est influencée, orientée et modelée par les éléments, les événements et les interventions extérieurs.

Dans *Proust et le recyclage des dactylographies et des épreuves*, Bernard Brun se penche quant à lui sur le recyclage des dactylographies et des épreuves. Il organise sa contribution en cinq leçons, évoquant les préceptes génétiques essentiels pour le travail méthodologique en critique génétique. La première leçon à retenir pour un apprenti généticien, c'est de savoir que la recherche génétique ne doit pas se limiter aux brouillons et aux manuscrits car la genèse peut se poursuivre après la publication de l'œuvre. Ainsi, comme bien d'autres écrivains, Proust portait autant d'attention aux épreuves qu'aux brouillons. Ce premier précepte amène le deuxième : le classement auquel procède le généticien ne doit jamais être catégorique mais toujours prêt à intégrer de nouveaux éléments qui peuvent quelquefois changer radicalement la perspective. Dans sa troisième leçon, Bernard Brun met en garde les jeunes généticiens quant à l'entreprise de la publication des œuvres, surtout quand il s'agit des œuvres posthumes. En effet, pour Proust, qui engageait souvent une refonte structurelle de ses œuvres à l'étape des épreuves, celles qui y ont échappé sont « définitivement frappées d'inachèvement ». Cet inachèvement constitue un véritable défi pour une édition posthume. Le corpus de Proust montre par ailleurs que l'étape de la

rédaction manuscrite et celle de la dactylographie peuvent s'enchevêtrer d'où la quatrième leçon : « Faire table rase et tout vérifier : maxime inexorable qu'il faut constamment appliquer ». Aussi, B. Brun attire l'attention sur le fait que le même document peut changer de statut au cours de l'élaboration de l'œuvre, et de ce fait, avoir plusieurs fonctions. Chez un écrivain comme Proust, les morceaux de texte se trouvent découpés, déplacés, collés ailleurs ou encore utilisés sur le verso pour les dactylographies par souci de l'économie du papier. Ces opérations complexes qui ne sont pas sans rappeler la fonction numérique du copier-coller de nos jours sont souvent difficiles à restituer. Enfin, selon la cinquième leçon, aucune donnée exogénétique nous renseignant sur la genèse de l'œuvre ne doit être négligée : « Comme les biographies, les témoignages et les correspondances qui la constituent, l'histoire littéraire doit être utilisée pour éclairer les fonds manuscrits ». B. Brun souligne également l'importance du travail collectif où la recherche de chacun contribue à enrichir la connaissance commune de l'auteur et de la genèse de ses œuvres.

Comme le montre Daniel Ferrer dans *L'écriture et l'accident*, pour la philologie, l'accident est un événement connoté négativement car il perturbe une bonne transmission du texte. L'accident renvoie alors soit à un événement extérieur qui peut détruire l'objet même – un livre, un texte, un manuscrit – soit à une intervention extérieure qui modifie l'état du texte, comme le font souvent les erreurs de copistes. Or, pour la critique génétique qui a choisi comme objet d'étude le processus de la création, l'accident et l'erreur sont au contraire « les portails de la découverte ». En raison de son caractère imprévisible et aléatoire, on pourrait même d'ailleurs être tenté de qualifier la création tout entière d'accident ou, en tout cas, d'un parcours d'accidents. En tâchant de cerner le rôle de l'accident dans le processus génétique, D. Ferrer distingue les *accidents exogènes et endogènes*. À côté des événements extérieurs qui modifient ou orientent le cours de l'écriture, nombreux sont les bouleversements « qui prennent naissance à l'intérieur même du processus d'écriture ». Il s'agit d'un phénomène génétique inéluctable, « inhérent à toute planification ». Inhérent aussi à la suppression progressive des mondes possibles dont un seul verra le jour dans un livre publié. Si les accidents endogènes sont difficilement identifiables par un chercheur dans un dossier génétique, aucun écrivain ne peut y échapper. Certains intègrent même l'éventualité de l'accident dans leur processus de création, comme l'ont fait au xx^e siècle les surréalistes ou, dans une autre perspective, James Joyce. En accordant un rôle de première importance à l'accident dans le processus génétique, D. Ferrer est amené à considérer l'œuvre achevée comme « *une structure émergente* ». Cette notion de structure émergente empruntée aux sciences désigne une entité construite par l'interaction entre plusieurs entités de niveau inférieur. Cette structure émergente possède des propriétés propres bien particulières que n'avaient pas les éléments de base. Le parcours génétique lui-même peut aussi être perçu comme un sentier tracé par des accidents divers. D. Ferrer utilise à nouveau une métaphore, cette fois-ci empruntée aux sciences humaines : *path dependency*, *effet de sentier*, qui illustre le fait que « des événements accidentels peuvent avoir des effets persistants sur [le] déroulement d'un processus ». En s'appuyant sur ces deux métaphores complémentaires : *la structure émergente* et *l'effet de sentier*, D. Ferrer définit le processus génétique comme instable et changeant, remettant perpétuellement en cause des états génétiques précédents. En même temps, il pose les limites des changements qui peuvent survenir lors de l'écriture car tout changement a un coût : l'effort moteur de recopier, celui de relire, l'effort de remémorer le

déjà écrit ainsi que la planification qui, comme on le sait, est un processus très coûteux en ressources cognitives. Certains écrivains, comme Hugo, y attacheront fort peu d'importance, alors que d'autres comme Joyce, chercheront à minimiser ce coût cognitif. Ainsi, au fur et à mesure de son élaboration, la structure du texte conditionne de plus en plus l'œuvre car, ainsi que le souligne D. Ferrer, « on ne peut pas retrancher ou modifier ce qui a été introduit sans rompre une multitude de liens qui sont apparus. [...] il y a une inertie du déjà écrit ». À moins qu'un nouvel accident ne vienne tout bouleverser et relancer la création.

En l'explorant à travers les manuscrits, Anne Herschberg Pierrot propose de revenir, dans *Style et genèse*, sur les acceptions traditionnelles de la notion de style, notamment sur celles qui l'envisagent comme une catégorie homogène et stable. Dans cette perspective, elle propose de considérer le style comme l'ensemble des processus de transformation et de singularisation de l'œuvre, traversée par de l'hétérogène (de cette hétérogénéité multiple qui fait la matière sémiotique des manuscrits). Elle évoque ensuite quelques aspects des styles de l'inachevé, puis s'interroge sur la question des styles de la genèse. Cette nouvelle définition permet d'envisager le style comme un travail de l'œuvre en mouvement, un processus qui ne cesse jamais de reconfigurer l'œuvre en cours dans un rapport à l'ensemble de ses virtualités. Ce travail – qui touche tout à la fois la texture locale et la structure globale de l'œuvre – se déroule, sur le plan discursif, grâce à différentes configurations en mouvement. Ces configurations obéissent à trois principes distincts mais non exclusifs : la convergence, la tension et la répétition des traits de style. L'auteur précise également que les caractéristiques mobiles et propres à chaque œuvre nouvelle, inscrites dans le processus même de genèse, constituent une modalité majeure de la littérature. Du coup, la littérature elle-même est traversée par l'hétérogène – hétérogène des temporalités, des contenus, des supports, des voix – qui fonde la genèse de toute œuvre. Cette hétérogénéité de la genèse, la plasticité de l'œuvre en cours conduit à la mise au jour d'un trait majeur du style : l'instabilité. L'inachevé doit être également regardé comme un trait important de la littérature et de sa genèse. Inachevé est à comprendre ici comme un mouvement dynamique, un élan dont l'ouverture laisse advenir les multiples de l'œuvre, ses potentialités. Parmi les multiples formes de l'inachevé – que l'on doit distinguer du fragment –, l'auteur retient finalement celle de l'écriture en suspens. L'interruption peut porter sur toute forme d'unité discursive – et sur l'œuvre tout entière. Elle interdit momentanément la rédaction définitive, le point final. Chez Stendhal, la croix marque le suspens. Flaubert encadre de crochets ou de barres obliques les segments qu'il pense supprimer ; les points de suspension lui permettent au contraire de laisser ouvertes des alternatives non résolues. Les ajouts, de formes variées, relèvent également de l'écriture suspensive. A. Herschberg Pierrot évoque les fragments « partie prenante » du texte en marge, ou au verso – qui sont en attente d'un ancrage dans le corps du texte. L'attente de ces segments suspendus fait entrer la page manuscrite dans le temps, dans l'anticipation et l'écrit devient ainsi le support de la mémoire. L'auteur achève ce parcours minutieux par l'évocation des styles de genèse, des « pratiques d'écriture ». Sont ainsi distingués, sans qu'un départ rigoureux puisse être jamais fait, les écrivains à programme (Zola) et à déclenchement rédactionnel (Stendhal). Dans la phase de textualisation, sont distingués également les scripteurs qui avancent à coup de ratures incessantes (Flaubert), ceux qui avancent continûment dans un premier jet ou ceux qui reviennent sur un premier jet écrit d'affilée pour le reprendre minutieusement dans un second état ; enfin, ceux qui – au lieu de

rature – préfèrent de nouvelles réécritures. Ici encore, la description des styles d'écriture illustre magistralement l'hétérogène de la genèse, en même temps qu'elle invite à des investigations nouvelles qui ouvrent pleinement sur « une poétique de l'écriture en acte ».

Abordant la genèse au moment de la textualisation, dans *Événements graphiques, genèse et énonciation*, Irène Fenoglio propose d'étudier ce qu'elle appelle des « événements graphiques », c'est-à-dire des traces graphiques issues du « geste psychique d'écriture ». L'auteur insiste en effet : « Un sujet qui écrit traverse le système de la langue, et en le traversant "capitonne" le système dans un système discursif et énonciatif qui lui appartient, système où s'exprime son intention consciente en principe contrôlable », mais en même temps qu'il participe de cette instanciation scripturaire, le sujet actualise un « geste psychique d'écriture [qui] laisse les traces de cette traversée linguistique et psychique sur le support d'écriture ». C'est – comme le souligne I. Fenoglio – « cet ensemble complexe fait de neurophysiologie, cognition, conscience, inconscient mais aussi de pensée réflexive et d'imaginaire qui s'anime lors de la reproduction scripturale que j'appelle geste psychique d'écriture ». Le geste psychique constitue sans conteste le fondement et l'occasion même de ce que l'auteur appelle l'événement graphique, ou lapsus : « L' "événement graphique" est un "événement d'énonciation" dans la mesure où il est matérialisé graphiquement. Cela suppose la matérialité verbale écrite mais à ce verbal s'ajoute des possibilités graphiques qui, isolées, ne constitueraient pas une forme, ou un élément linguistique, mais conjuguées aux formes linguistiques écrites *normées*, repérables – prises elles-mêmes dans une configuration énonciative – participent, en discours, des formes linguistiques. La langue les constitue en même temps qu'ils ne sont pas seulement de la langue : leur aspect sémiotique (graphique pur) dépasse le système de la langue sans pouvoir s'en abstraire. La langue *englue* le graphique ». Si la langue « englue » le graphique, il est néanmoins possible à l'auteur de déterminer deux types d'événements graphiques : le lapsus hapax et le lapsus récurrent – ce dernier constituant une façon d'observer le travail associatif derrière l'événement graphique. Aussi difficile que puisse être l'étude des « événements graphiques », il convient de s'y attacher car, comme le souligne I. Fenoglio : « La question du détail a ainsi toutes les chances de devenir pertinente pour la question du style car il se tient au lieu même du croisement à la fois nécessaire et pourtant antinomique entre *général* et *singulier*. Général : modèles, constructions, structures générales, genre. Singulier : conditions particulières, intervention, événements imprévisibles mais réitérés et reconnaissables pour un même auteur ».

Dans *Du rédacteur à l'écrivain : le point de vue de la psychologie cognitive*, Denis Alamargot présente d'abord les modèles qui décrivent, dans une perspective ouverte par la psychologie cognitive, les processus sous-jacents à l'activité de rédaction. Il rappelle la formalisation proposée en 1980 par Hayes et Flower (et celles, plus complexes, qui l'ont suivie). Cette première modélisation conçoit le texte comme « le produit d'une activité de résolution de problème », dans lequel interviennent trois processus : la planification, la formulation et la révision. L'approche de Hayes et Flower constitue un temps fort dans les recherches en psychologie cognitive puisqu'elle permet d'aborder la question de la production. Elle a notamment permis de mieux décrire le développement de l'apprentissage de l'écriture chez l'enfant, ainsi que l'expertise rédactionnelle chez l'adulte, notamment l'expertise professionnelle. Depuis plus de vingt ans, la psychologie cognitive s'est donc consacrée non plus seulement à la compréhension mais

aussi à la production. Plus spécifiquement, c'est à l'étude de la production de textes courts (mémoires, rapports, textes juridiques, articles de journaux et textes procéduraux) auprès d'étudiants ou de rédacteurs professionnels, que l'on s'est attaché. En revanche, la production de l'hyper-expert qu'est l'écrivain reste, aujourd'hui encore, peu travaillée : « À l'heure actuelle, la psychologie cognitive ne semble pas encore avoir entrepris d'études systématiques auprès d'écrivains » pour décrire le fonctionnement de stratégies rédactionnelles bien plus complexes que celles qui guident les rédacteurs de textes techniques. En effet, si ces derniers ont toujours un contenu préétabli, et travaillent sur une durée limitée, les écrivains, en revanche, procèdent dans un « espace à problème ouvert » – le contenu de leur texte varie toujours –, et par ailleurs, ils travaillent sur une longue durée (parfois une vie entière pour une œuvre!).

L'auteur formule clairement les objectifs que devrait se fixer la psychologie cognitive si un jour elle se consacrait à la production des écrivains. D'abord, l'étude des stratégies spécifiques de l'écrivain, car de telles analyses peuvent lui permettre d'avancer dans la connaissance de deux aspects encore peu connus de l'activité rédactionnelle : la nature des traitements mobilisés pour rédiger dans un espace de problème ouvert, et les principes de gestion de la tâche lorsque l'activité s'inscrit dans le temps et est répartie sur plusieurs séances. Ensuite, des études pourraient être menées dans la distinction opérée en psychologie cognitive entre les deux profils de scripteurs étudiés en production écrite. D. Alamargot souligne par ailleurs que des recherches devraient également être poursuivies sur la mémoire des différents types de traitements ainsi que sur l'écrit comme support externe de la mémoire.

Ouvrant la discussion sur d'autres domaines de création, Pierre-Marc de Biasi envisage d'abord la complémentarité entre la critique génétique et le « texte » musical dont on a toujours souligné l'importance des supports et des techniques de sauvegarde. Le domaine cinématographique pose quant à lui un véritable défi à la génétique du fait de la nature complexe et diversifiée de sa genèse. Mais c'est dans le champ des arts plastiques que se trouve le changement de paradigme le plus stimulant. En effet, malgré les nombreuses esquisses ou croquis préalables, lorsqu'il entre dans la matière créative – la toile et les couleurs, la pierre – l'artiste repart à zéro à chaque fois parce que « l'œuvre d'art plastique est à elle-même son propre scénario initial, son propre brouillon, et porte en elle-même la trace de toutes ses métamorphoses ».

O U V E R T U R E

RÉFLEXIONS SUR LA DISCIPLINE

LOUIS HAY

QU'EST-CE QUE LA CRITIQUE GÉNÉTIQUE ?

Méditant un jour sur la définition du temps, saint Augustin écrit : « Si on ne me demande pas ce que c'est, je le sais, si on me le demande, je ne le sais pas » (*Confessions*, XI, 14). Six siècles plus tard, cette formule célèbre s'applique encore admirablement à la critique génétique. Tant qu'il ne faut pas la définir nous savons, plus ou moins bien, qu'il est question d'étudier la création littéraire (et d'autres, à l'occasion). Mais pour quoi faire ? Quel est le statut de cette recherche ? Sa place dans le concert des disciplines ? Tout cela n'est pas toujours clair. Commençons par le demander aux mots ; ils ont souvent quelque chose à nous dire.

Le terme de *critique génétique* apparaît d'abord sur la couverture d'un petit recueil du siècle dernier¹. Il s'ouvre sur un essai intitulé « Génétique et poétique » – et la formule « poétique des brouillons » figurait déjà en conclusion d'un précédent ouvrage². Nous voilà donc face au couple *critique/poétique*, dans lequel le premier terme renvoie aux principes du jugement, le second aux règles de l'art : deux concepts constitutifs de tout système esthétique de l'Antiquité à nos jours. On pouvait donc imaginer aisément la génétique dans la continuité d'une tradition où elle prenait place à son tour. Il est vrai qu'à l'époque la recherche était encore en chantier et ne se préoccupait guère de sa position dans l'histoire de la critique. Il a fallu du recul pour mesurer les conséquences théoriques d'une évidence pourtant simple : il n'est pas de manuscrits plus parfaits que d'autres, ni de façons d'écrire plus accomplies. La critique génétique ne saurait donc être instance de jugement ni de prescription ; entre sa démarche et celle de la tradition critique existe une différence de nature qui pose le problème de son statut. D'une part, la génétique appartient au système général des études littéraires dont elle partage le territoire. Mais d'autre part, elle se différencie des autres approches critiques par ses méthodes et par ses objets. Elle se trouve, eu égard à la discipline, dans un rapport contradictoire à la fois d'inclusion et d'exclusion ou, plus exactement, de solidarité et d'autonomie. Cette contradiction a été et continue d'être la cause de tensions et débats sur lesquels je ne reviens pas ici. Pour la comprendre, mieux vaut regarder comment les choses se sont passées. En effet, à la différence de tant d'autres, la critique génétique n'est pas fille d'une théorie. Elle est née d'une expérience empirique et garde toujours dans sa méthode les traits d'une pratique.

On fait parfois remonter l'aventure de la génétique à l'expérience de l'équipe Heine. Mais c'est une référence incomplète. L'émergence de la génétique moderne est liée à une expérience bien plus vaste : l'apparition sur la place publique des « brouillons » de l'œuvre, autrement dit par l'entrée des manuscrits de travail des écrivains dans les archives et bibliothèques publiques. Ce

1. *Essais de critique génétique*, Flammarion, 1979.

2. J. Bellemin-Noël, « En guise de conclusion : vers une poétique des brouillons ? », *Le Texte et l'Avant-Texte*, Larousse, 1972, p. 131-133.

phénomène, s'il n'est pas tout à fait inédit, a pris au cours des dernières années une ampleur jusqu'alors inconnue. Qu'il suffise de rappeler qu'à la Bibliothèque nationale, dont l'exemple est loin d'être unique, une politique d'acquisition des autographes littéraires apparaît seulement dans la seconde moitié du xx^e siècle. Il s'agit d'une véritable mutation dans les pratiques culturelles des écrivains et de la société, une mutation dont l'étude exigerait à elle seule une autre contribution. Je retiens seulement que la critique génétique a été à la fois bénéficiaire et acteur de ce mouvement. Ainsi, à l'ITEM la plupart des équipes – Valéry, Proust, Joyce, Sartre, sans parler de Heine et d'Aragon – travaillent sur des fonds qui ne sont devenus accessibles qu'au cours des dernières décennies, voire des dernières années – parfois d'ailleurs grâce à l'intervention des chercheurs eux-mêmes. La première expérience des généticiens fut de découvrir, derrière les rayons familiers et stables de la bibliothèque, l'espace inconnu de l'archive et d'entrer ainsi dans un univers de la découverte tout neuf pour des universitaires. Il est désormais devenu leur terrain quotidien et, pour n'en rappeler que deux exemples : les proustiens d'abord et, tout récemment, les joyciens ont vu leur territoire transformé par l'apparition, parfois tout à fait inattendue, de manuscrits encore inconnus. La génétique garde toujours son horizon d'aventure.

D'UNE PHILOGIE À UNE GÉNÉTIQUE

Il reste que, parmi toutes les autres, l'expérience de l'équipe Heine a joué un rôle particulier. Aux heinéens, leurs manuscrits sont, en quelque sorte, restés sur les bras : ils ont dû mettre eux-mêmes leur fonds en état, autrement dit identifier, classer, décrire et cataloguer une collection éparsée de quelque cinq milliers de feuillets. Ils ont ainsi vécu sur le terrain l'expérience d'une confrontation directe aux documents.

Confrontation au sens fort du terme : des chercheurs qui n'avaient jamais vu un manuscrit à l'université se trouvaient brusquement en face d'objets inconnus qu'il leur fallait analyser et décrire. On sait bien qu'un manuscrit, c'est du papier avec quelque chose d'écrit dessus. Mais comment décrit-on une feuille de papier ? Comme chacun sait, le papier s'obtient en séparant dans l'eau des fibres végétales pour les réunir ensuite hors de l'eau par feutrage. Rien de plus simple ni de plus ancien ; le principe est connu depuis le début de notre ère. En revanche, il a donné lieu à des techniques diverses et produit une extraordinaire variété de papiers ; Heine, à lui seul, en utilisait des dizaines de sortes différentes. Comment les identifier et les décrire ? De ces interrogations est née au fil des années une nouvelle discipline qui a connu depuis un remarquable développement : la *codicologie des manuscrits modernes*. Le terme est impropre, puisqu'il procède des anciens *codices*, les livres manuscrits du Moyen Âge, mais l'usage s'en est imposé jusque dans le domaine moderne. On lira plus loin comment ces recherches peuvent contribuer à l'analyse externe des manuscrits, leur datation, leur localisation, leur histoire – et à leur analyse interne, celle de la structure d'un dossier et de sa signification³. Dans une moindre mesure, il en va de même des recherches sur l'écriture. La *paléographie des écritures modernes* (encore une contradiction dans les termes) exploite le caractère fortement individualisé des tracés autographes pour identifier leurs auteurs, détecter l'évolution d'une écriture dans le temps, distinguer les étapes d'un tracé. En

3. Voir C. Bustarret, « Approche codicologique du manuscrit moderne », p. 47-59.

définitive, à travers ces travaux sur le terrain s'est progressivement constituée ce qu'on pourrait appeler une heuristique des objets manuscrits, autrement dit un socle de méthodes positives sur lequel s'appuient désormais toutes les analyses des documents de l'époque moderne.

C'est sur cette base que s'engage à son tour l'étude des signes qui figurent sur la page. Et l'on voit d'emblée que le manuscrit ne diffère pas seulement du livre en tant qu'objet matériel. C'est aussi un tout autre objet sémiotique. Pour s'en convaincre, il suffit de placer côte à côte le même texte tel qu'il s'offre au regard dans un livre et dans un manuscrit. Prenons deux images : la première, imprimée, d'*Hérodiad*⁴ de Flaubert et la seconde, tirée du dossier manuscrit⁵. On voit d'emblée que l'impression a imposé au manuscrit une forte compression : le papier coûte cher. Mais surtout : elle l'a transformé en une séquence de lignes homologues, équidistantes, orientées selon un vecteur unique et dont tous les signes appartiennent à un code unique. Les éléments proprement sémiotiques de l'imprimé – sigles, divisions du texte, mise en forme de la page – sont standardisés à leur tour. Le regard balaye ainsi le texte dans un mouvement réglé de va-et-vient : l'acte de lecture est un acte programmé et le livre fonctionne comme une machine à lire. Le manuscrit, au contraire, présente une image composite. Elle se distribue sur des espaces multiples et s'oriente sur des parcours divers. Elle porte une diversité de signes graphiques : lettres et mots, mais aussi ratures, marques de position (renvois, insertions, déplacements), symboles, sigles, dessins : autant de traces indiciaires des opérations génétiques. Dans le livre, le texte est donné à lire, dans le manuscrit, une image est donnée à voir. Le regard parcourt librement cette carte de signes verbaux et non verbaux pour en dégager un sens, un système de significations. Pour le malheur et le bonheur des chercheurs, les images du manuscrit sont d'une extraordinaire diversité, selon les auteurs avant tout, mais aussi selon les étapes de la rédaction et la nature des documents. Cette diversité place la critique génétique face à une contradiction. L'analyse d'un manuscrit suppose une suffisante familiarité avec l'œuvre et le travail de son auteur ; elle comporte donc une exigence de spécialisation. Mais à rebours, seule une pratique comparative permet d'enrichir une méthode et de nourrir une réflexion théorique. De là, on l'a vu, l'importance d'une circulation de la recherche entre équipes. Ainsi, au lieu de défier ici le lecteur avec un échantillon d'écriture gothique – celle d'Henri Heine – j'emprunte pour ma démonstration un exemple à l'équipe Proust – à charge de revanche ! Il s'agit en l'espèce de l'un des premiers feuillets du *Cahier 57* de la *Recherche*⁶.

La page s'ouvre par un paragraphe de sept lignes, d'une écriture régulière : « Mais qui comme ces graines gelées qui des années plus tard peuvent germer, s'éveille, s'anime et se réjouit de la céleste nourriture qui lui est apportée. [...] ». Ce passage achève un texte commencé sur le feuillet précédent et devrait déboucher sur une suite. Celle-ci ne sera jamais réalisée, mais Proust signale cette intention par une accolade, le long de laquelle il écrit : « Suivre à la page suivante sans alinéa ». Et pourtant, une fois ces instructions, mi-graphiques, mi-verbales bien notées, un autre thème se présente à l'esprit, un thème « Capital ». Mais désormais la page est bloquée par l'accolade ; seul demeure libre l'espace de la marge. Proust y inscrit, d'une écriture plus rapide, le paragraphe

4. G. Flaubert, *Hérodiad*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, p. 649.

5. G. Flaubert, *Hérodiad*, BNF, Mss., N.a.fr. 29665, f° 549 r°.

6. M. Proust, *Cahier 57* de *La Recherche*, BNF, Mss., N.a.fr. 16697, f° 8 r°.

qui commence par : « Quand je parle de la nécessité de l'art parce que la vie est une réalisation imparfaite. [...] ». Là-dessus surgit un troisième sujet, « Capital » lui aussi, et pour lequel il ne reste à l'auteur qu'une solution de fortune : « Que je mets dans ce coin faute de place ». C'est le texte qui commence par : « L'erreur de certains auteurs vient de ~~croire que ce~~ [ne pas] [comprendre] [...] »⁷, écrit cette fois d'un tracé encore plus hâtif et moins contrôlé. Ainsi, l'information graphique (spatiale et scripturale) et les « notes de régie » de l'auteur permettent de reconstituer la séquence des plages textuelles. Mais, contrairement à ce qui a été parfois écrit – par moi comme par d'autres –, on n'a pas pour autant fait revivre la genèse dans sa réalité temporelle. L'ordre des opérations ne révèle qu'un squelette du temps, et encore ne sommes-nous pas toujours assurés que tous les os y soient bien à leur place.

Dans les deux passages intitulés « Capital » et improvisés sur cette page, l'écriture finit par déborder son cadre, que ce soit une marge ou un « coin », pour se glisser dans des interstices, proliférer dans de nouveaux espaces, faire naître des ajouts. Ce foisonnement graphique se confirme au niveau des significations. À la suite d'une métaphore initiale, celle de la graine, c'est-à-dire de la mémoire, deux thèmes différents surgissent dans un apparent désordre : celui de la nécessité de l'art et celui d'une homologation entre l'art et la science. Ces thèmes se distinguent aussi au niveau de l'énonciation : on passe de la première personne : « Quand je parle de la nécessité [...] » à la troisième : « L'erreur de certains auteurs [...] ». Et pourtant, leur contiguïté sur le feuillet est significative. Tous les trois sont des éléments d'une réflexion sur l'art. Et celle-ci renvoie aux thèmes qui apparaissaient déjà sous une forme analogue dans le premier chapitre du roman. La fin de la *Recherche* renoue ainsi avec son début, à travers la définition d'une esthétique. Cette tension entre le trop-plein des idées et le calcul d'une composition éclaire à la fois l'histoire du roman et le travail de l'auteur ; elle apporte ainsi, à l'échelle d'une page, une petite pierre à une étude de genèse. On voit comment la génétique apprend peu à peu à faire parler à la fois les objets et les signes.

LES TERRITOIRES DE LA GÉNÉTIQUE

La longue marche des chercheurs à travers les manuscrits les a menés, sans qu'ils s'en rendent toujours compte, de la description d'un objet, le manuscrit, à la compréhension d'un processus, celui de l'écriture. Ils ont ainsi répondu à la première question posée à leurs travaux : « Des manuscrits, pour quoi faire ? »⁸. En donnant un sens aux traces visibles du travail de l'écrivain, la génétique a ouvert la voie à une approche empirique de la création. Empirique au sens que l'épistémologie donne à ce terme : une méthode qui part de l'observation du réel pour en dégager des significations ; une logique inductive, donc, par opposition à une logique déductive qui procède d'une théorie pour l'appliquer à un objet. On ne saurait, pour autant, l'assimiler sans réserve à celle des sciences expérimentales. À notre point de départ, au niveau des objets matériels, nous pouvons affirmer que tel filigrane, par exemple, diffère de tel autre – et cette assertion est, en effet, vérifiable à tout moment et en tout lieu, comme dans les sciences dites galiléennes. Mais à notre point d'arrivée, au niveau de

7. Entre crochets [] : la première inscription figure au-dessus, la seconde au-dessous de la ligne.

8. *Le Monde*, 8 février 1967, n°6, supplément au n°6866.

l'interprétation, nous ne pouvons pas démontrer que telle opération génétique soit l'effet de telle cause, qu'elle obéisse à telle ou telle loi de la création. Cette restriction ne vaut pas nécessairement pour l'étude du langage qui exigerait, à elle seule, un autre examen et dont il sera parlé ailleurs dans ce volume⁹. Dans la perspective de la création littéraire cependant, la génétique ne relève pas d'une logique déterministe, elle ne vise pas une explication, mais une compréhension, elle est la recherche non d'un mécanisme, mais d'un sens.

Je ferme cette parenthèse (mais l'essentiel se faufile parfois entre parenthèses) pour revenir aux *Essais de critique génétique*. Leur publication marque à la fois une étape et un tournant. Elle est l'aboutissement d'une dizaine d'années de travaux et en même temps le point de départ d'une recherche inédite qui sort de l'ombre des archives pour figurer désormais au grand jour. On le constate d'abord par le développement des publications. Des études de genèse, on l'a vu, avaient déjà paru au cours des années 1970, mais ces publications prennent dans la décennie suivante un caractère systématique. Au départ, il s'agit d'appliquer la méthode génétique à des sujets choisis : un auteur, une époque, une pratique d'écriture. La création de la revue *Genesis* marque le changement des années 1990 : une problématisation plus systématique et un développement du dialogue international. L'évolution est confirmée par l'apparition des premiers ouvrages de synthèse. Enfin, on note un changement (non calculé et d'autant plus révélateur) dans les titres, où la notion d'« Essai » cède la place à celle d'« Éléments » (qui implique un statut didactique), celle de « Manuscrits » à celle de « Littérature » (qui passe d'un objet à un art). Au total, la bibliographie génétique compte certainement, depuis 1980, plusieurs centaines de titres en France et autant, sinon plus, à l'étranger.

En effet, un autre aspect neuf de la recherche est son développement international. C'est à la fois une consécration, un élément de ce qu'aux États-Unis on a appelé la *success story* de la critique génétique et une leçon de modestie, puisque la recherche française, celle dont nous parlons essentiellement ici, relève désormais d'une communauté scientifique bien plus vaste. Celle-ci a été présentée dans *Genesis* du nord au sud, du Canada au Brésil. Mais on peut aussi la suivre d'est en ouest, des États-Unis jusqu'au Japon en passant par Moscou. Les bons amateurs de romans policiers, nombreux à coup sûr parmi les généticiens, n'ont pas manqué de relever dans le dernier roman de Qiu Xiaolong, *Encres de Chine*, ce passage que je cite en traduction française : « [...] quelques années plus tôt, Chen [inspecteur principal de la police criminelle de Shanghai] avait appris qu'un manuscrit pouvait permettre de saisir la démarche créatrice d'un écrivain ». En France, la critique génétique avait déjà servi de thème à des romans policiers, mais sa popularisation sous le pinceau d'un auteur chinois est une nouveauté. Je ne puis m'empêcher de penser que l'inspecteur Chen, encore étudiant, a suivi l'un des séminaires donnés en Chine par les chercheurs de l'ITEM.

Ceci dit, la diffusion de la génétique au grand public ne se limite pas au roman. De grandes expositions consacrées aux brouillons, à la page, à l'écriture se sont succédé à la BNF, à la Bibliothèque nationale de Vienne, aux Archives littéraires de Marbach en Allemagne – pour ne citer que des manifestations majeures. En même temps, de nombreuses publications ou émissions lui ont été consacrées dans les médias français et étrangers ; d'autres sont en préparation.

9. Voir A. Grésillon, « F. Ponge, *L'Ardoise*. Parcours linguistique de la genèse », p. 85-101 et I. Fenoglio, « Événements graphiques, genèse et énonciation », p. 147-159.

Plus proche de la recherche, l'édition scientifique a connu des changements importants. Le modèle allemand de la *Historisch-kritische Ausgabe* comprend désormais la totalité des manuscrits d'un auteur ; la plus grande entreprise internationale d'édition, la collection « Archivos », comporte une section génétique lorsque sa documentation le permet ; un nouveau modèle, celui de l'édition génétique, est apparu en France et à l'étranger. Je ne m'y arrête pas ici puisque J.-L. Lebrave et J.-G. Ganascia en traitent plus loin pour l'édition électronique¹⁰. Enfin et surtout, la création littéraire fait désormais partie du programme des lycées français, de concours de recrutement des professeurs en Allemagne, d'enseignements universitaires en France et à l'étranger. Ces résultats montrent bien comment une recherche fondamentale peut intervenir concrètement dans la modernisation de l'enseignement, fut-ce dans les matières les plus classiques.

On peut se féliciter de ce bilan. Mais il ne se réduit pas à la seule critique génétique. En passant sur la place publique, celle-ci a fait des rencontres qui l'ont influencée à son tour. Je pense tout d'abord aux études de genèse qui concernent d'autres productions de l'art ou de la pensée. Dans certains domaines, ces études ont déjà leur tradition propre, en musicologie avec l'étude des partitions, dans les arts plastiques avec celle des esquisses ou des fresques. Dans d'autres, une perspective génétique est apparue à travers nos échanges avec des scientifiques, des architectes, des historiens de l'art ou des arts du spectacle. Ces rencontres sont souvent passionnantes et contribuent à étendre notre réflexion. Nous avons ainsi découvert la pratique d'un double niveau de l'expression (symbolique et verbale) dans la recherche scientifique, celle de la pluralité des langages (tonal/atonal, instrumental/électronique) en musique, bien d'autres encore. Ce sont d'ailleurs plus souvent les contrastes que les analogies qui dévoilent d'autres horizons à la recherche. Ils la confrontent ainsi au problème de l'unité et de la diversité de la génétique. Quelle est la discipline dont nous parlons ici ? Est-ce une méthode, une épistémologie de portée générale ou bien une démarche qui appartient en propre à chaque discipline ? On reviendra sur ces questions avec l'étude de P.-M. de Biasi¹¹. Pour ma part, il me semble que ma propre recherche, malgré la spécificité de sa méthode génétique, appartient toujours au domaine littéraire.

C'est d'ailleurs pour cela que je m'intéresse également à une autre expérience que les généticiens ont faite à partir des années 1980 : leur rencontre avec les écrivains. Elle commence très tôt avec « une démarche sans précédent » – c'est ainsi qu'Aragon parle du don de ses manuscrits à la recherche. Ce qui est neuf dans ce geste, c'est l'intention explicite de confier l'œuvre d'un écrivain à des chercheurs, qui vont alors se constituer en ITEM. Dans l'allocution au CNRS qui demeure son dernier grand texte théorique, Aragon déclare :

« Ne fallait-il pas mettre à la disposition de ceux qu'on appelle les chercheurs non seulement l'écrit figé par la publication, mais le texte en devenir, saisi pendant le temps de l'écriture, avec ses ratures comme ses repentirs, miroir des hésitations de l'écrivain comme des manières de rêverie que révèlent les achoppements du texte¹². »

On voit qu'il s'agit véritablement d'une rencontre et le titre de ce texte « D'un grand art nouveau : la recherche » marque le renouveau d'une alliance entre critique et création, une tradition que la France académique avait fini par

10. Voir J.-L. Lebrave et J.-G. Ganascia, « Trente ans de traitements informatiques des manuscrits de genèse », p. 68-82.

11. Voir P.-M. de Biasi, « Génétique des arts », p. 177-183.

12. L. Aragon, « D'un grand art nouveau, la recherche », *Essais de critique génétique*, op. cit., p. 9.

oublier. La recherche génétique aura ainsi créé de nouveaux rapports entre écrivains et critiques. Aux auteurs, elle a proposé une réflexion consacrée à leur propre travail. Aux chercheurs, elle a montré que le témoignage des écrivains n'était pas forcément anecdotique ou biaisé, comme on avait souvent tendance à le croire. C'est encore Aragon qui le dit :

« Le champ de nos rapports, j'entends de l'écrivain et du chercheur, est celui de l'écrit [...] dans ce champ-là nous sommes, les uns comme les autres, curieux, d'une curiosité naturelle, à la fois de connaître et comprendre la recherche aussi bien de la chose à écrire que de la recherche qui s'en fait¹³. »

Depuis, des discussions ou entretiens ont eu lieu avec un grand nombre d'écrivains français, depuis la génération de Ponge, Gracq, Claude Simon jusqu'aux auteurs d'après-guerre comme Goux ou Michon, mais aussi avec quelques écrivains étrangers, en Allemagne, en Grande-Bretagne, aux États-Unis. La plupart de ces échanges ont donné lieu à des publications qui ont renouvelé les sources de la critique littéraire. Aux études de genèse, ils ont révélé une nouvelle dimension de leur domaine : ils ont incité les chercheurs à lever le nez des manuscrits pour écouter la voix de ceux qui écrivent. C'est ainsi que la génétique a pris sa forme actuelle, celle d'une réflexion globale sur la création littéraire.

LA GÉNÉTIQUE EN QUESTION

Mais dans toute recherche, une avancée débouche sur de nouveaux problèmes. À l'interrogation « Des manuscrits, pour quoi faire ? » succède au cours des années 1990 la question « Pourquoi la critique génétique ? »¹⁴. Avant d'entrer dans ce débat, il faut rappeler qu'une première réponse lui était venue des écrivains eux-mêmes. Le propos d'Aragon renvoie à la révolution poétique au tournant du XIX^e et du XX^e siècle. En France, elle fut l'œuvre des écrivains qui se rencontraient autour de Mallarmé : Valéry, Proust, Gide. L'enjeu était de mettre l'activité de l'esprit au centre de l'œuvre afin, comme le dit Mallarmé « de peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit ». De là une nouvelle conception de l'écriture, « le *faire* comme principal et la *chose faite* comme accessoire » – selon la formule de Valéry qui définit une esthétique de *l'œuvre en acte*. Cette conception trouve alors un écho bien au-delà des lettres françaises et même au-delà de la littérature. Paul Klee la reprend dans *L'Art Moderne*, et à la même époque – nous sommes au milieu des années 1920 – Pasternak écrit dans son essai autobiographique *Sauf-conduit* :

« Ce qu'il y a dans l'art de plus clair, de plus mémorable et de plus important, c'est son origine. Et les plus grandes œuvres au monde, tout en nous parlant des choses les plus diverses, nous content en fait leur propre naissance¹⁵. »

On sait que la critique génétique s'est inspirée de cette vision. Encore n'est-elle pas la première à le faire. Dans les décennies d'après-guerre, ce que l'on a nommé alors « la nouvelle critique » avait déjà renoué avec cette poétique de la modernité. Ainsi, Gaëtan Picon écrit dès 1960 :

13. *Op. cit.*, p. 8.

14. M. Contat et D. Ferrer dir., *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes et théories*, CNRS Éditions, 1998.

15. B. Pasternak, *Sauf-conduit*, Buchet-Chastel/Corrèa, 1959, p. 108.

« L'œuvre authentique est une vie, non un objet. Le mouvement qui a été celui de sa création – cette marche hasardeuse vers l'inconnu, qui la porte vers un au-delà sans cesse imprévisible – est aussi celui par lequel elle se manifeste à nos yeux¹⁶. »

Et Jean Starobinski : « Il n'est point d'œuvre moderne qui ne porte en elle l'indice ou la justification de sa propre venue au monde ». Mais à regarder ces critiques de près, on voit qu'il s'agit toujours du livre et de la lecture. Le premier, Maurice Blanchot a explicité ce non-dit avec sa pénétration coutumière. Parlant du lecteur, il écrit :

« [...] non pas qu'il assiste de nouveau à la manière dont elle s'est faite, c'est-à-dire à l'expérience réelle de sa création, mais il prend part à l'œuvre comme au déroulement de quelque chose qui se fait [...]¹⁷. »

Une distinction, on le voit, s'opère entre une *lecture génétique* du livre – ce qui pourrait être l'horizon d'une génétique sans manuscrit – et une connaissance de *la création réelle* qui échappe au lecteur. Il faudra encore un quart de siècle pour que la recherche s'engage sur ces terres inexplorées. Ce sera l'aventure de la critique génétique, une tentative sans précédent dans les études littéraires et qui a naturellement soulevé nombre de questions inédites.

À commencer par la définition du domaine génétique. Il embrasse le temps de la création, cette dimension de la littérature qui n'appartient qu'à l'écrivain. En le dévoilant, la génétique nous offre une vision globale du fait littéraire. Désormais, la critique peut accéder à l'univers individuel de l'écriture, de la production de l'œuvre, aussi bien qu'à l'univers social de la lecture, de la recréation de cette œuvre par ses lecteurs. Mais tout n'est pas dit pour autant. La lecture commence et finit quand s'ouvre et se ferme le livre – mais où commence et finit la genèse ? Le travail de création peut s'engager en tout lieu et à tout moment, il peut être déclenché par un choc soudain – lecture, événement, vision – aussi bien que par un long travail de l'esprit ou par la résurgence d'un souvenir lointain. Dans son carnet, l'écrivain suisse Ludwig Hohl note : « Et que je souligne un mot ou que je copie un texte, que j'écrive une lettre, prenne des notes, exprime une opinion – *tout est œuvre* ».

L'origine première de l'écriture demeure donc souvent indiscernable (et parfois à l'écrivain lui-même) ; la critique ne peut la revendiquer comme point de départ. Il lui faut choisir un repère observable : l'instant où la plume touche le papier. C'est un choix pour une part arbitraire. Il ne nous fait pas remonter aux origines premières : les graines dont parle Proust sont abandonnées au capricieux travail de la mémoire avant de germer des années et parfois des décennies plus tard. Mais c'est un choix qui n'est pas sans force. Le passage de la représentation mentale au geste corporel marque une transition que Valéry définit dans le « Premier cours de Poétique » :

« Cette fin [des opérations mentales] est l'aboutissement d'une suite de modifications intérieures aussi désordonnées que l'on voudra, mais qui doivent nécessairement se résoudre au moment où la main agit en un commandement unique heureux ou non¹⁸. »

16. G. Picon, *L'Usage de la lecture*, Mercure de France, 1979, p. 15.

17. M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, Gallimard, coll. « Idées », 1955, p. 271.

18. P. Valéry, *Œuvres*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1957, p. 1351.

Cette description évoque en termes d'expérience vécue le processus complexe dont nous savons désormais qu'il fait transiter les représentations mentales successivement par le centre du langage, par une mémoire des formes graphiques, par les centres nerveux d'une activation corporelle spécifique (et que les spécialistes des opérations cognitives me pardonnent un résumé si abrupt !). Ce processus extériorise et matérialise l'action de l'esprit, l'inscrit durablement dans une mémoire visible, la détache du processus mental pour la placer en face de l'écrivain. Ces phénomènes sont illustrés par un autre témoignage encore, celui du poète et dessinateur allemand Christoph Meckel :

« Prenons par exemple cette feuille sur laquelle j'ai écrit le mot "nuit". Je l'ai noté il y a deux ou trois mois. C'est la pierre angulaire, le point de départ d'un poème. Tant que ce mot est là, immuable, fixé dans sa forme graphique – et je le garde aussi longtemps que possible dans sa forme originelle, celle de mon écriture – il est ma richesse, mon bonheur. C'est un aimant. Il exerce, sans que j'aie à intervenir, une force d'attraction sur toutes les représentations, sons et images du poème à venir¹⁹. »

Cette insistance sur la réalité matérielle du mot souligne sa double nature de symbole verbal et de forme sensible. Expressive à l'instar d'une physionomie, elle lui donne un sens et une force qui le portera dans le texte. Mais surtout, le propos montre bien que dès le premier mot, fut-il encore solitaire et unique, l'écriture s'affirme comme un processus esthétique. Ce constat fournit un argument essentiel pour considérer que le domaine de la génétique s'ouvre à l'instant des premières inscriptions et non pas, comme on l'a avancé, au moment où le manuscrit commence à se faire texte. Allons maintenant voir où il va s'achever.

Symétriquement, le regard de la critique s'est souvent arrêté aux inscriptions dernières, à l'ultime *manuscrit au net* qui fait face à la *feuille blanche* de l'origine. Mais cette vision relève d'une mythologie du manuscrit plutôt que de la réalité. Le trait de plume qui achève la genèse n'est pas celui du mot « Fin » (inscription triomphante, mais qui semble se faire rare de nos jours) – c'est la signature du bon à tirer. Entre les deux, la genèse se poursuit à travers une série de transformations. Le manuscrit change de forme, et parfois de texte. C'est le temps d'un travail à plusieurs, tel qu'un éditeur le présente :

« Entre le moment où l'auteur dépose le mot *fin* sur la dernière page de son manuscrit et celui où le premier lecteur ouvre le livre, le texte est pris en main, habillé, commenté, investi de telle manière que le sens [...] se trouve modifié²⁰. »

Ne parlons pas des préparatifs – projet, calendrier, contrat – par quoi, dans la genèse, d'autres mains sont déjà intervenues que celle de l'écrivain. La chambre aux écritures n'est pas seulement lieu de solitude et d'enfermement ; ses fenêtres donnent sur le monde de bien des façons. En ce sens, le passage de l'écriture au livre est aussi l'étape dernière d'un processus de socialisation. L'œuvre reçoit sa forme publique dans laquelle se rencontrent les deux mouvements qui lui donnent vie : écriture et lecture, réception et genèse. Et quand la critique embrasse du regard ces deux versants, son rapport à l'art est modifié. Elle n'est plus, face aux œuvres, en posture de contemplation mais de compréhension pour répondre à sa tâche de passeur des Lettres.

19. Ch. Meckel, « L'écriture et l'image », entretien avec B. Boie, *Genesis*, n°10, 1996, p. 138.

20. H. Nyssen, *Du texte au livre, les avatars du sens*, Nathan, 1993 (quatrième de couverture).

LA GÉNÉTIQUE ET L'AVENIR

Ce constat (ou cette thèse, comme on voudra) aurait tout naturellement marqué la conclusion de mes remarques, voici quelques années à peine. Mais ce n'est plus le cas aujourd'hui. La critique génétique a vécu une aventure peu commune pour une discipline : l'Histoire l'a en quelque sorte rattrapée et l'objet même de sa recherche a changé sous nos yeux. Ce changement est bien entendu celui de la révolution informatique – une révolution sans précédent, puisque les outils et pratiques d'écriture ont jusqu'ici évolué au rythme des siècles et non pas des années. J'ai déjà évoqué l'histoire millénaire du papier et il en va de même des instruments : du stylet antique au Bic contemporain, la différence est de technologie, non de principe ; c'est toujours une pointe que la main conduit et qui, sur un support, inscrit un tracé. La précédente innovation moderne, celle du clavier, compte à son tour déjà plus d'un siècle et n'a pas éclipsé l'écriture manuscrite ; elle a conduit à la coexistence de deux pratiques diversement complémentaires. Il n'empêche que la longue histoire de l'écrit permet de mieux mettre en perspective le bouleversement actuel. Dans un ordinateur, nous pouvons reconnaître le modèle du *volumen*, l'antique rouleau qui fait défiler le texte sous les yeux du lecteur et que le Moyen Âge abandonne au profit du *codex*, le livre dont les pages sont inscriptibles sur les deux faces et peuvent être feuilletées librement. Ce singulier retour d'une technique nouvelle vers des pratiques anciennes est l'involontaire rançon d'un détournement de technologie : l'emploi d'un outil de computation à l'exécution d'opérations textuelles. Ce péché originel de l'écriture électronique a compromis (jusqu'ici) le remplacement du livre par l'écran lorsqu'il s'agit de la lecture d'ouvrages, et notamment de productions littéraires. Plus puissants ont été les effets sur l'écriture. Reprenant le fil de l'Histoire, nous pouvons dire que l'ordinateur libère l'écrivain du *copiste* (ou des instances qui en tiennent lieu). Il permet à l'auteur d'assumer désormais la partie artisanale de sa production et de fabriquer lui-même le moule d'où sortira le texte multiplié. Celui-ci, on l'a vu, continue d'ailleurs à circuler essentiellement sous forme de livre, du moins pour les ouvrages de fiction. Il n'empêche que les nouveaux circuits de communication exercent déjà une certaine influence sur les formes littéraires, à commencer par le genre épistolaire dont l'avenir paraît compromis. Quant au travail de genèse lui-même, les conséquences du nouvel outil ne sont pas encore pleinement développées. Le passage du xx^e au xxi^e siècle se caractérise par l'emploi simultané d'instruments et pratiques issues d'époques historiques différentes. La part du travail manuscrit et du travail sur ordinateur varie d'un écrivain à l'autre, l'imprimante servant de relais et de pont entre les deux formes de l'écriture. Ce rapport entre habitudes anciennes et machines nouvelles peut inspirer des représentations humoristiques. Mais il ne permet pas de définir par avance les modalités du changement. Ce sera pour partie une affaire de générations : les écrivains du xxi^e siècle qui auront connu l'ordinateur dans leur chambre aussi bien qu'à l'école, auront avec les instruments informatiques un tout autre rapport que leurs prédécesseurs ; pour partie une affaire de techniques : les tablettes inscriptibles (un retour à l'autographie), les ordinateurs à commande vocale (un retour à l'oralité) et bien d'autres innovations peuvent modifier le tableau au-delà de toutes nos anticipations.

Ces changements vont-ils modifier les processus de la création littéraire ? Le débat se réfère souvent aux innovations les plus visibles : mise au point de la rédaction, transmission sur support informatique. Mais on raisonne alors sur

l'aval, alors que les problèmes les plus complexes se posent en amont. Là encore, la génétique permet d'approfondir notre réflexion puisqu'elle observe le processus d'écriture depuis la source. Commençons donc par un regard dans *la chambre aux écritures*. Depuis quelques dizaines d'années, la photographie nous a familiarisés avec ces images du bureau de l'écrivain où la documentation, les archives, les manuscrits, les travaux en cours se présentent dans l'enchevêtrement d'un chantier. Dans ce beau désordre, un regard extérieur se perd mais l'auteur s'y meut à l'aise grâce à un jeu de repères à la fois concrets et abstraits. Les objets matériels possèdent des qualités distinctives plus variées que toute représentation virtuelle : poids, volume, tessiture, etc. Mais surtout, ils sont localisés (selon des modalités très diversifiées) dans un espace à trois dimensions – et l'on sait bien que, dans son bureau comme sur sa table, l'écrivain n'a jamais assez de place ; son dispositif de travail s'organise dans l'espace. Cette pratique nous renvoie encore à une tradition antique, à cet *art de la mémoire* dans lequel la spatialisation a toujours joué un rôle essentiel. La désincarnation du cadre par la substitution d'un bureau virtuel au bureau réel constitue plus qu'un changement de décor : c'est une transformation de l'environnement mental, du dispositif d'un travail intellectuel. Un effet de même nature intervient également aux premières étapes de l'écriture. Souvent, les mots et fragments textuels de l'origine sont encore indifférenciés, à la recherche d'une forme, d'un projet d'œuvre. Le manuscrit d'une première ébauche de Robert Musil montre cette prolifération de syntagmes flottants qui forment des noyaux textuels alors que leurs rapports et l'architecture de l'ensemble sont encore en suspens. Leurs relations se construisent dans un double mouvement de surgissement et d'élimination à la fois dynamique et graphique ; en même temps apparaissent sur la feuille des sigles et signes non verbaux qui balisent ces parcours et indiquent leurs destinations. Dans l'état actuel de l'art, la transposition d'un tel travail sur un support électronique se traduirait sans doute par un foisonnement de fenêtrages et par la substitution d'une logique de classification à une dynamique de l'écriture – la genèse prendrait ainsi un autre visage. Mais ce visage futur sera encore né des formes du passé : c'est l'histoire de l'écriture qui permet d'en comprendre le devenir. Il reviendra à la génétique d'accompagner et d'éclairer ces transformations dont elle est par ailleurs partie prenante : la révolution informatique – on le lira plus loin – a changé les outils des chercheurs plus vite que ceux des écrivains. Science de l'histoire par ses origines, la génétique devient aujourd'hui et en même temps une science des changements à venir.

LA GÉNÉTIQUE : QUESTIONS DE FRONTIÈRES

BERNARD BEUGNOT

Ma position de généticien tardif, et toujours apprenti, venu du xvii^e siècle, me confère un privilège d'exterritorialité, grâce auquel il m'est possible d'interroger la génétique depuis ses marges¹ ou ses « marches », lieu de la glose, lieu où se définissent les frontières d'un pays ou d'un texte.

Je partirai de quelques lieux communs. À l'origine, les limites de la génétique sont relativement claires et simples : il s'agit de créer des instruments d'analyse pour les abondants dossiers de manuscrits littéraires hérités des xix^e et xx^e siècles. Tout se passe comme si le geste de conservation venu des écrivains eux-mêmes (Hugo à la Bibliothèque nationale ou Aragon au CNRS) obéissait par anticipation à la formule de Ponge dans un dossier inédit sur Mallarmé : « L'œuvre est à la fois la grotte que l'on ouvre et les matériaux rejetés ».

Seulement, face à certaines réticences, la génétique a cherché très tôt à s'élever de l'artisanat initial à un niveau plus abstrait, plus conceptuel et a connu en même temps une succession d'élargissements :

- élargissement géographique : de l'Italie et la France vers l'Allemagne, la Russie, le Brésil, le Canada ;
- élargissement historique par anamnèse vers les époques sans manuscrits, disons du xviii^e siècle à l'Antiquité ;
- expansion éditoriale qui lui assurait son statut et son audience.

Une question peut dès lors être posée : la génétique a-t-elle vocation à occuper tout le terrain laissé vacant par la théorie défailante, passage du texte clos à la genèse infinie avec tous les risques de vertige qu'elle comporte ? Où se placent ses frontières et quelles sont-elles ? Certaines. Il en est de trois sortes qui n'appellent qu'une mention pour mémoire :

Premièrement, en aval, il y a le saut qualitatif que représente l'œuvre dans l'autonomie qu'elle acquiert par l'achèvement ou l'impression ; Robert Melançon a défendu de manière convaincante son statut spécifique et la menace de voir « l'œuvre dévorée par le processus de sa production² ». Il est vrai que ce seuil n'est pas une clôture puisqu'il peut être franchi dès lors que sont opérées sur l'imprimé de nouvelles interventions (Montaigne).

Deuxièmement, en amont, il y a les limites internes du document génétique, moins les difficultés d'accès (dispersion, interdit, destructions, etc.) sur lesquelles J. Baetens³ s'étend non sans complaisance et que soulignent sa configuration et sa définition mêmes (la page, le dossier, les notes de lecture, les correspondances, la bibliothèque, etc.). L'anamnèse historique, tant vers les origines de la génétique que vers les siècles sans manuscrit, avive le problème. À ce titre, la génétique

1. *La Marge*, colloque de Clermont-Ferrand, 1986, Université Blaise-Pascal, 1988 ; F. Marotin écrit dans l'introduction : « La littérature marginale fait apparaître les fractures, d'aucuns diraient les dissidences, [...] dévoile le processus par lequel le nouveau naît de l'ancien (qu'il découpe à sa guise et restructure dans une perspective différente) » (p. 10).

2. R. Melançon, « Le statut de l'œuvre : sur une limite de la génétique », *Études françaises*, vol. 28, n° 1, 1992, p. 49-66.

3. J. Baetens, « Au commencement n'est pas la genèse », *Protée*, 1996, vol. 24, n° 2, p. 113-118.

ne peut que gagner à s'associer aux recherches et réflexions actuelles sur l'archive, en particulier pour les littératures en émergence (Québec, Brésil).

Troisièmement, il y a enfin les lignes de démarcation et les rapports (plutôt que les frontières), maintes fois étudiés⁴, entre la génétique et les démarches critiques telles que l'histoire, l'intertextualité, la linguistique, la philologie, la psychanalyse, la réception, la sémiologie, la sociologie, etc., toutes disciplines qui lui ont fourni des instruments féconds et peuvent être considérées comme des sciences annexes de ses propres enquêtes.

Poser, non sans impertinence devant un aréopage de généticiens, la question des autres frontières (historiques, génériques, conceptuelles, cognitives), n'est pas mettre en doute la validité de la génétique ou ses apports au moment où elle n'a plus à revendiquer sa « novelleté » puisque ses acquis lui épargnent tout déni d'existence. C'est simplement esquisser un ambitieux état des lieux où je mets mes pas dans ceux d'A. Grésillon qui qualifie ces frontières de « poreuses » ; c'est, grâce à un point de vue surplombant, tenter de la replacer sommairement dans le champ littéraire et plus largement culturel.

FRONTIÈRES HISTORIQUES

La génétique a-t-elle encore prise sur les textes issus de périodes sans brouillon où le terme même de manuscrit, sans ignorer son sens moderne, désigne plus couramment la transmission des textes anciens, et où l'héritage manuscrit compte surtout des copies de circulation, des copies pirates, des copies d'apparat, sert de refuge au léger et à l'éphémère (voir les nombreuses pièces mondaines dans les dossiers Conrart), au secret et au clandestin quand il n'est pas simplement le cahier de notes de lectures (les « tablettes » de Guez de Balzac) :

Ce silence des ateliers classiques tient à deux séries de raisons.

D'abord, bien sûr, la destruction par les multiples accidents et aléas de la transmission, mais aussi par principe. Je reprends ici une citation de Balzac :

« C'est trop peu estimer le public de ne pas prendre la peine de se préparer quand on traite avec lui. Un homme qui paraîtrait en bonnet de nuit et en robe de chambre un jour de cérémonie ne ferait pas une plus grande incivilité que celui qui expose à la lumière du monde des choses qui ne sont bonnes que dans le particulier et quand on ne parle qu'à ses familiers ou à ses valets ("Qu'il n'est pas possible d'écrire beaucoup et de bien écrire" [1651-1652], *Entretiens*, 1657). »

Tout le siècle avaliserait un tel propos qui détermine une « séparation bien nette », comme aurait dit Montaigne, entre le public et le privé (ce que ne récuseraient pas les écrivains modernes qui refusent l'accès à leurs archives) et qui associe le couple brouillon/texte à deux types de sociabilité. En regard, ou en contraste, l'évolution sémantique des notions d'originalité et de style montre que l'individuel prend le pas sur le lieu commun ; elles quittent en effet le champ de la culture et de l'imitation pour les zones plus incertaines de la pulsion, de

4. En particulier dans les manuels d'A. Grésillon (*Éléments de critique génétique*, PUF, 1994, chap. VI) et de P.-M. de Biasi (*La Génétique des textes*, Nathan, 2000, chap. V). Voir aussi le n° 6 de *Genesis*, 1994 « Enjeux critiques » et l'article d'A. Guyaux, « Génétique et philologie », *Mesure*, n°4, 1990, p. 169-180, très heureuse mise au point dans le cadre d'une défense et illustration de la philologie.

l'individualité, ce qui ne signifie pas sans la médiation du travail générateur car selon la formule de Barthes : « Ce qui est spontané n'est pas nécessairement authentique » (*Essais critiques*, 1964).

Ensuite, le modèle esthétique dominant : l'inachevé, le *non finito*, ne bénéficie d'aucune valorisation, au contraire ; seule est estimée l'œuvre conduite jusqu'au point de perfection qui assurera sa durabilité :

« La reconstitution de la pensée des textes classiques, lorsqu'elle est possible, force à conclure au statut privilégié de l'œuvre achevée (R. Melançon). »

Mais les images dont se sert Balzac ne disent rien des méthodes de travail qui pourraient bien, d'une époque à une autre, présenter de solides analogies. Le même Balzac avoue quelque part avoir passé une semaine pour achever un billet au maire d'Angoulême, et Malherbe déclare avoir usé une rame de papier pour parfaire une strophe ; sans que, au grand dam de la génétique, s'en soit conservé trace.

Je retiendrai deux problèmes que pose ce déplacement vers l'amont historique : comment écrivait-on ? quel parti la critique génétique actuelle peut-elle encore tirer des études de genèse qui se sont inscrites dès l'origine dans l'histoire littéraire ?

Les propos génétiques anciens portent à penser que l'écriture d'un texte a toujours été soumise à un processus temporel lent : maturation lointaine qui prépare l'improvisation (*extemporanea oratio*) et a pu faire dire à Valéry que « les grands artistes avaient acquis par un travail immense le droit à l'improvisation », ou relecture, retour sur le déjà écrit, servitudes incontournables de l'invention. Quintilien rejoint ici Francis Ponge : celui-ci déplore l'incapacité de la plume à suivre la poussée intérieure du texte, ce que Valéry appelle « vitesse intime extrême » dans le champ mental⁵ ; celui-là récusait la dictée parce que la lenteur de la main n'épousait pas l'élan et laissait trop de place à la réflexion. Les témoignages découverts ou allégués par Louis Hay vont dans la même direction. Pline le Jeune, à propos des lectures publiques (*recitationes*) de ses discours notait : « Je retouche moi-même (*mecum retracto*) ce que j'ai composé, ensuite je le lis à deux ou trois personnes ; puis je le donne à d'autres pour faire leurs remarques... » (*Lettres*, VII, 17). Les manuscrits de Pétrarque comme du Tasse n'infirmant pas ce modèle. La copie manuscrite des fameux samedis de Madeleine de Scudéry, sous le titre de *Chroniques*, révèle le rôle qu'ils ont joué de notes préparatoires aux grands romans et à l'élaboration de la fameuse « Carte du Tendre ».

Seulement les marques de cet itinéraire de gestation le plus souvent nous échappent, même si sans doute des découvertes ponctuelles demeurent possibles, tous les fonds XVII^e siècle par exemple n'étant pas encore systématiquement exploités dans cette perspective. Au Musée de la Lettre et du Manuscrit⁶, un sermon de vêture de Bossuet porte des corrections (biffures, ajouts intralinéaires) que ne désavouerait pas un écrivain moderne.

Ces manques et ces insuffisances conduisent à élargir les notions de document génétique et de brouillon pour ouvrir à l'atelier d'autres voies d'accès. On y inclura entre autres :

Les correspondances, part substantielle des fonds manuscrits, où les écrivains s'entretiennent de leur travail. Chez François Maynard, si on parvenait à préciser

5. *Cahiers*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973-1974, I, p. 8.

6. Rue de Nesles, Paris 6^e.

davantage la chronologie de ses textes, nul doute que la confrontation de ses poésies et de ses lettres – qui souvent développent les mêmes thèmes en des registres différents, l'exil plaintif se métamorphosant en apologie de la retraite campagnarde – pourrait susciter un travail d'inspiration génétique. Et plusieurs des suggestions de son ami Balzac ont été retenues par lui dans son *Ode à Alcippe*.

Les témoignages imprimés : préfaces (*Quinte-Curce* de Vaugelas), paratextes de l'écrivain lui-même ou de ses confrères, textes allogènes ou métadiscours, ce qui n'est pas ignoré de la modernité. Par exemple, les notes de Jean Cocteau (*La Difficulté d'être*, 1946) n'éclairent pas seulement son propre travail, mais aussi bien la manière d'écrire de Proust dont il parle longuement⁷. La génétique travaille alors sur des documents qui ne sont pas nécessairement autographes : marges, fiches, bibliothèque, discours d'escorte ou « seuils » (Genette). S'y ajoutent toute la série des annales, recueils de notes souvent issues directement de l'atelier, les éditions cartonnées, c'est-à-dire dont un cahier ou quelques feuillets ont été réimposés après la sortie de l'ouvrage, les rééditions revues, enrichies ou complétées par rapport auxquelles la première acquiert le statut de brouillon. La Bruyère, en signalant par des pieds de mouche les ajouts successifs voulait ainsi « montrer les progrès de [ses] *Caractères* ».

Tout l'appareil livresque de la culture sous forme d'outils de l'invention. Les Muses classiques furent des Muses ouvrières⁸ ; les codes rhétoriques encadrent le dessein ou le désir d'écrire ; les florilèges, sententiaires index, recueils de lieux communs ou de synonymes, donnent accès à une tradition textuelle, source de multiples lieux intertextuels tantôt explicites tantôt latents. Car l'écriture tient souvent de la combinatoire. Georges Forestier en a donné une illustration convaincante à propos de Corneille : la démarche régressive, remontée dans un atelier disparu, mental plus que matériel (dont seul le texte imprimé et ses entours livrent les instruments masqués et les cheminements cachés), parvient à cerner et mettre en lumière une poétique générative ou insciente ; l'invention cornélienne part d'une matrice qui peut être envisagée comme un brouillon⁹.

Enfin, le discours iconographique qui pèse également sur l'invention textuelle, en un temps où les différentes pratiques artistiques interféraient parce qu'elles obéissaient à des codes semblables. Pensons à l'*Iconologie* de César Ripa, si souvent rééditée et traduite, répertoire de symboles auxquels puisent artistes et écrivains. Pensons aux emblèmes et devises dont le VI^e livre des *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1671) du Père Bouhours¹⁰ laisse voir combien ils s'apparentent à l'esthétique du texte, voire l'inspirent et la nourrissent : allusion, application, mystère comme source du plaisir. Lorsque La Fontaine, au début du livre II des *Amours de Psyché et de Cupidon* (1671), décrit la retraite du vieillard auprès duquel Psyché trouve refuge, comment ne pas penser que l'imaginaire de ce désert s'alimente aussi bien de toutes les représentations de la gravure européenne que des descriptions poétiques antérieures¹¹ ?

7. P. 21-22 et plus longuement sur son atelier, p. 112 sq.

8. B. Beugnot, « Des Muses ouvrières : considérations sur les instruments de l'invention », in *Les Lieux de mémoire et la fabrique de l'œuvre*, Biblio 17, vol. 80, éd. Volker Kapp, PFSC, 1993, p. 27-38, et *Les Muses classiques. Essai de bibliographie rhétorique et poétique*, Klincksieck, 1996.

9. *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Klincksieck, 1996. Comptes rendus : R. Zuber, *RHLF*, 1996, 6, 1181-1183. B. Beugnot, *Genesis*, n°11, 1997, p. 168.

10. Édition critique par B. Beugnot et Gilles Declercq, Honoré Champion, 2003.

11. Voir B. Beugnot, *Le Discours de la retraite au XVII^e siècle*, PUF, 1996.

C'est parce que la bibliothèque qui fonde l'écriture que Gabriel Naudé assimile l'éventuelle destruction de la bibliothèque de Mazarin au sac de Constantinople. La tradition prend valeur spirituelle ; les lettres profanes pour P. D. Huet sont la profusion de la grâce des livres sacrés, d'où l'ostracisme dont sont frappées les ébauches, expression inaccomplie. L'esprit individuel n'est en effet que la désinence éphémère des *images* réincarnées, fruit passager d'une mémoire ancienne en laquelle réside la véritable force dynamique. Un tel contexte culturel et mental appelle la définition d'une autre génétique.

Nous voici donc déjà dans la question délicate des articulations, antagonismes ou connexions, entre genèse et génétique, posée dès les *Essais de critique génétique* (1979) et assez rondement tranchée par P.-M. de Biasi dans son manuel (« catalogue de matériaux ») ; elle mériterait, à mon sens, d'être approfondie. Certes, l'ancienne genèse faisait feu de tout bois, accordant une grande place à la biographie, travaillant dans la perspective téléologique d'un texte dont la réécriture allait toujours dans le sens du progrès. « Vision inventoriale, cumulative et documentariste » d'une part, selon les termes d'Henri Mitterand, face à une « vision structurale, ensembliste et générative » d'autre part¹². Il reste qu'un livre emblématique de ce type de recherche (B. Guyon, *La Création littéraire chez Balzac. Genèse du Médecin de campagne*, Paris, Armand Colin, 1959) n'ignore pas l'exploitation sémantique et stylistique des modifications que révèlent les scènes esquissées dans *l'Album*, les manuscrits et les placards. Et la description très fouillée des documents manuscrits se lit comme un premier essai de constitution d'un avant-texte avec classement, examen du papier, etc. Cette remarque n'a pas pour objet de réduire les études génétiques actuelles à un prolongement et à un raffinement de la genèse, mais de nuancer les oppositions trop accusées par lesquelles cherchait à s'affirmer un savoir nouveau. Il faudrait dans la même perspective regarder à nouveaux frais les travaux de Jean Pommier qui, au Collège de France, a succédé à Valéry, dont la chaire de poétique est devenue chaire d'histoire des créations littéraires. N'est-ce pas autour de la notion de réécriture et de ses différentes modulations historiques¹³, lieu privilégié d'articulation et de passage entre plusieurs textualités, que pourrait s'enrichir la réflexion ?

FRONTIÈRES GÉNÉRIQUES

Qu'advient-il lorsque la génétique s'expatrie hors du roman et de la poésie, textes imaginaires et fictionnels qui ont constitué à ses débuts son gibier favori ?

Oubliée la philosophie à laquelle *Genesis* a consacré un numéro récent, territoire de pleine juridiction génétique, il est des genres où l'enquête est plus complexe, soit qu'il faille prendre en compte des documents de type nouveau, soit que les manuscrits eux-mêmes appellent d'autres perspectives et une mise en contexte différente. *Genesis* a déjà traité de divers domaines qu'il suffit de rappeler pour mémoire :

– La musique. Elle pose des problèmes voisins de ceux du théâtre puisqu'il y a la partition, d'une part, et d'autre part l'interprétation ou l'exécution ;

12. *Leçons d'écriture. Ce que disent les manuscrits. Hommage à Louis Hay*, Minard, 1985, p. III. Voir B. Beugnot, « Territoires génétiques : autour des travaux de Louis Hay », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2003, vol. 103, n°2, p. 259-265.

13. B. Beugnot, « La réécriture : entre histoire et théorie », *Jean Giraudoux et l'écriture palimpseste*, Paragraphes, Université de Montréal et CRLMC, Université Blaise-Pascal, 1997, p. 277-287.

– L'architecture. Ici l'œuvre n'est plus un texte, mais un bâtiment, et le terme de chantier perd sa connotation métaphorique ;

– Les beaux-arts. Non seulement la génétique a emprunté aux beaux-arts un lexique ancien pour eux (ébauche, esquisse, travail sur le motif, etc.), mais peinture, dessin, sculpture ont aussi leur trajet génétique dont Diderot décrivait en ces termes l'origine : « Avant de prendre le pinceau, il faut avoir frissonné vingt fois et avoir couru en chemise et pieds nus jeter sur le papier ses esquisses » (*Salon de 1767*). L'exposition du musée d'Orsay en 1994-1995 a ainsi permis de suivre la genèse du *Penseur* de Rodin grâce à des documents aussi bien graphiques que plastiques de la glyptothèque de Copenhague. Sur ces itinéraires de l'invention artistique, n'y aurait-il pas encore beaucoup à tirer du *Système des beaux-arts* (1920), des *Vingt leçons sur les beaux-arts* (1931) et des *Entretiens chez le sculpteur* (1937) d'Alain qui tisse de multiples liens avec la littérature et fournit un cadre conceptuel qui ne me semble pas avoir été totalement exploité pour notre propos ? Il y aurait sans doute une belle étude à faire sur la vision génésique ou génétique chez ce philosophe trop oublié pour la confronter à ce qu'apporte de neuf l'analyse contemporaine des documents génétiques.

– Le texte scientifique. La révolution scientifique du XVIII^e siècle, qui a privilégié l'expérience sur le discours, n'a pas affranchi la communication savante du textuel et des physiciens contemporains reconnaissent encore que leurs théories, en attendant le moment où l'observation ou l'expérience en permettront la validation, demeurent de l'ordre du fictionnel. La recherche scientifique comporte donc un stade textuel qui engendre des archives (corpus, méthodes, concepts) passibles de travaux génétiques au même titre que les articles scientifiques ont prêté naguère à des analyses de rhétorique argumentative ou sémiologiques. Le cahier de laboratoire n'est pas sans analogies avec le *sketch book* du dessinateur et du peintre ou les carnets de l'écrivain.

Je m'attarderai en revanche à deux genres littéraires qui relèvent davantage de ma compétence. D'abord la littérature épistolaire ; je n'entends par là ni l'épistolairité fictive qui n'est qu'une forme romanesque parmi d'autres, ni l'exploitation de la correspondance comme document génétique pour un poème, un roman, une pièce de théâtre. Ce sont les correspondances réelles qui interrogent la génétique, d'autant plus qu'elles constituent une part importante des fonds manuscrits anciens et livrent parfois des états multiples. Plusieurs ajustements se révèlent donc nécessaires :

– ajustement selon les divers types de lettres qu'aimaient distinguer et classer les rhétoriciens anciens (lettres d'affaires, lettres familières, etc.). Les codes changent en effet et sont d'autant plus prégnants que la lettre est moins intime, donc d'origine plus sociale qu'affective ;

– ajustement au caractère improvisé qu'exigent tous les théoriciens de la lettre familière et à la spontanéité qui fonde sa séduction et qui semble exclure tout document génétique ; le temps de sa conception se fonderait dans celui de sa rédaction, sorte de coïncidence idéale entre la pulsion d'écrire et l'écriture. Texte apparemment clos soumis à l'écriture de l'instant ; on a pu dire que « chaque lettre est son propre brouillon » (J.-Ph. Arrou) ; pourtant les brouillons existent tant chez les modernes (J.-J. Rousseau, F. Ponge) qu'au XVIII^e siècle : B. Bray a pu, en éditant soixante-dix-sept lettres inédites de Chapelain à Nicolas Heinsius, suivre les corrections qu'elles subissent. Mais aux procédures génétiques habituelles, il faut ajouter un autre regard qui prenne en compte le cadre d'une correspondance et non une lettre singulière – car la lettre est toujours un texte amputé sans son destinataire et sa réponse ; l'échange lui-même entre dans la

génétique de la lettre par les échos, reprises, reformulations du déjà exprimé. Plusieurs temporalités en effet s'y juxtaposent ou y entrent en friction : celle, sans doute la plus brève, de la date de rédaction qui détermine un climat, une tonalité, une humeur ; celle de la graphie matérielle scandée parfois de pauses, des moments réflexifs dont le texte ou un manuscrit peuvent porter trace ; celle plus diffuse de la mémoire des échanges, véritable terreau épistolaire ; celle enfin du futur, de la réponse ou de la réaction anticipée. En prendre conscience, c'est ouvrir la voie au repérage de ces cicatrices textuelles et se placer au cœur de la génétique épistolaire : « Je vous envoie quasi votre lettre, écrit Mme de Sévigné à sa fille : c'est que vous avez si bien trouvé ma pensée, que je prends plaisir à la répéter ».

La lettre est « commerce », c'est-à-dire échange ; retour sur celles qui précèdent, donc réécriture, et brouillon de celles qui suivront. L'esthétique du spontané (« À mesure qu'on introduit la forme, la vie disparaît », Diderot) et de la négligence est toute nourrie de mémoire. L'intertexte épistolaire n'est pas constitué seulement de citations, d'allusions, de modèles invoqués ou convoqués ; il se construit dans le dialogue de deux consciences. Voici mis en question, et peut-être davantage cerné, l'un des points aveugles de la génétique, celui du surgissement de l'écriture.

Quant à la littérature dramatique, elle soulève le problème des échanges ou conflits entre écriture individuelle et « écriture à plusieurs mains » (A. Grésillon). Les manuscrits de l'auteur lorsqu'ils existent – c'est en partie le cas pour Jean Anouilh – permettent de suivre la genèse du texte depuis des listes de personnages, des notes sur leur caractère, des schémas d'intrigue, des croquis de scène, des premières rédactions. Mais ce texte n'est qu'une partition sur laquelle va intervenir la représentation avec le metteur en scène, le décorateur, les acteurs. Gaston Baty élabore de son rôle une conception élevée : « C'est au metteur en scène qu'il appartiendra de restituer au poète ce qui s'était perdu dans le chemin du rêve au manuscrit » (*Rideau baissé*, 1948).

L'auteur peut, comme Anouilh, non seulement participer aux répétitions, mais collaborer à la mise en scène, faire lecture de sa pièce pour les acteurs, retravailler son texte dans le théâtre même. Il est souvent difficile de savoir, dans l'édition, ce qui revient au travail de l'atelier du dramaturge et ce qui est apparu au montage, sorte de travail sur le motif, mais intervenu après l'œuvre¹⁴.

Ces remarques sur les frontières génériques me donnent l'occasion d'une nouvelle suggestion. Ne serait-il pas temps de mettre en œuvre, ou plutôt en chantier, un lexique plus développé et systématique que ceux jusqu'ici amorcés (par exemple dans le manuel d'Almuth Grésillon)¹⁵ ? J'ai déjà déploré son absence dans le beau livre où Louis Hay a réuni récemment ses travaux. Comme tous les savoirs, la génétique, d'autant plus qu'elle s'éloigne du métaphorique pour le conceptuel, gagnera à recourir à un vocabulaire stable, commun en même temps que propre à chacun de ses champs d'application qui exigent des transferts sémantiques aussi bien pour assurer la survie de termes que menace l'éphémère que pour s'affranchir de ceux qui sont devenus obsolètes. La liste est déjà longue des termes à inclure : brouillon (dont la définition peut changer selon l'époque), charrette (projet final en argot d'architecte), configuration de réécriture, condensation, correction instauratrice ou substitutive (Contini),

14. Voir l'ouvrage de D. Budor, A. Grésillon et M.-M. Mervant-Roux dir., *Genèses théâtrales*, à paraître au CNRS Éditions.

15. Voir pour le XVII^e siècle, B. Beugnot, 1993, p. 177-178.

croquis et esquisse (André Malraux, *Les Voix du silence*, 1951, p. 107 : « Le croquis est une note ; certaines esquisses sont une fin »), document (C. Bustarret), essai-image, espace graphique (celui du poème ou du récit n'est pas celui de la lettre), fini et achevé qui sont peut-être des termes antithétiques (Georges Steiner), latences, modèle, montée (« espace textuel à saisir moins dans sa linéarité que dans ses procès successifs », Henri Mitterand, 1985), surcharge, etc.

Il faudrait en outre ne pas fournir des définitions seulement statiques et opératoires, mais saisir ces termes dans leur devenir et leur évolution. Si, par exemple, *brouillon* et *manuscrit* ont dès le XVII^e siècle leur sens moderne, il n'en va pas de même pour *texte*, *original*, *création* (Furetière : « Extraction du néant ») et *invention* (Furetière : « Subtilité d'esprit, certain génie particulier qui donne la facilité de trouver quelque chose de nouveau ») ou *imagination*.

FRONTIÈRES CONCEPTUELLES

Quittées les réalités historiques ou génériques où il est relativement aisé de circonscrire les problèmes, nous entrons en terrain moins sûr, là où il est sans doute plus aisé d'exprimer des doutes, de formuler des dilemmes et des apories que d'avancer des réponses fermes et satisfaisantes. Dès ses débuts, la génétique s'est trouvée confrontée à cette difficulté ou cette ambition : comment passer de l'analyse des dossiers qui prouvait son efficacité et sa validité, de la collection des cas singuliers à des constantes, des observations de portée plus générale, sinon universelle : ou bien traduire en termes historiques les modalités à l'intérieur desquelles une génération ou une époque se livrent au travail d'écriture, ou bien établir des lois de l'invention, de la transcription écrite de l'imaginaire ? Les procédés d'écriture, privés et individuels, s'inscrivent-ils dans une histoire, relevant en conséquence de déterminismes qui les dépassent et en même temps les rapprochent, les associent dans des traits d'époque ? Ou en d'autres termes, les différences que permet de constater le déplacement d'une époque à une autre tiennent-elles à des différences de documentation ou à de réelles altérités collectives dans la manière d'élaborer un texte ? Ou encore, une histoire des pratiques d'écriture ou de « l'élaboration des textes » (R. Melançon) peut-elle s'instaurer non pas seulement à partir des cadres éducatifs et culturels, mais à partir de l'examen et de l'analyse des traces manuscrites ? Il s'agit là d'un saut de la singularité à la spécificité d'un « cadre notionnel » (P.-M. de Biasi) et à une typologie générale. Faute d'un tel saut, la rigueur des procédures et des analyses (voir l'étude de *L'Ardoise* de Ponge par A. Grésillon) garantit-elle à la génétique un statut de science ou de savoir critique ?

Les récurrences d'un dossier à l'autre sont manifestes ; dans une formule heureuse, sinon transparente, L. Hay affirme que le généticien est « toujours confronté au singulier, mais non à l'unique ». Une hiérarchie dès lors s'instaurerait-elle dans le matériau génétique entre l'unique, le singulier, le récurrent, la règle ou la loi ? Il faut passer de l'ordre du dossier apparemment aléatoire, disloqué, dans lequel le généticien poursuit une orientation, un sens, à l'ordre de l'invention et des pratiques propres à une œuvre, à un auteur, à un temps, à l'esprit humain, nouvelle hiérarchie.

C'est dire qu'en déplaçant le regard et l'analyse de l'œuvre à ses limbes, brouillons et états, du figé au mouvant, la génétique se trouve contrainte à élaborer une pensée du multiple ou de l'hétérogène, différente de l'esthétique de l'unité qui, depuis le XVII^e siècle, pesait sur la littérature et que le structuralisme

a avivée. L'un des enjeux de la génétique me semble donc être de définir et de rendre opératoire une multiplicité qui ne soit pas synonyme de chaos, de hasard absolu, objet des réflexions philosophiques d'Alain Badiou et de Michel Serres ; ce dernier formule ainsi les choses : « Penser le multiple sans me laisser jamais le secours du concept [...]. Je tente de penser le temps comme une multiplicité pure [...]. La multiplicité bruit entre les formes qui émergent d'elle ». C'est, à mon sens, par ce genre de greffe, parallèlement à ses autres entreprises, que la génétique progressera comme savoir théorique.

Je pense aussi aux récents travaux autour de l'invention que j'exploiterai de nouveau un peu plus bas. Car « le pouvoir des concepts » consiste à dépasser la particularité de chaque situation, à quêter des régularités dans « un labyrinthe de processus variés », non sans que cela fasse problème de conciliation entre le rationnel et l'historique, car « la rationalité est anhistorique »¹⁶. Double postulation que n'ignore pas la génétique : quêter le concept au bénéfice de son statut de savoir et travailler sur l'historique pour sa constitution, car « les hypothèses théoriques ne sont pas une transposition directe de la réalité, mais un langage qu'on applique à une donnée empirique avec succès »¹⁷. C'est là une nouvelle justification du lexique que j'appelais de mes vœux, car la trouvaille du vocable a une « importance heuristique »¹⁸. En forgeant, dès les années 1920, l'expression de « socle d'attributs » pour les noms propres, Ponge se montrait sensible au pouvoir à la fois allusif, économique et synthétique d'un mot.

En bref, pour conclure ce point sur un jugement purement personnel, n'est-ce pas précisément par ces difficultés, voire ces impasses, que la génétique appartient de plein droit à la littérature, privilège du singulier ? Qu'elle soit traversée de questionnements, qu'elle récusé le schéma, le graphique, renonce à établir un tableau Mendeleïev des éléments de l'écriture, ce qui n'interdit ni la rigueur ni le recours aux instruments les plus modernes, me paraît plutôt rassurant pour son avenir. L'élaboration réussie de concepts et de notions qui transcendent les singularités ne l'empêche pas de buter sur ce qu'il y a d'irréductible aussi bien dans les pratiques scripturaires d'un écrivain que dans le dossier particulier d'un texte. Le vieil et impénitent littéraire que je suis montre ici le bout de l'oreille : je me réjouis de cette sensibilité et cet intérêt qui lui évitent d'être frappée du même discrédit, de la même obsolescence que la théorie. Qui travaille sur Hugo ou Flaubert, sur Proust ou Ponge entretient avec les dossiers de leur œuvre un rapport plus affectif, plus sentimental, presque amoureux et par là, à mon sens, plus stimulant et fécond que la quête intellectuelle de ce que les dossiers peuvent avoir en partage. L'individu plutôt que l'espèce, telle serait la règle de salut de la génétique.

LES SEUILS DE LA GÉNÉTIQUE

Nous voici, à l'intérieur même de son objet, rendus aux seuils de la génétique. Le rêve du généticien est de suivre le trajet créateur sans hiatus ni lacune, de percer les voies secrètes de l'invention et d'observer jusqu'au plus ténu les moments successifs de l'émergence du texte ; de « remonter le fil de la durée

16. J. Schlanger et I. Stengers, *Les Concepts scientifiques. Invention et pouvoir*, La Découverte, 1989, p. 24.

17. *Ibid.*, p. 61.

18. *Ibid.*, p. 62.

créatrice » selon la formule qui définissait l'édition critique (déjà selon Robert Ricatte). La trompeuse continuité de certains manuscrits en entretient l'illusion, mais « impossible de voir naître sur le papier le désir d'écrire » (A. Grésillon). Les silences insurmontables du manuscrit entretiennent ainsi à l'horizon de toute étude génétique une féconde inquiétude.

Il y a d'abord les blancs du manuscrit qui renvoient au brouillon mental. Tout dossier manuscrit, même le plus riche, conserve ses points aveugles, suspens et béances. Quel généticien n'a pas éprouvé au moins une fois l'impression de passer du spectacle ou du vertige de la profusion à la conscience, voire l'effroi de la perte et des manques ? Les traces s'estompent dans la pénombre de l'invention : que se passe-t-il par exemple entre deux campagnes d'écriture, dans la nuit qui sépare deux états ? Les blancs et les silences ne tiennent pas à des accidents documentaires ou à des négligences comparables à l'interruption par oubli d'un journal intime ; ils sont le propre même de l'invention de la forme, comme l'écrit si joliment G. Steiner : « Au cœur de la forme réside une tristesse, une trace de la perte [...]. Elle a diminué le répertoire de ce qui aurait pu être »¹⁹. Ponge dans un entretien avec J. Ristat compare ses pauses au linge mouillé dont le sculpteur recouvre son ébauche de glaise ; mais si le geste du sculpteur s'interrompt (non peut-être la vision de l'œuvre à naître que n'a pas encore traduite le travail de la main), l'imaginaire de l'écrivain demeure en état de veille et dessine inconsciemment de nouveaux chemins que croit découvrir la plume du matin. « Le langage ne se refuse qu'à une chose, c'est à faire aussi peu de bruit que le silence » (Ponge, *Notes d'un poème*).

Ce travail secret, ce cheminement de la nuit, le mathématicien Henri Poincaré en faisait état dans sa conférence de 1908 sur l'invention, « phénomène de discontinuité psychique », selon l'expression de J. Schlanger. C'est dire que les difficultés de la génétique, que ses lacunes et ses frustrations devant son impuissance, fût-ce pour le plus riche des dossiers (Ponge entre autres) à suivre tout l'itinéraire de la naissance du texte, ne tiennent ni à la pauvreté des traces écrites, ni à l'état encore rudimentaire de ses moyens ou de ses instruments, mais aux processus mêmes de l'invention. Il serait facile de réunir un boisseau de témoignages convergents émanant tant des philosophes ou des théoriciens que des créateurs.

Je cite : Boileau, *Épître VI* : « Je trouve au coin d'un bois la rime qui m'avait fui ».

L'écriture dépend donc aussi du lieu, du mouvement autant que du temps ; il y a des rythmes que la promenade stimule. Là réside peut-être l'équivalent pour l'écrivain de ce que le peintre et le dessinateur nomment travail sur le motif, ici tout intérieur, physique de l'invention qui ne laisse pas de marques écrites, dont parlait le physiologiste et physicien allemand Ferdinand de Helmholtz en 1891.

Diderot, *Salon de 1767* : « L'idée sublime qui se présente, où était-elle à l'instant précédent ? À quoi tient-il qu'elle soit ou ne soit pas advenue ? »

Valéry parle du travail psychique « indéterminé qui s'étend d'une sorte de désordre à une sorte d'organisation » (*Cahiers*, I, 947) et invente cette formule : « Écrire. Résoudre une nébuleuse interne » (II, 1021) ou encore celle-ci : « L'œuvre absorbe l'acte. Le chemin parcouru absorbe la marche » (II, 245).

Malraux, *Les Voix du silence* : « Le poète est obsédé par une voix à quoi doivent s'accorder les mots ; le romancier est si bien dominé par certains schèmes

initiaux que ceux-ci modifient, parfois fondamentalement, les récits qu'ils n'ont pas suscités » (*op. cit.*, p. 333)²⁰.

On pourrait aussi évoquer le texte de Ponge, « Sur l'inspiration », écrit vers 1926 et tardivement publié dans ses *Pratiques d'écriture*.

Autant d'illustrations et de confirmations de la « boîte noire » des opérations mentales, métaphore qu'emploient Michel Serres et P.-M. de Biasi. Tout se passe comme si la génétique venait buter sur le vieux mythe de l'inspiration, l'enthousiasme des Grecs, le *furor poeticus* des Latins, les « pensées imperceptibles » de Pierre Nicole (*Traité de la grâce générale*, 1715). En bref, ce que déclarent ces citations, c'est que l'espace matériel de la page ou des pages successives n'est pas coextensif à l'espace mental dont il sourd ; tout autant qu'un révélateur, il est un masque ou un voile jeté sur la nuit de l'atelier. La recherche expressive procède par fragments, obéit à une succession d'à-coups, d'élan, de butées, de déserts dont les empreintes sont fugitives ou absentes : « Le dossier n'est jamais qu'une figure génétique partielle de l'invention textuelle » (J. Martel)²¹.

Si la critique génétique se heurte à ces apories, ces silences du manuscrit, ces seuils, c'est qu'il est impossible de reconstituer ce que Michel Serres appelle *la chaîne de la genèse* : « Elle n'est pas solide, elle n'est jamais de nécessité. Brusquement, elle bifurque. Elle prend la tangente. Elle se livre aux signaux qui passent, aux fluctuations de la mer [...] Elle n'est pas non plus de hasard, elle demeurerait méticuleusement brisée »²². C'est pourquoi on sait, depuis J. Bellemin-Noël, que l'avant-texte est un construit, non pas un donné, qui nous renvoie au mystère de l'invention dont il faut pour finir esquisser les profils : « Obscurité turbulente de la naissance et de l'instauration » (G. Steiner), « face nocturne de la création » (A. Grésillon).

La génétique est à situer dans une histoire du concept²³, impossible à ébaucher ici. Je me contenterai de quelques jalons. Si Paul Valéry a inspiré de manière décisive, non sans paradoxe, autant la poétique contemporaine que la génétique, c'est qu'il s'est passionné pour « la vie de l'esprit, puissance de transformation toujours en acte », différente de l'œuvre qui est chose finie²⁴. Pour les modernes, l'invention présente un caractère inaugural ; pour les époques plus anciennes, elle était reprise, répétition, réécriture. Avec le regard que la génétique porte maintenant sur les temps sans manuscrits, il devient nécessaire pour elle de remonter de l'invention à *l'inventio*. En termes de G. Steiner, on passe d'une « quête du déjà là à la découverte d'un pas encore, d'une invention secondaire à une création primaire » (*op. cit.*, p. 133), mais « il y a une part impure d'invention dans les actes de création, des vestiges et des préfigurations de créativité authentique dans l'invention » (*op. cit.*, p. 54) ; ce glissement est au cœur de l'évolution sémantique du terme d'*originalité*. Quelles sont les voies à emprunter en ce sens ?

– La fécondation du texte par les écritures antécédentes, qu'il s'agisse d'héritages culturels ou d'écritures personnelles : « se remettre dans le truc », selon la formule de Ponge dans un entretien avec J. Ristat.

20. Faudrait-il parler ici de l'indéterminé qu'évoque D. Ferrer à propos de l'accident génétique (p. 123-133) ?

21. Voir J. Martel, « Les Blancs du dossier : le soleil placé en abîme », *Revue des sciences humaines*, n°228, 1992, p. 130.

22. M. Serres, *Genèse*, Grasset, 1982, p. 121-122.

23. Voir J. Martel, « De l'invention. Éléments pour l'histoire lexicologique et sémantique d'un concept : XVI^e-XX^e siècles », *Études françaises*, vol. 26, n°3, 1990, p. 29-49.

24. « Au sujet du *Cimetière marin* », *Œuvres*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1957, p. 1497.

– Le transfert comme facteur d'invention (J. Schlanger). Il faudrait parler ici de flux migratoire par lequel un fragment textuel antécédent, de l'auteur lui-même ou non, devient source d'une recontextualisation qui a des incidences sémantiques ou de variation, source de suggestions nouvelles ; le xvii^e siècle appelle ce processus *application* dont le plaisir esthétique tenait à une connivence culturelle avec le public.

– Les dérives et modifications du concept de mémoire « encyclopédie mentale » (Schlanger) qui est le noyau de l'invention, phénomène lié à la durée : « Loin d'être une expérience ponctuelle, [l'invention] est un travail de réflexion qui s'installe dans la durée, qui connaît des épisodes, des réorganisations, des aspects accidentels et aussi des aspects ludiques [...] La création intellectuelle n'est pas essentiellement l'expérience d'une notion qui surgit, mais d'une réflexion qui s'élabore dans la durée » (J. Schlanger).

Ces perspectives invitent à souhaiter que s'entreprenne une histoire de la critique génétique, dont les linéaments sont aujourd'hui disséminés dans maints travaux (d'Arco Silvio Avalle²⁵ à L. Hay, dès sa postface aux *Essais de critique génétique*, 1979), d'une remontée vers ses origines les plus lointaines jusqu'à ses avatars les plus récents. Le temps n'est-il pas également venu à partir des traces de l'invention et de ses modes (indépendamment de l'œuvre que le dossier prépare) d'élaborer une grammaire de l'invention (avec, pourquoi pas, ses avatars historiques) ?

Mesurer aujourd'hui la portée de la critique génétique, en circonscrire le territoire propre, invite paradoxalement à étendre le regard vers de plus vastes horizons. De technique presque artisanale à ses débuts, elle s'est élevée à une réflexion sur l'invention des formes et le fonctionnement de l'esprit ; elle s'est ainsi développée au carrefour d'une exigence intellectuelle, de la définition d'un cadre conceptuel, du besoin d'une archéologie qui lui donne ses assises et d'une fantasmagorie qui nourrit ses inspirations. Ce faisant, elle s'est implicitement moulée dans une vision plus large qui s'inscrit en de multiples lieux d'émergence. Notre époque, libérée des spiritualités traditionnelles, semble prendre une nouvelle conscience de la temporalité dont la génétique découvre de texte en texte les marques, les soubresauts, les secousses. Tandis que la source ultime de l'invention se dérobe à une prise complète, tandis que le généticien semble sans cesse renvoyé à un non-dit, à un insaisissable *Urzeit* et que l'excitation documentaire, sous la menace de l'illisibilité, se heurte à un *non plus ultra*, seuil mystérieux des rapports de l'esprit et du temps, de l'esprit et du langage, historiens, philosophes et sociologues se montrent préoccupés par l'anamnèse de l'origine, par la nostalgie des naissances, bien différentes de la traditionnelle analyse historique.

La bibliographie livre un bouquet sélectif de titres à cet égard révélateurs. Terence Cave avait déjà apporté un éclairage décisif sur l'atelier du texte à la Renaissance²⁶, encore grandement valable pour le siècle suivant. Alain Viala traque en sociologue la genèse de la condition d'écrivain au xvii^e siècle. Plus récemment, M. Jeanneret, en un propos plus spécifiquement génétique, a exploré la mythologie de la métamorphose aux sources du texte et de la pensée renaissante, jusqu'à la peinture et l'esthétique de la tache chez Vinci qui « dessine le devenir », dans le droit fil d'une formule de Du Bartas : « La matière

25. *Strumenti critici*, I, ottobre 1967 ; II, giugno 1968 ; III, ottobre 1968.

26. *The cornucopian Text: problems of writing in the French Renaissance*, Oxford University Press, 1979.

toujours cherche forme nouvelle ». G. Steiner – en une fresque génétique aussi vaste qu’informée et suggestive – suit l’imaginaire de la genèse qui hante l’esprit depuis la Bible jusqu’à la modernité dans la littérature, la musique, les beaux-arts ou les sciences. Tout le chapitre III concerne directement notre objet ; il brosse le paysage de l’« inachèvement perpétuel » que Ponge a choisi pour titre de son ultime recueil : « Le créé projette l’ombre de son imperfection, de sa corruption, sur le créateur »²⁷.

En effet, à cause de son référent biblique, le terme de *genèse* n’est pas innocent ; il implique une réflexion sur la création littéraire, « terme banni par la plupart des critiques contemporains, comme marqué par une métaphysique inavouée », notait Marc Angenot dans la première édition (1972) de son *Glossaire*. Lui préférer maintenant l’invention, c’est réactiver un vieux débat. Mais la stase impossible dans la quête où sont engagés l’écrivain, l’artiste, le philosophe, l’architecte invite à la contemplation du temps. De l’apparent aboutissement définitif dont les œuvres les plus réussies porteraient témoignage, le regard s’est déplacé vers les moments et les affres qui ont précédé la conquête, privilège accordé non au résultat comme triomphe sur une servitude, mais au travail qui la manifeste. Cette inquiétude génétique devenue prédominante tient-elle au vertige d’un scepticisme métaphysique (fruit du « primat de l’interrogation » que Malraux souligne dans *Les Voix du silence*, caractère propre de notre civilisation), ou s’agit-il tout simplement de notre destin, « ce qui impose à l’homme la conscience de sa condition » ? Il appartiendra aux historiens futurs de la culture de justifier ou d’infirmier ces vues cavalières et de dire si les convergences qui m’ont frappé font sens ou si elles ne sont que de hasard.

Ce vœu terminera le cadastrage que j’ai tenté. La génétique qui cherche à reconstituer et à fixer les instants fugitifs d’une invention prolifique, surgissante, plonge dans le mystère de l’origine et dans la contemplation du temps. Il n’est pas sans conséquence que, dans les styles de la genèse et chez les écrivains qui l’ont le plus inspirée (Valéry, Ponge), la métaphore de l’arbre, double figure de la durée et de la métamorphose, occupe une place centrale. La trace écrite est-elle la fixation provisoire d’un flux imaginaire ou l’évanescence encore d’un rêve toujours inaccompli ? De fonds en dossiers, de feuillets en paperoles, de repentirs en réécritures, la génétique inscrit dans son projet une métaphorique et une métaphysique de l’in-fini (au sens privatif du préfixe), célébration toujours recommencée du triomphe d’Héraclite.

BERNARD BEUGNOT (UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL)

L'OBJET MANUSCRIT

APPROCHE CODICOLOGIQUE DU MANUSCRIT MODERNE¹

CLAIRE BUSTARRET

Préalable utile à toute étude génétique, l'analyse matérielle des manuscrits suppose une approche méthodique, dont les principes relèvent de la codicologie – une discipline initialement consacrée au codex médiéval² – en tenant compte des spécificités des pratiques d'écriture développées en Occident depuis l'ère moderne. Le manuscrit de travail que nous connaissons n'a que peu de choses en commun avec l'objet éditorial étudié par les médiévistes : les premiers « explorateurs » de la genèse littéraire moderne se sont donc trouvés dans la nécessité d'adapter une méthode déjà existante à des objets entièrement nouveaux³. Dans le contexte des études littéraires, cette discipline encore mal connue bénéficie d'une réputation de haute spécialisation technique : pourtant, dans bien des cas, les codicologues sont réduits à un niveau d'analyse fort prosaïque, en tant que simples lecteurs munis d'un double décimètre, au mieux d'un micromètre, n'ayant pas accès aux instruments d'observation et de mesure utilisés dans les ateliers de restauration. Il arrive néanmoins qu'une confiance excessive pare l'observation codicologique du pouvoir d'élucider les énigmes de la genèse : ne suffit-il pas de savoir nommer un filigrane pour connaître le moment d'utilisation d'un feuillet, déduire quel fut le lieu d'écriture, et qui sait, deviner l'humeur du scripteur ? La pratique impose plus de modestie, tant sont encore lacunaires nos connaissances en matière d'utilisation du papier et des instruments d'écriture à la période moderne et contemporaine. En outre, il va de soi que l'analyse matérielle des manuscrits ne prend sens qu'en regard d'une analyse textuelle portant sur l'écrit et sa genèse.

La pratique descriptive exige aussi quelque rigueur. Une démarche méthodique est requise afin de collecter de multiples informations en examinant « sous toutes les coutures » l'objet original, le manuscrit de travail tel qu'il est conservé dans les collections publiques ou privées – et ce non seulement dans un souci d'exhaustivité mais en vue d'effectuer des comparaisons entre plusieurs documents, plusieurs dossiers. Les supports concernés sont-ils composés de matériaux homogènes ou disparates ? Il convient, avant même de déchiffrer et de transcrire les avant-textes, de distinguer des objets reliés (carnets, cahiers) ou non (feuilles volantes, fichiers), de les classer selon leur format, selon les divers types de papier et d'encre employés, tout en établissant une corrélation

1. Cet article reprend et complète ma contribution à l'ouvrage collectif *Les Manuscrits littéraires du xx^e siècle*, PUB, 2005, publié sous la direction de M. Sagaert, que je remercie de son aimable autorisation.

2. A. Dain, *Les Manuscrits, Diderot multimédia*, coll. « Pergame », rééd. 1998, et J. Lemaire, *Introduction à la codicologie*, 1989, ainsi que les travaux de l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes (IRHT, CNRS).

3. Nous désignons en général comme manuscrits « modernes » ceux qui nous sont parvenus depuis l'invention de l'imprimerie, mais en fait surtout depuis le début du xviii^e siècle, car les brouillons n'étaient conservés avant cette date que fort rarement. Voir L. Hay, dir., *Manuscrits des écrivains*, CNRS Éditions/Hachette, 1993, et A. Grésillon, *Éléments de critique génétique, Lire les manuscrits modernes*, PUF, 1994.

avec les numérotations qu'ils portent, et en intégrant les repères chronologiques attestés par l'objet lui-même (dates explicites, filigranes millésimés). Que peut-on attendre de ces premières observations, en quoi pourront-elles contribuer à la constitution du dossier génétique ? Si l'on parvient à croiser dans cet inventaire un angle d'approche typologique et un angle chronologique, les ressources de la codicologie permettront de situer les indices recueillis au sein d'un contexte matériel plus large : tout d'abord celui de l'œuvre en cours de composition, mais aussi celui des habitudes de travail que révèlent d'autres témoins manuscrits du même auteur (correspondance contemporaine, autres dossiers d'œuvres antérieurs ou ultérieurs) et enfin dans le cadre historique des pratiques d'écriture courantes à une période donnée. C'est dire que la description d'un feuillet isolé ne nous apprendra rien, tant que nous n'aurons pas examiné avec attention et comparé entre eux plusieurs dizaines, voire plusieurs centaines de feuillets.

Le formulaire descriptif élaboré par l'ITEM et intégré à la base de données *MUSE*⁴ sert à répertorier tous les types de supports, reliés ou non, et les instruments d'écriture employés par un ou plusieurs scribes au sein d'un corpus d'auteur. Le protocole offert par la base de données, qui s'applique aussi bien à la correspondance du xviii^e siècle qu'au brouillon dactylographié du xx^e siècle, permet de recouper entre eux les indices matériels et graphiques propres à chaque corpus, sur lesquels viendront s'appuyer les hypothèses de reconstitution génétique – à l'échelle du volume, mais aussi de la séquence de feuillets, voire de la page. Il s'agit donc de mener une enquête minutieuse sur les pratiques d'écriture, chaque fois singulières, et pourtant culturellement identifiables, qui rendent possible le processus créatif. Relevées systématiquement, les occurrences fournissent dès lors une véritable mine de renseignements inattendus pour le généticien : des données susceptibles d'orienter la datation, le classement et l'interprétation⁵. Il s'agit de corréliser les *indices de fabrication* qui permettent d'identifier, en recourant à des répertoires de filigranes ou à des catalogues de fabricants, quels sont les divers types de papier employés par l'écrivain, et les *indices d'usage*, qui fournissent des pistes d'interprétation à partir des modes d'utilisation observables dans chaque corpus.

Avant de fournir quelques éléments de méthodologie, rappelons que les écrivains eux-mêmes ne sont pas sans accorder d'importance à ces « manières de faire » qui leur sont familières, comme aux incidents susceptibles de les détourner des procédures les plus courantes. On constate non seulement qu'un même type de support peut connaître des fonctions variables selon les habitudes de travail de chacun, comme c'est le cas du cahier d'écolier employé par Roussel, Proust, Colette, Duchamp, Leduc ou Guibert, mais qu'un même objet change parfois d'affectation en cours d'utilisation. La description ne doit donc pas se contenter d'identifier les différents supports, à l'aide de critères observables à l'œil nu ou à l'aide d'instruments de mesure, en se référant aux notions

4. Base de données de l'ITEM intitulée « Manuscrits, Usages des Supports et de l'Écriture », application conçue dans le cadre du programme du CNRS Patrimoine écrit (1997-2000) : voir C. Bustarret, S. Linkès, « Un nouvel instrument de travail pour l'analyse des manuscrits : la base de données MUSE », *Genesis*, n°21, 2003, p. 161-177.

5. Il convient de rappeler toutefois que pour la période moderne et contemporaine, le chercheur demeure tributaire des limites de la bibliographie existante, qui s'appauvrit avec le temps, les vergés filigranés du xviii^e siècle étant mieux documentés que les vélins mécaniques (souvent dépourvus de filigranes) du milieu du xix^e, ou que les innombrables produits industriels du xx^e siècle.

d'histoire technique (évolution de la fabrication du papier, inventions d'instruments d'écriture) indispensables pour mener à bien une observation pertinente. Elle doit également aider à déceler la logique singulière des modalités d'inscription et manipulations diverses par lesquelles l'écrivain s'approprie le support. Quelques études de cas (Montesquieu, Condorcet, Stendhal, Roussel, Duchamp) feront mieux comprendre en quoi l'apport de l'analyse matérielle peut s'avérer déterminant pour l'étude de la genèse.

L'OBJET MANUSCRIT : ENTRE BRICOLAGE ET RITUELS

Quand dans sa vie on commence à écrire (plus ou moins jeune), on n'a pas tout à fait conscience qu'on est en train de bricoler cet artefact que certains appelleront un « manuscrit », si on a de la chance.

Pierre Michon, « Fait à la main »⁶.

Définir l'acte d'écriture comme un « bricolage » relève sans doute d'une conception relativement récente : on trouve le terme sous la plume de Proust avant de le lire, sous celle de Pierre Michon, dans le catalogue d'une exposition récemment consacrée aux *Brouillons d'écrivains* par la Bibliothèque nationale de France. Mais, jusqu'à l'avènement du traitement de texte, les brouillons du xx^e siècle ont en commun avec ceux du xviii^e d'avoir pour support un même matériau : le papier. Et l'approche descriptive impose ici au moins une contrainte : celle du contact avec le document original. En effet, même lorsque l'on dispose d'un fac-similé en couleur et en trois dimensions comme celui que proposait la revue *Genesis* en annexe à son numéro 11 (1997)⁷ pour illustrer l'étude d'un brouillon autographe de Michel Leiris intitulé *Judith*, véritable « dépliant » comportant trois ou quatre sortes de papier distinctes, il reste que la reproduction s'intéresse uniquement à la surface, tandis que le codicologue doit également ausculter l'épaisseur, la transparence, la souplesse et la rugosité des différentes composantes du collage, et tenter d'en reconstituer les modalités d'assemblage⁸. Le microfilm et la photocopie suffiraient-ils à rendre compte du puzzle matériel soigneusement construit par l'auteur de *L'Âge d'homme*, morceau par morceau, à mesure de ses besoins ?

La diversité des qualités et des formats de papier à écrire disponibles sur le marché, notamment à partir du xix^e siècle, alors que la papeterie s'affirme comme une industrie conquérante, est vertigineuse. Balzac, particulièrement attentif à la fabrication du papier suite à ses projets d'éditeur, se fournit auprès des meilleurs fabricants des Vosges et d'Angoumois, sans négliger les papiers de luxe anglais ou polonais, mais il fait aussi usage pour ses brouillons de grossiers papiers bulle destinés à l'emballage⁹. Tandis que Rousseau, à côté des beaux vergés sur lesquels il calligraphiait de véritables manuscrits d'apparat,

6. P. Michon, « Fait à la main », catalogue d'exposition *Brouillons d'écrivains*, sous la direction de M. O. Germain et D. Thibault, Bibliothèque nationale de France, 2001, p. 187-188.

7. *Genesis*, Revue internationale de critique génétique publiée par l'Institut des textes et manuscrits modernes du CNRS, depuis 1992.

8. Voir la transcription et la présentation du manuscrit par C. Maubon, « Les notes pré-rédactionnelles de *L'Âge d'homme* », *Genesis*, n°11, 1997, p. 123-129 et son article, *idem*, p. 107-122.

9. C. Bustarret, « Interroger "l'existence matérielle de l'œuvre" : une enquête sur les papiers de Balzac », Actes du colloque « Lire Balzac en l'an 2000 : bilans et perspectives », *L'Année balzacienne*, 1999 (II), p. 503-527.

employait comme bloc-notes des cartes à jouer suffisamment rigides pour lui permettre d'écrire en promenade, à l'aide d'une mine de plomb. Delteil se contentera parfois d'un ticket de métro, et Le Clézio d'une nappe de restaurant...¹⁰ À l'échelle de la consommation individuelle d'un écrivain comme Paul Valéry, plusieurs centaines voire milliers de types de supports différents peuvent être identifiés dans la masse des documents conservés : des dizaines de cahiers et de carnets, de dimensions et d'épaisseur diverses, des feuilles volantes avec ou sans filigrane ; le vélin de fabrication mécanique est devenu prédominant depuis le début du xx^e siècle, toutefois les vergés à l'ancienne sont fréquents parmi les articles de luxe, notamment dans le papier à lettre ; les réemplois de lettres reçues, de circulaires et d'imprimés sont fréquents, et l'on rencontre même des échantillons commerciaux des papeteries Arches faisant office de supports d'écriture¹¹. À l'échelle plus restreinte du dossier préparatoire d'une œuvre, la quantité de supports différents peut s'avérer aussi impressionnante : ainsi les cahiers, aux pages réglées ou quadrillées, carnets et feuillets de blocs ou feuilles au format « machine » qui apparaissent côte à côte dans le corpus rédactionnel de *Grabinoûlor* de Pierre Albert-Birot¹².

Toutefois les comportements boulimiques voisinent avec des exigences de fins gourmets : plus d'un écrivain, de Colette à Barthes, a souligné la relation sensuelle qu'il entretient avec les supports et les instruments d'écriture qu'il choisit, et les incidences de ce contexte matériel sur l'ardeur du créateur¹³. Le papier chiffon fabriqué à la main est devenu rarissime au xx^e siècle, et fort coûteux : sa consommation relève d'un goût sophistiqué – ou d'un snobisme caractérisé –, comme c'est le cas par exemple lorsqu'André Gide fait fabriquer spécialement des cahiers pour son journal à partir d'un stock de vergé italien « Polleri », filigrané d'un magnifique cerf. Tout en rappelant que ce choix relève avant tout des circonstances d'un apprentissage¹⁴, Pierre Michon n'en pense pas moins que « l'acte de l'écrivain est une activité liturgique » qui, pour condenser « la vie de la vie », exige un rituel :

« Et alors la plume, le papier, la gestuelle qui s'y écrit, le petit drame et le grand enjeu qui s'y jouent, tout cela est objets et danse rituels qui doivent impérativement être justes et justement disposés pour qu'en naisse le texte juste. »

Jean Genet, quant à lui, évoquait la texture même du support comme déclencheur secret de son envie d'écrire autre chose qu'une simple correspondance amicale, d'entrer dans la poésie, dans la fiction.

10. « Pendant un temps, je prenais des notes sur des bouts de nappe que je recouvrais de signes cabalistiques de toutes les couleurs. Malheureusement, je n'arrivais jamais, par la suite, à les déchiffrer, alors j'ai fini par y renoncer », J. M. G. Le Clézio, « J'écris pour ne pas rêver, pour ne pas souffrir », J.-L. de Rambures dir., *Comment travaillent les écrivains*, Flammarion, 1978, p. 97.

11. Voir F. Haffner, M. Hontebeyrie et R. Pickering, « Lieux génétiques inédits chez Paul Valéry. Des feuilles volantes et des Cahiers aux premiers brouillons de *La Jeune Parque*, 1907-1913 », *Genesis*, n° 18, 2002, p. 67-90.

12. Voir reproduction illustrant le prospectus de la revue *Genesis*, n° 1, 1992.

13. Voir M. Bockelkamp « Objets matériels », *Les Manuscrits des écrivains*, CNRS Éditions/Hachette, 1993 et C. Bustarret « Les instruments d'écriture, de l'indice au symbole », *Genesis*, n° 10, 1997, ainsi que « Les manuscrits littéraires modernes et leurs supports », d'A.-M. Christin dir., *Histoire de l'écriture, De l'idéogramme au multimédia*, Flammarion, 2001, p. 332-339.

14. P. Michon écrit : « [...] si j'avais appris à quatre ans à me servir à dix doigts d'un clavier, la connexion organique se serait faite entre cet éventail horizontal et mon esprit, et non pas entre la crispation oblique de la main sur un objet et mon esprit. J'ai tendance à croire que j'aurais écrit la même chose, directement sur ordinateur », catalogue *Brouillons d'écrivains*, 2001, p. 187.

Attachés au confort que donne l'habitude, maniaques ou économes, certains écrivains se cantonnent dans leurs brouillons à un nombre restreint de supports privilégiés, sans pour autant atteindre l'extrême régularité adoptée par Émile Zola qui faisait systématiquement recouper à un format spécial son immuable vélin beige, épais et lisse¹⁵. On peut citer les cas du vélin « Whatman » azuré cher à Balzac, des vergés de Rives favoris de Flaubert, ou celui des simples cahiers d'écolier auxquels furent fidèles nombre d'auteurs formés à l'école de la III^e République, voire du fameux papier bleu prisé par Colette, des feuillets quadrillés de blocs ou de classeur d'usage quotidien pour Jean-Paul Sartre, des petits carnets « Rhodia » que Michel Butor glisse « dans sa poche » où qu'il aille. Pourtant, ici et là, des exceptions viennent rompre l'homogénéité de tels corpus : parmi les feuilles de vélin filigranées « J. WHATMAN » de Balzac apparaissent ainsi les petits feuillets de vélin satiné, teinté de rose, tirés d'un carnet au format à l'italienne où sont venus s'inscrire plusieurs incipit sans suite destinés à *César Birotteau* ; parmi les nombreux cahiers de format standard de la *Recherche*, que rien ne distingue hormis la couleur et la rugosité des couvertures, on remarque ainsi d'élégants carnets de format particulièrement étroit et allongé, offerts à Marcel Proust en guise d'étrennes¹⁶. Ne laissant aucune marge disponible – et donc peu susceptibles, à la différence des cahiers d'écolier affublés de paperoles, de remplissage et d'« allongails » au fur et à mesure des relectures –, ces carnets malcommodes furent néanmoins employés par le romancier non seulement pour des notes préparatoires ou des listes de noms, mais pour des bribes de rédaction, canalisées en une mince colonne d'écriture, par endroits presque miniature.

On constate d'ailleurs qu'un même type de support – par exemple le carnet ou le cahier – se prête à de multiples usages, tantôt courants, tantôt franchement individuels¹⁷. Il est tout à fait commun de voir, chez Proust comme chez tant d'autres, un cahier entamé « tête-bêche » à la fois par la première et la dernière page ; quelques feuillets peuvent être arrachés ponctuellement du support initial, où n'apparaissent plus que de minces « talons », et reportés dans d'autres dossiers. Il est plus rare en revanche de procéder, à l'instar de Raymond Roussel au cours de la genèse de ses *Impressions d'Afrique*¹⁸, à un prélèvement systématique sur ses cahiers des deux ou trois feuillets écrits dans la même campagne de rédaction pour poursuivre immédiatement celle-ci sur les deux ou trois feuillets détachés à la fin du même cahier par la première opération : le cahier peu à peu démembré est ici utilisé comme un bloc-notes aux feuillets détachables, mais un bloc-notes à double entrée...

Habitudes culturelles, rituels propitiatoires, méthode de travail, véritable prédilection ou incidents dus aux circonstances, les écrivains modernes se montrent fort sensibles au support d'écriture¹⁹. Même les plus négligents en apparence révèlent des tendances à la collection, lorsqu'ils multiplient les

15. C. Bustarret, « Enquête sur les papiers dans les dossiers préparatoires : Zola ou le degré zéro du support ? », *Zola : genèse de l'œuvre*, CNRS Éditions, 2002, p. 263-279.

16. Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, N.a.f. 16 637-16 640, reproduits en couverture de l'ouvrage cité *Manuscrits des écrivains*, 1993.

17. Voir *Carnets d'écrivains – 1. Hugo, Flaubert, Proust, Valéry, Gide, du Bouchet, Perec*, CNRS Éditions, coll. « Textes et manuscrits », 1990, et Gustave Flaubert, *Carnets de travail*, P.-M. de Biasi dir., Balland, 1988.

18. Voir C. Bustarret et A.-M. Basset, « Les Cahiers d'*Impressions d'Afrique* : l'apport de la codicologie à l'étude génétique », *Genesis*, n°5, 1994, p. 153-166.

19. Voir C. Bustarret, « L'énigme de l'Extra Strong », *Cahiers de médiologie*, n°4, « Pouvoirs du papier », 1997, p. 85-97.

supports allant du plus exotique (papiers à lettres à en-tête de restaurants, d'hôtels ou de paquebots récoltés au cours de leurs voyages) au plus banal, comme le faisait entre autres Marcel Duchamp, qui n'hésitait pas à réemployer pour ses notes toutes sortes de cartons d'invitations, faire-part, avis de passage de relevé de gaz, enveloppes, marges de magazines ou d'annuaires téléphoniques, supports publicitaires et emballages commerciaux : y compris le verso d'une étiquette de boîte de camembert ! Le scripteur professionnel institue donc des pratiques habituelles non pas seulement en fonction du moment d'inscription, qu'il soit ritualisé ou imprévisible, mais également en tenant compte des nécessités de la relecture et de l'archivage de ses propres avant-textes.

MODALITÉS D'INSCRIPTION : INSTRUMENTS, RYTHME, ESPACE

Comme l'avait judicieusement suggéré Barthes²⁰, la diversité croissante des instruments d'écriture dont disposent les écrivains du xx^e siècle nous paraît, avec un peu de recul, constituer une caractéristique flagrante des pratiques d'écriture de cette période²¹, puisqu'elle va justement permettre au scripteur de marquer chemin faisant et de se remémorer, au fil des relectures, les étapes de la genèse grâce aux encres de couleurs différentes. En effet, si l'on compare la table d'un Valéry photographiée dans les années 1920 et celle d'un Zola peinte par Manet en 1868, le contraste est frappant : le tableau met en évidence l'encrier de porcelaine et la plume d'oie, associée depuis le Moyen Âge au canif, au grattoir et à la poudre, tandis que l'on peut supposer l'existence, sur la table des contemporains, de plumes de métal et de porte-mines ou encore de crayons d'éditeur rouge et bleu – l'encre sépia ou noire est la plus courante, quoique des encres de couleurs soient accessibles sur le marché, comme en témoignent certains manuscrits « enluminés » de Barbey d'Aurevilly²². Sur la table de Paul Valéry la plume d'oie paraît désormais anachronique, alors que s'accumulent plusieurs porte-plumes, stylos à réservoirs, encres de diverses teintes et crayons à papier ou de couleur (dont on trouve la trace à la même époque dans les manuscrits de James Joyce notamment), gomme et papier buvard, non loin d'une machine à écrire de marque Oliver acquise dès 1910²³. Les contemporains d'un Roland Barthes, quant à eux, auront l'embarras du choix entre stylos à plume et à bille de couleurs diverses, feutres à pointe plus ou moins fine – dont certains ont la fonction d'effaceurs – et crayons les plus variés, voisinant avec une ou plusieurs machines à écrire (mécanique, électrique, à maillets, à boule ou à marguerite), dont l'emploi ne va pas sans altérer le rapport du scripteur à la page²⁴.

Enfin apparaîtront sur les bureaux des écrivains les instruments de l'ère électronique, clavier, écran et imprimante d'ordinateur, mais aussi des feutres à pointes de métal, des surligneurs aux teintes fluorescentes, dont un Pécercq saura

20. R. Barthes, dans J.-L. de Rambures, *op. cit.*

21. Voir C. Bustarret, art. cité, *Genesis*, n°10, p. 180 où se trouve reproduite la photographie de la table de Paul Valéry rue de Villejust.

22. Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, N.a.f. 17 372.

23. Voir M. Bockelkamp « Objets matériels », *Les Manuscrits des écrivains, op. cit.*, p. 88-101. L'ébauche de *Mon Faust*, reproduite p. 156-157 du même volume, porte la trace d'au moins six instruments différents, de la plume d'oie à la machine à écrire, sur un même feuillet composite.

24. C. Viollet, « Écriture mécanique, espaces de frappe. Quelques préalables à une sémiologie du dactylogramme », *Genesis*, n°10, p. 193-208.

tirer toute une panoplie d'effets visuels (classement, hiérarchisation, contraste) sur les feuillets surchargés de notes et de dessins servant de fiches préparatoires aux chapitres de *La Vie Mode d'emploi*²⁵. Ce qui n'empêche pas certains d'entre eux de rédiger leurs brouillons au crayon, comme le fait Pierre Michon : « J'écris à la main (...), avec un crayon noir, sur des feuilles volantes. Ceci pour les premiers jets d'un texte, d'une page, tôt le matin. C'est que j'ai appris à écrire ainsi [...]. Dans un second temps je « mets au propre » [...] sur ces machines à fabriquer du neutre, ou de l'universel, que sont la machine à écrire, jadis, et aujourd'hui l'ordinateur ». Bien que les dernières générations du siècle, formées à la pratique de l'écriture avant l'avènement de l'électronique, emploient encore de multiples instruments pour retravailler sur papier leurs tirages d'imprimante, la grande variété des tracés qui s'est épanouie sur les brouillons du siècle passé tend en effet à disparaître – du moins dans un premier temps – avec la standardisation de la présentation de l'écrit due aux logiciels de traitement de texte les plus courants²⁶.

La multiplicité des matériaux et des instruments disponibles permet à chacun d'inventer un *modus operandi*, des usages personnels, selon les besoins de chaque phase du travail, selon qu'il s'agit de prose ou de vers : ainsi le poète américain Mark Strand préfère l'usage des feuilles volantes pour la poésie, réservant le carnet au récit. De telles préférences concernent également le rythme de l'écriture : on sait que Stendhal recherchait une vitesse d'écriture maximale et se plaignait des plumes « qui accrochent », et Pierre Michon lui fait écho en affirmant : « Les moments de vitesse, dans l'autographe, sont triomphe ». À l'inverse, Strand exprime ses choix de supports et d'instruments en fonction d'une intention essentielle : ralentir le processus de création afin de s'« assurer qu'[il] veut vraiment dire ce qu'[il] dit ».

« J'aimais que les feuilles soient quadrillées [...] J'avais l'impression que les lignes verticales me ralentissaient un peu. Elles étaient comme des barrières imaginaires empêchant la pensée d'aller trop vite. [...] le stylo doit être un stylo à bille. Pas un instrument trop fluide. Avec le stylo à bille, il faut exercer une certaine pression. Plus je dois exercer de pression, plus j'avance lentement²⁷ ».

Rappelons enfin que le support n'est pas seulement une surface, vierge ou marquée de lignes imprimées, mais aussi un espace en trois dimensions, que chacun exploite à sa façon afin de faciliter la relecture, les corrections, les développements ou déplacements. Examinons par exemple le cahier d'écolier, d'un emploi si répandu et en principe assez contraignant, mais qui se prête en fait aux traitements les plus divers²⁸. Ainsi le romancier brésilien Pedro Nava l'emploie pour effectuer un relevé systématique des façades d'immeubles sur un trajet bien précis : sur la page de gauche, il note ses commentaires et dessine certains détails concernant les numéros impairs de la rue, tandis que la page de droite traite des numéros pairs. Les notes et croquis ainsi disposés en double page constituent un support documentaire dont la relecture permet une véritable

25. Voir G. Perec, *Cahier des charges de La Vie Mode d'emploi*, CNRS Éditions/Zulma, 1993.

26. Voir J. Anis, *Texte et ordinateur, l'écriture réinventée*, De Boeck et Larcier, 1998 ; J.-L. Lebrave « Hypertextes - Mémoires - Écriture », *Genesis*, n°5, 1994, p. 9-24, et « Lire et écrire au XXI^e siècle », *Lecture-écriture et nouvelles technologies*, CNDP, 2000, p. 13-22.

27. M. Strand, « Ce qu'un poème ne veut pas être. Entretien avec Thomas Bartscherer », *Genesis*, n°23, 2004, p. 149.

28. Voir *Brouillons d'écrivains*, catalogue cité, illustrations p. 77, 80, 82, 103, 111, 114, 150, 153, 163, 169.

reconstitution visuelle de l'espace urbain, lors de la rédaction de ses mémoires²⁹. Certains scripteurs, dont Marcel Proust, vont hiérarchiser au contraire l'emploi du recto des feuillets, réservé à la rédaction suivie, par rapport au verso, laissé vierge en attente de corrections et d'ajouts portés au cours des relectures successives, et ce jusqu'à saturation des interstices disponibles. D'autres, tel Raymond Roussel, utiliseront de préférence les repères du quadrillage ou de la réglure pour rédiger en interligne double, réservant l'interligne disponible pour des corrections ultérieures. Il arrive que les contraintes spatiales générées par ces divers usages entrent en conflit avec la lisibilité, suscitant l'adoption de signes de renvois et codes de hiérarchisation, tel le fameux « capitalissime » de Proust. De fait, la complexité de la succession des paperoles et des réseaux de renvois internes ou externes rend presque inextricables certains passages de la *Recherche*.

Alors que l'atout principal de ce type de support consiste dans la linéarité et la maniabilité d'une séquence ordonnée de pages, l'accumulation des phases rédactionnelles en fait un objet multidimensionnel, non séquentiel et en grande partie illisible. Ainsi Violette Leduc compose, selon les termes de Catherine Viollet, un véritable « millefeuille » en collant les unes sur les autres plusieurs versions successives de *Ravages* sur chaque feuillet d'un cahier portant la première version³⁰. Chaque nouvelle « couche » de rédaction oblitère donc la précédente, qui n'en pèse pas moins de tout son poids dans l'objet final. Attestées depuis les *Pensées* de Pascal, les pratiques de « bricolage » effectuées par les écrivains au cours de la genèse constituent un phénomène particulièrement marquant au xx^e siècle. Anticipant sur les opérations de base du traitement de texte, les écrivains ont recours principalement au découpage et au collage – que l'on songe aux tapuscrits de *Lol V. Stein* transformés en dentelle par Marguerite Duras, qui reprend son ouvrage phrase par phrase, ligne par ligne, pour effectuer un nouveau montage sur de grands feuillets cartonnés³¹, ou aux feuillets de *La Chambre claire*, où l'on voit se superposer plusieurs bandes étroites ou demi-feuillets provenant de différents types de papier machine de format A4, collées par ruban adhésif ou agrafées, laissant apparaître en épaisseur la succession des révisions effectuées par Roland Barthes³².

On peut même faire l'hypothèse que plus la technologie s'oriente vers une « neutralisation » typographique normée et une « dématérialisation » des supports de l'écriture, plus le besoin se fait sentir, dans l'atelier de certains écrivains, d'une manipulation des matériaux concrets, exploitant tout le potentiel graphique et plastique de l'autographie manuelle sur papier³³. La présence de griffonnages et de dessins – notamment d'autoportraits – exécutés au fil du travail, souvent placés en marge des feuillets ou sur les pages initiales et finales des carnets et cahiers, relèverait en partie de cette stratégie d'appropriation individuelle de l'espace graphique, échappant aux contraintes formelles imposées par la machine à écrire puis par le traitement électronique de l'écriture.

29. Manuscrits conservés à la Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, Brésil.

30. V. Leduc, l'incipit de *Ravages*, présenté par C. Viollet, *Genesis*, n°16, « Autobiographies », 2001, p. 171-174 (avec reproductions photographiques du manuscrit).

31. Manuscrits conservés à l'IMEC, DRS 2.A 24-01.02 à 04.

32. Manuscrits conservés à l'IMEC, Fonds Roland Barthes, reproductions dans J.-L. Lebrave, « Genèse de *La chambre claire* », *Genesis*, n°19, 2002, p. 79-107.

33. Voir N. Roelens et Y. Jeanneret dir., *Imaginaires de l'écran, Screen Imaginary*, coll. « Faux titre », Rodopi, 2004, notamment C. Bustarret, « Découpage, collage et bricolage : la dynamique matérielle du brouillon moderne », p. 109-120.

L'ANALYSE CODICOLOGIQUE : DÉCRIRE L'OBJET MANUSCRIT, CARTOGRAPHIER LE CORPUS

Ce rapide tour d'horizon nous permet de distinguer les deux questions principales auxquelles doit répondre l'analyse matérielle d'un manuscrit : quels sont les supports et instruments employés, et de quelle façon sont-ils utilisés par le scripteur ? Autrement dit, il s'agit de procéder tout d'abord à l'inventaire des matériaux puis de s'interroger sur les usages spécifiques susceptibles de caractériser une méthode de travail plus ou moins concertée. Rappelons d'entrée de jeu les limites techniques de l'entreprise : n'ayant pas accès à des analyses physiques ou chimiques des papiers en laboratoire, nous procédons uniquement par l'observation à l'œil nu – ce qui, dans le cas de supports de fabrication industrielle, ne nous fournit qu'une infime partie de l'information utile pour identifier tel ou tel type de produit papetier. Quant à l'analyse des tracés, au-delà du simple relevé visuel préconisé dans les cas habituels, des protocoles de classement assisté par ordinateur en vue de résoudre les difficultés d'attribution ou de datation sont actuellement à l'étude, mais ne sont encore appliqués qu'à titre expérimental³⁴.

L'inventaire des caractéristiques matérielles consiste en premier lieu à relever, pour chaque pièce manuscrite, le type de support : relié ou non, cahier, carnet, bloc ou feuilles volantes, et ses composantes, homogènes ou hétérogènes. La description systématique des feuillets, qui permet de les classer en différents types de papier, comporte une vingtaine de critères : papier vélin ou vergé, de fabrication manuelle ou mécanique, filigrané ou non, mesures (hauteur x largeur, ainsi que l'épaisseur à l'aide d'un micromètre), estimation de la rugosité et le cas échéant de la couleur, description de l'épéair³⁵ et indication des défauts de la pâte perçus en transparence. Il convient de tenir compte du fait que certaines caractéristiques varient selon les époques : ainsi, les lignes de chaînette et vergeures visibles dans le vergé disparaissent dans le vélin, l'épaisseur sera estimée différemment sur les papiers de fabrication manuelle et mécanique, l'emplacement des filigranes, pertinent pour le papier à la forme, devient peu exploitable dès que le papier est fabriqué à la machine « en continu ». En se fondant sur les données fournies par ces critères de fabrication, ainsi pondérés, le codicologue peut tenter d'identifier les produits et leurs fabricants, grâce à diverses ressources bibliographiques : les répertoires de filigranes, surtout consacrés aux papiers de fabrication manuelle (avant 1840) ; les monographies d'histoire du papier, plus souvent portées sur l'histoire technique et économique des entreprises que sur les caractéristiques matérielles des produits ; les catalogues et périodiques commerciaux de papeterie, ainsi que les catalogues d'expositions internationales depuis le xix^e siècle, voire les registres de dépôt des marques commerciales, surtout exploitables pour la première moitié du xx^e siècle et qui présentent l'avantage de fournir des reproductions de filigranes et des dates de mise sur le marché.

Pour ne citer qu'un exemple de l'apport d'une telle démarche, rappelons que l'inventaire codicologique des « Rejets de *L'Esprit des lois* » conservés à Bordeaux, comparé aux relevés effectués sur les manuscrits de l'œuvre conservés à Paris,

34. Voir le projet « Extraction de l'information de tracés manuscrits » (responsables : L. Hay, ITEM ; T. Paquet, PSI) en collaboration avec le laboratoire « Perception, Signaux, Information » de Rouen, lancé en 2002 dans le cadre du programme « Société de l'Information » du CNRS.

35. L'épéair est la répartition des fibres de la pâte à papier, telle que perceptible par transparence.

a notamment permis d'identifier plusieurs sources d'approvisionnement en papier de Montesquieu, grâce aux papetiers déjà identifiés dans la base *MUSE*, complétée par le répertoire de filigranes de Gaudriault et l'ouvrage plus ancien de Nicolai³⁶. Il est apparu que les papiers provenant d'Auvergne signalent des documents dont le premier emploi se situe à Paris, tandis que les vergés du Périgord, portant les noms des fabricants Dumas ou Ballande, ont été achetés, et d'abord utilisés, à La Brède ou à Bordeaux. L'hypothèse, vérifiée grâce à l'emploi occasionnel des mêmes types de papier dans la correspondance et à la localisation bien connue de certains secrétaires dans l'une ou l'autre ville, a permis ensuite de contribuer à localiser, et parfois à mieux dater, des copistes jusqu'alors mal répertoriés. Étant donné les remaniements fort complexes qu'a subis l'ouvrage, de semblables corrélations ne sont pas dénuées d'intérêt pour mieux connaître sa genèse, et offrent une perspective nouvelle sur ce que Catherine Volpilhac a dénommé « l'atelier » de Montesquieu.

Notons que de telles recherches, souvent fructueuses lorsqu'il s'agit de papiers filigranés du xviii^e siècle³⁷ ou de produits d'entreprises papetières du xix^e, s'avèrent fort aléatoires pour le xx^e siècle, étant donnée l'énorme quantité de produits disponible sur le marché et le peu d'études systématiques menées sur ces diverses sources pour la période la plus récente (à commencer par les archives des entreprises). L'identification des types de papier s'avère bien plus aisée pour les supports anciens : en effet le produit artisanal fabriqué à la main comporte suffisamment d'informations perceptibles à la simple observation et mesurables sans instrumentation sophistiquée, tandis que le papier de fabrication industrielle exigerait dans bien des cas une identification complète des composantes physiques et chimiques pour résoudre avec certitude la question du classement. Rappelons notamment que dès la fin du xix^e siècle un même filigrane, indéfiniment reproduit à l'identique sur le rouleau filigraneur, peut être apposé des années durant sur plusieurs types de papier de formats et de composition variés, alors qu'il était naguère spécifique à chaque type produit et pour une période limitée à la durée d'une forme³⁸. Tant et si bien que la notion même de « type » de papier devient problématique à la période contemporaine.

C'est pourquoi le protocole d'analyse que nous proposons, dans le cadre de relevés informatisés sur la base de données *MUSE* (Manuscrits, Usages des Supports et de l'Écriture)³⁹ tient compte également de caractéristiques propres aux papiers industriels, telles que la réglure ou le quadrillage imprimé (avec ou sans marges), la présence d'en-têtes sur certains papiers à lettres commerciaux, dont la fréquence augmente nettement dans les corpus du xx^e siècle par rapport au siècle précédent. Ainsi, onze sortes de papier ont pu être distinguées grâce à la réglure, au quadrillage et aux filigranes, parmi les quelque neuf cents feuillets de cahiers d'écolier utilisés par Raymond Roussel pour ses brouillons manuscrits d'*Impressions d'Afrique*, qui pouvaient paraître homogènes à première vue⁴⁰.

36. R. Gaudriault, *Filigranes et autres caractéristiques des papiers fabriqués en France aux xvii^e et xviii^e siècles*, CNRS Éditions/J. Telford, 1995 ; Alexandre Nicolai, *Histoire des moulins à papier du Sud-Ouest de la France (1300-1800)*, G. Delmas, 1935.

37. C. Volpilhac-Auger, avec la collaboration de C. Bustarret, *L'Atelier de Montesquieu, Manuscrits inédits de La Brède*, Liguori Editore, Voltaire Foundation, 2001 ; voir aussi M. Bockelkamp, « L'analyse bêta-radiographique du papier appliquée aux manuscrits de Diderot », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 254, Voltaire Foundation, 1988, p. 139-173.

38. La forme est le moule constitué d'un cadre de bois et d'un treillis de fils métallique utilisé pour la fabrication manuelle du papier en Occident à partir du xiii^e siècle.

39. Voir ci-dessus note 4.

40. C. Bustarret, A.-M. Basset, « Les Cahiers d'*Impressions d'Afrique* : l'apport de la codicologie

Une fois répertoriés les différents types de papier, la base de données permet de relever systématiquement toutes les occurrences de chaque type : dans le cas que nous venons de citer, l'analyse a fait apparaître que certaines sortes de papier portaient des versions plus précoces du récit, antérieures à sa structuration définitive en chapitres, et dispersées voire éliminées par l'auteur au cours des remaniements successifs. L'étude génétique a pu être ainsi d'abord facilitée puis étayée par les indices codicologiques.

Il importe également d'associer à chaque occurrence du support un relevé du ou des instruments d'écriture employés sur chaque feuillet : un stylo à bille de couleur fuchsia se laisse aisément repérer parmi les fiches de travail d'Althusser – il serait utile d'analyser si ce type de tracé correspond à un ou plusieurs types de supports distinctifs⁴¹ ; les brouillons du *Précis de décomposition* de Cioran sont quant à eux ponctués de passages rédigés à l'encre verte, inscrits sur quelques types de papier récurrents⁴². Reste à interpréter ces recoupements entre types de supports et types de tracés : il va de soi que la transcription du manuscrit devra tenir compte de l'éventuelle superposition et succession des instruments associés sur un même feuillet afin de reconstituer les campagnes d'écriture et de réécriture. Enfin il convient, le cas échéant, de distinguer les interventions de divers scripteurs, lorsque l'auteur ne travaille pas seul à la rédaction de son texte (cas des copistes et secrétaires, fréquents jusqu'au milieu du XIX^e siècle dans les manuscrits dits allographes, et intervenant par la suite surtout pour les dactylogrammes effectués par des tiers, mais aussi des lecteurs, correcteurs, protes ou éditeurs sur les versions définitives ou quasi définitives, les placards et les épreuves ; cas plus rares des écrits à plusieurs mains). Le repérage initial de ces données et l'examen de leurs recoupements semblent *a priori* relever de l'évidence : et pourtant, c'est bien en se fondant sur les corrélations entre l'identification des différentes mains et le classement des types de papier de provenance soit française soit italienne, que Serge Linkès a pu procéder, à partir des versions conservées de *Lamiel*, à une réévaluation complète de la chronologie de la genèse du roman de Stendhal⁴³.

D'autres aspects vont nous aider à reconstituer certaines habitudes de travail, telle que la façon de plier ou de découper les feuillets, de les assembler en liasses ou en cahiers avant ou après la rédaction, de procéder à des collages simples ou composites. Ainsi l'assemblage des brouillons du *Tableau historique des progrès de l'esprit humain* de Condorcet, composé par cahiers de bifeuillets d'un même type, pliés généralement in-4°, met en évidence la présence de feuillets hétérogènes intercalés au cours de la genèse. Une fois identifiés les différents types de papier employés au cours des trois grandes phases de composition du *Tableau*, l'analyse matérielle a permis non seulement de dater la plupart de ces ajouts, mais de situer dans la chronologie plusieurs « fragments » textuels isolés⁴⁴.

à l'étude génétique », *Genesis*, n°5, 1994, p. 153-166.

41. Fonds Louis Althusser, IMEC (ALT.2-A62).

42. Fonds Cioran, Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet : voir N. Cavallès, *Suicide, décomposition, corruption. Genèse et dialogisme du Précis de Décomposition de Cioran*, Thèse de doctorat, Université Jean-Moulin, Lyon III, 2007.

43. S. Linkès, *Genèse de Lamiel, le chaînon manquant*, Thèse de doctorat, Université Paris VIII, 2000.

44. Voir Condorcet, *Tableau historique des progrès de l'esprit humain, Projets, Esquisse, Fragments et Notes, édition critique (1772-1794)*, INED, 2004, et N. Rieucan, « La neige avait-elle recouvert le volcan ? L'écriture par Condorcet du *Tableau historique des progrès de l'esprit humain* », *Genesis*, n°22, 2003, p. 12-35.

Ainsi certaines déchirures irrégulières permettront de recomposer virtuellement des feuilles entières aujourd'hui dissociées dans des volumes différents – comme le sont maintes paperoles de Proust – et parfois même conservées dans deux collections géographiquement distantes, comme c'est le cas pour certains fragments rédigés par Marcel Duchamp, dont les manuscrits originaux se trouvent en partie à Paris, au Centre Georges-Pompidou, et en partie au Museum of Modern Art de New York.

On pourrait s'étonner de l'emploi que fait Cioran de bifeuillets détachés de cahiers d'écolier, dépliés et utilisés verticalement, en écrivant perpendiculairement à la réglure imprimée : usage inhabituel qui s'explique lorsque l'on découvre que le format ainsi obtenu ressemble à celui des feuillets couramment employés par l'écrivain pendant sa jeunesse en Roumanie. C'est pourquoi la comparaison systématique des formats doit tenir compte des manipulations et altérations éventuelles que l'écrivain fait subir au support plus ou moins « standard » pour l'époque donnée (vergés au cornet ou vélins à la coquille, cahiers d'écolier, feuille de papier pour machine à écrire au format français ou américain, ou plus récemment normalisé A4). Les constats portant sur ces relevés détaillés ne prennent sens, dans la perspective génétique, que lorsqu'une corrélation est établie avec la foliotation (et ses corrections), qui fournit – lorsqu'elle existe – la clé des classements successifs envisagés par l'auteur, mais aussi avec les modalités de mise en page dont témoignent les caractéristiques graphiques et spatiales (par exemple l'emploi des feuillets au recto seulement ou en recto verso).

Pour récapituler les diverses phases du relevé descriptif, rappelons que l'identification des supports et des instruments (*critères de fabrication*) et la comparaison systématique de leurs modalités d'emploi (*critères d'usage*) permettent en premier lieu de reconstituer un contexte de travail individuel, et parfois spécifique à une œuvre donnée. Il est souhaitable d'établir une chronologie au moins hypothétique de l'utilisation des supports et de repérer les fonctions affectées à chacun d'entre eux, ainsi qu'aux instruments d'écriture. Les recoupements favorisés par une saisie informatique des données fourniront des repères utiles en matière de classement et de datation relative (à l'intérieur du dossier). Par la suite, si l'on souhaite affiner la reconstitution de la genèse, il peut s'avérer indispensable de recourir à des documents externes au dossier de l'œuvre : comparer les types de papier identifiés avec l'ensemble des supports datés accessibles par ailleurs, notamment dans la correspondance, mener une enquête sur les fabricants et la date de dépôt officiel de la marque sont des opérations laborieuses dont les résultats, bien qu'aléatoires, s'avèrent souvent précieux⁴⁵.

Enfin, de même que les données biographiques disponibles concernant la période de rédaction peuvent servir à comprendre certaines caractéristiques matérielles du manuscrit, il n'est pas inutile de connaître autant que faire se peut les circonstances de la transmission et de la conservation des documents, lesquels ont pu subir diverses interventions (tels les caviardages et découpages effectués par les héritiers d'Emily Dickinson sur ses manuscrits et sa correspondance personnelle, véritables opérations de censure, à distinguer des corrections et découpages relevant des relectures de l'auteur elle-même⁴⁶) ou reclassements

45. Une telle étude, appliquée aux écrits de Marcel Duchamp, menée en collaboration avec Hector Obalk en 1996-1997, nous a permis entre autres conclusions de dater avec une relative précision un quart des 444 documents non datés.

46. Voir M. L. Werner « Traversée et traces de rature : les manuscrits d'Emily Dickinson entre autocensure et contre-écriture », C. Viollet et C. Bustarret dir., *La Littérature à ses limites : genèse, censure, autocensure*, CNRS Éditions, 2005.

posthumes qu'il importe de prendre en considération pour mieux situer l'état actuel du dossier.

La synthèse, entre données internes au corpus étudié et données externes, se trouve grandement facilitée par le recours à une base de données : corrélations des occurrences par types de papier, par format, par fonction, par lieu d'écriture et recoupements avec divers instruments identifiés, avec des occurrences datées donnent une vision globale de la matérialité des manuscrits considérés. Ces données descriptives constituent une sorte de cartographie du corpus, estimée dans bien des cas indispensable pour établir et vérifier les hypothèses de classement et de « parcours » génétiques d'un dossier. Il convient toutefois d'insister sur les difficultés rencontrées pour appliquer une telle méthodologie aux manuscrits du ^{xx}e siècle, et notamment les plus récents. En effet, au-delà des différences perceptibles à l'œil nu, l'observation des encres et des papiers de fabrication industrielle requiert des outils d'analyse et de mesure sophistiqués qui ne sont guère accessibles au chercheur littéraire...

Par ailleurs, la quantité des sortes de papier disponibles sur le marché à l'époque contemporaine pose en elle-même des problèmes de traitement : ainsi, les innombrables variantes d'une marque commerciale devenue d'usage banal, comme le fameux « extra strong » figurant en filigrane dans le papier destiné à la machine à écrire depuis le tout début du ^{xx}e siècle, dépassent nos capacités de comparaison et de mémorisation visuelle : or, la mise en œuvre d'outils informatisés spécialement adaptés au traitement de telles données représenterait un investissement lourd, que l'on peut à bon droit estimer trop coûteux en regard du peu d'informations dont nous disposons pour interpréter correctement les différences qui seraient décelées par un tel dispositif. Fort heureusement, à l'intérieur d'un même dossier n'apparaîtront en règle générale qu'un nombre restreint de types portant ces filigranes très similaires, parmi divers supports qui s'en distingueront nettement : carnets, bloc-notes, papiers quadrillés, réglés ou colorés, non filigranés, de formats différents, plus lisses ou moins opaques que le « papier machine ». Et c'est bien cette diversité même des matériaux employés par un écrivain au cours de la genèse qui rend les brouillons récents aussi hétérogènes, et, du même coup, accessibles à une analyse comparative, en dépit des limites de nos moyens techniques d'investigation.

En effet, d'un point de vue théorique, l'analyse matérielle de manuscrits modernes menée sous les auspices d'une discipline dite « auxiliaire » de l'histoire, la codicologie, relève au premier chef d'une enquête sur les indices⁴⁷. Discrètes ou spectaculaires, parfois aussi flagrantes et inaperçues que la lettre volée de la nouvelle d'Edgar Allan Poe, ces marques observables dans la matérialité même du document original nous renseignent, à condition de savoir les interroger, sur la fabrique toujours singulière de l'œuvre écrite. Il s'agit souvent de traces laissées par inadvertance, mais dont la pertinence se révèle essentielle lorsque l'on tente de reconstituer le cheminement du geste créateur.

CLAIRE BUSTARRET (ITEM-CNRS)

47. Voir la notion de paradigme indiciaire proposée par C. Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces*, Flammarion, 1989.

LA BIBLIOTHÈQUE, LE MANUSCRIT ET LA GENÈSE

MARIE ODILE GERMAIN

C'est ici qu'il faudrait faire entendre la parole, sinon de la bibliothèque, du moins du conservateur de bibliothèque... Mais qu'ajouter d'original à tout ce qui a déjà été écrit, commenté, analysé, tant par mes prédécesseurs que par les généticiens eux-mêmes, sur le travail du conservateur aux prises avec les manuscrits littéraires modernes ou sur le rôle historique de la bibliothèque, gardienne de ce patrimoine singulier ? Comment parler de ce qui est d'abord une pratique, même si cette pratique peut être réflexive ? Quelle attitude adopter face aux chercheurs ? face aux écrivains aussi, lorsqu'ils se préoccupent de l'avenir de leurs archives ?

Sans doute la bibliothèque est-elle l'habituel lieu de rencontre entre l'amateur de génétique textuelle et le manuscrit sur lequel il travaille. Pour que ce dernier soit susceptible d'être étudié, il lui faut le plus souvent appartenir à une collection ouverte au public, où il puisse être identifié et placé dans des conditions de sécurité et d'accessibilité qui permettent sa consultation. Ce qui suppose de la part de l'instance de conservation, quelle qu'elle soit, une certaine politique d'acquisition, un travail tant matériel qu'intellectuel de mise à disposition du manuscrit une fois entré dans la collection, et le souci de rendre compte de sa présence et d'en favoriser la communication. À travers cet objet commun qu'est le manuscrit, les destins du conservateur et du chercheur sont donc inextricablement liés. D'autant que le conservateur étant lui-même un peu chercheur, les avancées de la critique génétique n'ont pas été sans influence sur son travail. On le verra plus loin. C'est de cet entrelacs entre la bibliothèque, le manuscrit moderne et la recherche génétique qu'il s'agit de rendre compte maintenant, et des rapports qui se nouent entre conservateur, chercheur et écrivain, ou, si l'on préfère, entre la Bibliothèque, le Manuscrit et la Littérature...

LA BIBLIOTHÈQUE ET LES MANUSCRITS D'ÉCRIVAINS

Il est question de bibliothèque, mais c'est à la Bibliothèque nationale de France que j'emprunterai l'essentiel de mes exemples, et plus précisément au département des Manuscrits de la rue de Richelieu que je représente. Avec d'autres institutions d'archives, y compris les archives privées, comme l'IMEC, l'essentiel nous est commun et ressortit, selon le beau titre d'Arlette Farge, à un même « goût de l'archive » : goût de l'archive littéraire et de toutes les traces de la création et de la communication intellectuelle qui constituent le patrimoine manuscrit au sens le plus large du terme, au service de ceux qui en sont la source, les écrivains, les donateurs, et de ceux qui en font une source, à commencer par les chercheurs...

Quant aux différences, nous n'en retiendrons que deux, car elles interfèrent avec le travail quotidien et la constitution des fonds. La première, d'ordre juridique, s'explique par d'évidentes raisons statutaires ; elle concerne le mode d'entrée des manuscrits et archives intellectuelles. Si le principe du dépôt est la

norme pour certaines institutions privées comme l'IMEC, association de droit privé, il est beaucoup moins pratiqué à la BNF, dont la vocation première est d'assurer la pérennité des collections nationales. La formule existe, souvent comme une étape transitoire, ou comme une possibilité parmi d'autres (comment ne pas évoquer ici le récent dépôt par le CNRS du superbe fonds Louis Aragon-Elsa Triolet ?), mais la Bibliothèque privilégie des procédures marquées par un souci de permanence, qu'il s'agisse d'achats ou de dons – ces derniers pouvant à la demande des donateurs être accompagnés de toutes sortes de dispositions contractuelles (réserves de communication, autorisations de consultation, etc.).

Pérennité, permanence : cette autre notion clé, d'ordre temporel, relève d'une histoire de plusieurs siècles. Elle explique la richesse, la diversité, l'évolution des collections de la Bibliothèque depuis le temps des rois de France, et justifie la place que celle-ci occupe dans l'imaginaire national, comme dans l'inconscient de la littérature ou les fantasmes des écrivains et chercheurs. Place ambivalente pourtant car il lui faut constamment prouver que le poids de l'histoire n'est pas incompatible avec l'ouverture à la modernité...

L'avantage du long terme c'est qu'il fait des collections du département des Manuscrits un témoignage, un tableau saisissant de ce qu'a été la reconnaissance progressive du manuscrit d'auteur. La rareté des documents antérieurs au XVIII^e siècle, l'afflux des manuscrits du XIX^e et du XX^e, les étapes de la prise de conscience de l'intérêt des manuscrits par les écrivains, par la société, par l'institution enfin : tout cela est bien connu. Et pour ce qui concerne la position de la Bibliothèque nationale face aux manuscrits d'écrivains, et l'importance croissante qu'ils prennent dans un lieu jusque-là consacré aux manuscrits médiévaux et aux documents historiques, on peut se reporter aux articles et contributions de R. Pierrot, F. Callu, A. Angremy, etc., et de tous ceux qui à l'ITEM ou ailleurs se sont intéressés à cet aspect de l'évolution culturelle¹.

Il nous suffira de rappeler quelques faits et dates, choisis comme autant de vignettes d'une légende pas forcément dorée. Et d'abord (impossible de l'éviter), le geste éclatant et inaugural de Victor Hugo léguant ses manuscrits à la Bibliothèque nationale par son fameux codicille testamentaire de 1881 : « Je donne tout ce qui sera trouvé écrit et dessiné par moi à la Bibliothèque nationale de Paris qui sera un jour la Bibliothèque des États-Unis d'Europe ». Mythe fondateur et dialogue de Titans entre la Bibliothèque et le Poète sous le regard de la Nation et même de l'Europe. Tout a été dit sur cette scène, et sur cette mise en scène du corps livresque : d'un côté la dépouille humaine prenant place dans le corbillard des pauvres pour recevoir l'hommage de tout un peuple, de l'autre l'immense masse des manuscrits, dans leur sobre reliure de parchemin, destinée à l'étude et l'édification des générations à venir.

Les effets de ce legs sont considérables et transforment profondément les collections manuscrites de la Bibliothèque nationale, où affluent dons et legs, de la part des auteurs, de leurs héritiers, des collectionneurs de fonds du XIX^e et du XX^e siècle commençant : Flaubert, Goncourt, Lamartine, Renan, Zola, puis Anatole France, Barbusse, etc. Mais les conséquences ne sont pas moindres au niveau symbolique, tant sur le manuscrit d'écrivain qui se trouve comme institutionnalisé que sur la Bibliothèque nationale qui devient le lieu le plus adéquat à sa conservation. La voilà désormais investie d'un rôle de médiation entre

1. Sur l'histoire des collections manuscrites de la BNF, voir en particulier l'article d'A. Angremy, « Les manuscrits littéraires modernes à la Bibliothèque nationale », *Bulletin de l'Association des bibliothécaires français*, n°144, 1989.

l'écrivain et sa gloire posthume : dans le cas exemplaire de Hugo, cette gloire ne tiendra pas seulement à la publication d'œuvres complètes, confiée à la vigilante activité des exécuteurs testamentaires ; elle est expressément attachée à l'existence d'un lieu qui garde, et sauvegarde, les traces manuscrites du travail, de la présence, du génie.

Une autre lecture de la scène pourrait insister sur la position d'accueil qui est celle de la Bibliothèque. Attitude réservée qu'elle va souvent privilégier, préférant recevoir plutôt qu'acquérir et manifestant plus d'empressement pour l'achat de fonds anciens que pour celui de manuscrits récents... Ce qui fera dans les décennies suivantes le bonheur de quelques grands collectionneurs, du vicomte Spoelberch de Lovenjoul, acquéreur, à la mort de Mme Hanska, en 1885, des manuscrits de Balzac qu'il légua avec d'autres fonds précieux à l'Institut, au couturier et mécène Jacques Doucet, dont la bibliothèque habilement constituée sur les conseils de Suarès puis d'Aragon et de Breton saura attirer les manuscrits d'auteurs du xx^e siècle dans le domaine poétique (symbolisme, surréalisme) aussi bien que romanesque (Gide, Mauriac...).

Il faudra attendre le milieu du xx^e siècle et plus précisément l'année 1962 pour qu'intervienne dans l'histoire du département des Manuscrits un autre événement, presque aussi important et riche de conséquences que ne l'avait été en son temps le testament de Victor Hugo : l'achat des manuscrits de Marcel Proust, sur le point d'être vendus à une bibliothèque d'université américaine. Avec l'entrée de cette extraordinaire manne documentaire, si révélatrice de l'écriture de la *Recherche*, quoi qu'en ait pu penser jadis son auteur, la politique d'enrichissement du département prend une orientation nouvelle, et s'ouvre largement à la littérature contemporaine. Qu'ils soient dus au don, sous toutes ses formes (don manuel, donation, legs), à l'achat (de gré à gré, sur catalogues de libraires ou en vente publique, avec ou sans subvention du Fonds du Patrimoine ou soutien du mécénat privé), au système de la dation avec ses possibles allègements fiscaux, ou au dépôt, les accroissements sont très nombreux. Pièces uniques ou collections littéraires, manuscrits ou séries de correspondances, fonds complets de papiers d'écrivains ou d'intellectuels vont se multiplier, s'équilibrer, se compléter, la Bibliothèque s'efforçant d'enrichir les ensembles existants plutôt que d'acquérir des œuvres isolées, à moins qu'il ne s'agisse de textes majeurs d'intérêt patrimonial. Et l'on peut citer, pour le seul xx^e siècle, l'entrée des fonds Apollinaire, Artaud, Barrès, Bataille, Bernanos, Cassou, Char, Claudel, Colette, Giraudoux, Grenier, Guéhenno, Jabès, Max Jacob, Jankélévitch, Merleau-Ponty, Jules Romains, Romain Rolland, Raymond Roussel, Sarraute, Sartre, Segalen, Supervielle, Vian, Valéry, Simone Weil²...

Dans cette succession de noms prestigieux, combien d'œuvres, de correspondances, d'archives de toutes sortes ? Et combien d'anecdotes ou d'aventures, à chaque fois uniques ? Tous les fonds ne connaissent pas le sort rocambolesque des manuscrits de Raymond Roussel, parvenus à leur destination (la BNF) après avoir été pendant des décennies oubliés dans un garde-meuble. Mais force est de reconnaître le caractère souvent aléatoire du destin des manuscrits, et ce qu'il y a d'imprévisible dans le quotidien des conservateurs : l'offre du marché, à laquelle il faut s'adapter et réagir à bon escient lorsque les possibilités financières le permettent, ou la générosité des donateurs, qu'il faut savoir mériter.

2. Voir le numéro 6, paru en octobre 2000, de la *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, consacré aux « Manuscrits d'écrivains du xx^e siècle » conservés à la BNF.

Une aventure donc, menacée par la possible disparition du manuscrit sur papier dans un avenir plus ou moins proche (la conservation des disquettes et autres supports informatiques mériterait de plus amples développements), mais que redouble aujourd'hui l'émergence d'un phénomène nouveau, dû pour une part au moins au succès des études génétiques... Il faudrait peut-être dans cette histoire parcourue à grandes enjambées retenir un troisième moment symptomatique des années 1990-2000 : en 1992 le poète Edmond Jabès fait don, de son vivant, d'un important fonds de manuscrits à la Bibliothèque nationale. Les précédents sont rarissimes. Le mouvement, lui, ira s'amplifiant, puisqu'un nombre croissant d'auteurs, sollicités ou non, décident désormais en pleine activité créatrice, non seulement de se soucier du devenir de leurs manuscrits, mais de s'en dessaisir en tout ou en partie pour en assurer la sauvegarde et en permettre la consultation : Hélène Cixous pour l'ensemble de ses archives, Michel Butor pour sa correspondance, Dominique Fernandez, François Nourrissier, Erik Orsenna, Jacques Réda, Olivier Rolin... Et cela par un don de caractère définitif, qui engage celui qui reçoit presque autant que celui qui donne.

GENÈSE À LA BIBLIOTHÈQUE

Cette ouverture de la Bibliothèque aux manuscrits littéraires modernes ne pouvait qu'entraîner une évolution dans la définition des tâches de conservation. Celles-ci, on le sait, s'enchaînent en étapes successives : après l'acquisition et ses différentes modalités, après les divers moments du traitement intellectuel (tri, inventaire, classement, catalogage, indexation) et matériel (estampillage, foliotation, restauration, microfilmage, reliure), vient le temps de la communication et de la mise en valeur du document, selon la traditionnelle trilogie de l'édition, du colloque et de l'exposition.

L'intérêt de l'exposition est qu'elle n'expose pas seulement des documents, elle expose aussi la façon dont les documents sont perçus, elle affiche de façon plus ou moins explicite le discours qui est tenu sur eux. C'est donc par elle, c'est-à-dire par la fin, que je vais commencer. La BNF a une grande tradition d'expositions littéraires, un savoir-faire en la matière, qu'il s'agisse d'exposition de type monographique consacrée à un écrivain (Proust, Zola, Sartre...), ou d'exposition plus thématique. Depuis un siècle, une quantité impressionnante s'est succédé. Relevons-en trois. La première, organisée en 1889 et dont il ne reste qu'une mince plaquette correspondant à la liste sommaire des pièces exposées, présentait « un choix de manuscrits acquis dans ces dernières années ». En appendice à la section des « manuscrits modernes », regroupant Descartes, Bossuet, Mme Roland, *La Marseillaise* et Lamennais, figurent quelques « Autographes de Victor Hugo légués par lui à la Bibliothèque nationale ».

Un demi-siècle plus tard, en 1937, l'autographe devient manuscrit et entre dans l'étonnante section littéraire de l'Exposition internationale des arts et techniques de Paris. C'est Julien Cain, administrateur général de la Bibliothèque nationale, qui avec l'appui de Paul Valéry et d'un certain nombre de critiques et d'écrivains propose ce qu'il appelle « une ébauche et les premiers éléments d'un Musée de la Littérature », centré sur le travail de l'écriture et la valeur démonstrative du « manuscrit original ». Stendhal, Proust, Balzac, Hugo, Flaubert, Baudelaire, Zola, Barrès étaient à l'honneur ; de grands panneaux didactiques couverts de fac-similés et de documents iconographiques, surplombant des vitrines remplies de manuscrits, avaient mission de faire voir « ce qui échappe

à toute exhibition », ou selon les mots de Valéry, « l'invention elle-même auprès des choses inventées, et ce qu'on peut apercevoir ou soupçonner de la création en deçà de ce qu'elle crée³ ».

Ultime exemple, sur lequel j'aurai scrupule à m'appesantir, puisque nous avons été nombreux à y participer ici : *Brouillons d'écrivains*⁴, qui n'aurait pas existé, sous cette forme en tout cas, sans l'apport de la critique génétique. Mais comme le titre de l'exposition l'indique, la littérature en majesté a fait place au brouillon, et le musée idéal au désordre relatif de l'atelier. L'émotion de l'esquisse ou la prégnance de l'inachevé priment sur le culte des modèles littéraires, et c'est moins désormais le travail du style qui s'affiche que le questionnement sur l'écriture. Qu'il y ait eu dans cette entreprise collaboration étroite avec les chercheurs et les écrivains, la Bibliothèque ne peut que s'en réjouir. D'autres expériences communes sont en cours, le projet IDA par exemple, projet d'annotation collaborative sur un corpus de manuscrits numérisés. Ce qui ne fait que renouer les liens de proximité, que l'ITEM entretient avec la BNF, puisque l'ITEM, ou du moins son ancêtre le CAM, est né de la rencontre d'un chercheur et d'un fonds de manuscrits conservé à la Bibliothèque nationale.

Mais plus que de ces nécessaires moments de coopération, ce que montre de manière un peu emblématique la trajectoire de ces expositions et ce qu'il nous faut aborder maintenant, est ce qui dans le travail même des conservateurs relève sinon de la critique génétique, du moins de la conscience de plus en plus aiguë des problèmes posés par la genèse d'un texte. Il est rare en effet que les archives d'écrivains qui parviennent dans les lieux de conservation aient bénéficié d'un traitement préalable. Elles peuvent même se trouver dans le plus complet désordre, et la première tâche de qui les reçoit est de trier, de regrouper, de repérer les ensembles de correspondances, les différents manuscrits, la documentation. Mais le désordre a parfois un sens (telle lettre placée dans tel manuscrit pouvant permettre une identification, une datation)... Et l'on devient codicologue par nécessité, usant de tous les indices que peuvent fournir critique interne et critique externe à chaque étape du classement.

Quant aux manuscrits qui arrivent sous une forme définitive, leur présentation ne correspond pas forcément aux critères adoptés aujourd'hui dans les bibliothèques : ils reflètent souvent l'édition à venir, et non les étapes de leur rédaction. L'exemple des *Faux-monnayeurs*, un manuscrit récemment réapparu après être resté entre des mains privées depuis l'époque de son achèvement, montre *a contrario* ce qu'on ne ferait plus. Des volumes soigneusement reliés et paginés qui semblent s'ordonner selon les différents états du texte : plans et brouillons, manuscrit, dactylographie, épreuves, etc., mais dans lesquels le critère de classement est fonction du texte définitif, et non de l'analyse des strates et des hésitations de l'écriture. Des séries de feuillets appartenant au même mouvement d'écriture se trouvent ainsi éclatées entre les volumes du manuscrit et celui des brouillons, selon qu'elles ont été retenues ou non dans l'édition finale. Des fragments copiés à la machine sont partagés selon le même principe entre brouillons rejetés et dactylographie. La reconstitution des hésitations de la fin, ou des fins possibles, des *Faux-monnayeurs* est un véritable jeu de piste, où ne manque même pas, à la manière de Duchamp, le feuillet coupé en deux et placé à des endroits différents du volume.

3. P. Valéry, Préface à *Ébauche et premiers éléments d'un Musée de la Littérature*, Denoël, 1937, p. III-IV.

4. *Brouillons d'écrivains*, Bibliothèque nationale de France, 2001.

Ce qui a été fait bien en amont de la Bibliothèque dans le cas des *Faux-monnayeurs*, est ce qu'il nous faut éviter dans la mesure du possible pour les fonds littéraires qui nous sont confiés. La détermination des étapes d'un processus, la reconstitution des états d'un texte sont toujours plus ou moins affaire d'interprétation. Mais l'interprétation du conservateur induit un certain classement (foliotation, constitution de volumes) qui s'apparente à un travail d'édition et engage parfois la recherche à venir.

L'ÉCRIVAIN, SES MANUSCRITS ET LA BIBLIOTHÈQUE

Et l'écrivain ? troisième et primordiale figure de l'entrelacs évoqué tout à l'heure, et que de nombreux exemples de fonds récemment entrés à la BNF auraient pu illustrer. De ces auteurs, nous n'en retiendrons finalement qu'un, ayant choisi de confier de son vivant ses manuscrits à la Bibliothèque. Son dernier livre (paru récemment) parle à sa manière de ce dont nous parlons ici, c'est-à-dire de manuscrit, d'écriture, de don, de bibliothèque... Le titre, *Tours promises*, évoque aussi bien les Twin Towers que la tour de la librairie de Montaigne et sans doute celles de la BNF. Il est d'Hélène Cixous, et l'un de ses commencements, car il y a souvent plusieurs commencements dans les textes d'H. Cixous, débute ainsi :

« Commencement du 15 juillet

J'avais commencé à "tout" donner à la BN, comme je m'y étais engagée, et c'était tout de suite devenu un piège, chaque parole un piège et une énigme, chaque mot : "tout", "donner", "commencé", sans compter le pronom personnel, ce geste qui tient en quelques mots était devenu aussi vite qu'un incendie une cause de dérèglement dans ma tête du climat coutumier...⁵ »

Le sujet du livre – ou plutôt le prétexte à son écriture – est précisément une scène qui se situe à la BNF lors d'un colloque organisé à la suite de ce don. À l'issue de sa propre conférence, l'auteur assiste à la fuite de son frère qui lui fait savoir qu'il ne veut plus être un personnage de ses livres. Il l'était depuis quelque temps sur un mode à la fois récurrent et stylisé, les derniers textes d'H. Cixous appartenant plus encore que les précédents à « ce genre qui a l'air autobiographique », mais qui ne l'est pas vraiment puisqu'il mêle inextricablement le véridique et le fictionnel... La perte d'un tel personnage entraîne le livre dans un mouvement de substitution, de remplacement, de déplacement. Mais comment ne pas imaginer que parmi les autres raisons qui subvertissent l'écriture et concourent au glissement narratif qui la structure, figure aussi la décision de « tout donner à la BN » et de vouloir en rendre compte de manière presque immédiate ?

Une décision qui contamine aussitôt tout ce qui entoure l'auteur et en particulier ces cartons d'archives entassés chez elle et qui semblaient jusqu'alors inoffensifs... Elle déclenche soudain la remontée du passé, des fantômes, des démons : « L'enfer est logé dans une caisse »... d'où une évocation hallucinée de ce « marécage de papiers fangeux », masse grouillante, purulente, cadavérique que sont devenus les manuscrits... Mais ne risque-t-elle pas aussi d'influencer la genèse de l'œuvre à venir ? L'auteur le nie, ou le dénie : « Une influence sur

5. H. Cixous, *Tours promises*, Galilée, 2004, p. 15.

mon écriture ? Certainement pas. Sinon un surenfouissement pensai-je. [...] Si j'avais peur de la BN je ne le dirais pas. Je ne me le dirais même pas⁶».

Car si bouleversement il y a, spectaculairement affiché dans la maison même de l'écrivain, qui apparaît ici comme un autre corps, projection de l'univers intérieur et support de l'œuvre, comment pourrait-il atteindre la source de l'écriture ? Il reste toujours dans le mouvement de la création une absence à partir de quoi tout advient et sur laquelle aucune prise n'est possible. Ce que H. Cixous appelle « le Livre-que-je-n'écris-pas » :

« Il s'étend sans maître et sans ordre dans des dizaines de tiroirs dormants, en un vrac secret partout sur mes étagères, il s'écrit entre les livres sur les tablettes de la salle de bains, aux chambranles, pas un pouce de la peau de ma maison qui ne porte une trace (...). Puis-je transférer le Livre intégralement en apparence illisible à la BN ?

Il manquerait toujours les poèmes que tu as écrits...⁷. »

Quoi qu'on y fasse, et heureusement, le manuscrit – le seul qui compterait vraiment – échappe à la bibliothèque comme le texte échappe aux exégètes, comme l'écriture peut-être échappe à l'écrivain. « Tout est à côté » est la dernière phrase de *Tours promises*.

Ou comme le disait Jacques Derrida dans sa contribution à ce même colloque – parue quelques mois après sous le titre « Genèse, généalogies, genres et le génie », et le sous-titre « Les secrets de l'archive » –, l'archive finalement ne se laisse pas faire. Sa structure est suffisamment retorse, secrète, pour se dérober alors qu'elle semble se donner à lire. Et c'est le lieu d'archivage qui se trouve perturbé par les œuvres et les auteurs qu'il recueille... « Plus grands et plus puissants que les bibliothèques qui font comme si elles avaient la capacité de les contenir, fût-ce virtuellement, ils dérangent tous les espaces d'archivage et d'indexation par la démesure de la mémoire potentiellement infinie qu'ils condensent...⁸ ». Et plus loin : « Jonas est plus grand que la Baleine, et le corpus reste démesurément plus étendu que la bibliothèque censée l'archiver. Le mal d'archive, c'est aussi cela⁹ ».

Ce que l'écrivain dramatise de son expérience de donatrice, ce que le philosophe reprend en écho dans son rapport à l'archive, ce sont donc les conséquences fastes ou néfastes, sur celui qui donne et sur celui qui reçoit, d'un geste profondément « énigmatique »... Le don, l'accueil. « S'agira-t-il en vérité d'un don et d'un contre-don généreux ? Et si oui, ou si non, en quel sens ? Et pour exposer le don, la donatrice et les donataires à quels dangers, à quelles responsabilités risquées ?¹⁰ ».

Risques et bonheurs du conservateur qui, ne pouvant parler plus longuement du manuscrit de ce nouveau texte publié, évoquera quelques feuillets du précédent livre d'H. Cixous, *Manhattan*. Un livre déjà marqué par le « mal d'archive » dont parlait J. Derrida, un livre pour généticiens – tant l'écriture y est volontairement mise en scène, le texte mimant de manière fictive l'état d'un manuscrit avec ses éléments bruts. Et tant la figure de la Bibliothèque s'impose comme lieu par excellence de la Littérature : il ne s'agit pas encore de la Nationale, mais

6. *Ibid.*, p. 101.

7. *Ibid.*, p. 75.

8. J. Derrida, *Genèses Généalogies Genres – et le génie. Les secrets de l'archive*, Galilée, 2003, p. 23-24.

9. *Ibid.*, p. 84.

10. *Ibid.* n° 15.

de sa préfiguration dans la Beinecke Library de Yale ; il n'y est pas question du don de ses archives par l'écrivain, mais de la quête menée bien des années auparavant par la narratrice, au temps où, jeune chercheuse, elle préparait sa thèse. Quête inlassablement poursuivie d'un manuscrit à l'autre, puisque le manuscrit, lui-même inépuisable, est toujours ailleurs, à l'image du perpétuel exil avec lequel se confond pour H. Cixous l'activité littéraire :

« Aux USA je ne suis pas allée d'une ville à l'autre mais d'une Bibliothèque à l'autre, et même d'une collection de manuscrits à l'autre. Mentalement je prenais le bateau à l'ancre entre les colonnes du British Museum pour me rendre dans la monumentale bibliothèque Beinecke, même si en réalité je devais parcourir les villes routes ports océans ports villes aéroports routes qui mènent de Paris à Londres à New York à New Haven à Buffalo. Je ne me laissais pas séparer du thème de mon voyage compliqué mais minutieusement organisé : j'allais droit à la littérature comme bannissement. Je voulais m'entretenir avec les géants. Je ne voulais quand même passer ma vie qu'avec les géants et personne d'autre seuls les géants aux œuvres géantes...¹¹. »

MARIE ODILE GERMAIN (BNF)

11. H. Cixous, *Manhattan, Lettres de la préhistoire*, Galilée, 2002, p. 80-81.

TRENTE ANS DE TRAITEMENTS INFORMATIQUES DES MANUSCRITS DE GENÈSE JEAN-GABRIEL GANASCIA ET JEAN-LOUIS LEBRAVE

INTRODUCTION

Présente dès les années 1970 à l'équipe Heine, puis au CAM¹, l'implication de l'informatique dans l'étude des manuscrits de genèse est contemporaine de la naissance de la génétique elle-même. Depuis, elle n'a jamais cessé d'occuper une place importante dans la réflexion théorique, le travail méthodologique et la conduite des analyses génétiques. On peut distinguer schématiquement trois périodes: les origines (1975-1986); l'hypertexte (1986-2000); l'époque actuelle.

Dans la première période, l'approche est globale. La série de programmes développés sous le nom d'édition automatique par M. Hainsworth et J.-L. Lebrave vise à élaborer pour les données manuscrites à la fois des outils de visualisation et des outils d'analyse et de traitement.

Vers 1986-1987, l'évolution très rapide des matériels et des langages de programmation, la diffusion rapide des notions liées à l'hypertexte et la prise de conscience des limites de la modélisation initiale provoquent une évolution radicale de l'approche. C'est l'époque où J.-L. Lebrave développe, sous forme de pile Hypercard, une maquette d'hypertexte constituant l'esquisse d'une édition électronique de l'incipit d'*Herodias*. Des tentatives similaires sont appliquées ensuite à des manuscrits de Joyce (D. Ferrer) et au corpus nietzschéen (P. D'Iorio).

L'époque actuelle peut être caractérisée par un relatif essoufflement de la problématique hypertextuelle. En donnant une extension universelle à une forme simplifiée d'hypertexte mettant en œuvre des liens pauvres, mais robustes, la croissance exponentielle d'Internet a détourné les informaticiens des recherches sur l'hypertexte et modifié en profondeur notre appréhension de l'univers des documents (textes, images fixes ou animées, sons) et de la sémantique des relations qu'on peut mettre en œuvre à l'intérieur d'un document et entre des ensembles de documents apparentés. Simultanément, le perfectionnement des langages de balisage (XML) permet de traiter en vraie grandeur les problèmes de codage des opérations génétiques abordés de manière artisanale dans les programmes développés à la fin des années 1970. Enfin, la possibilité de numériser des manuscrits, de stocker et de traiter les images correspondantes a permis de relancer les recherches sur l'analyse et le codage de la substance graphique des manuscrits dont le développement avait été bloqué dans les années 1980 par l'insuffisance des outils techniques disponibles.

Ces facteurs ont entraîné une diversification des recherches à travers l'éclosion de plusieurs projets complémentaires (A. Crasson, J.-D. Fekete, J.-G. Ganascia).

Dans cet article, nous ne présenterons pas de manière détaillée l'ensemble des problématiques correspondantes (projets d'A. Crasson et de J.-D. Fekete).

1. Centre d'Histoire et d'Analyse des Manuscrits Modernes.

Nous ne nous étendrons pas non plus sur la période hypertextuelle des traitements informatiques des manuscrits, qui justifierait une présentation spécifique, et qui est abondamment documentée dans la bibliographie.

Dans une première partie, nous rappellerons, à travers l'histoire de la « structuration des données manuscrites par le calcul² », les principales caractéristiques du traitement informatique des manuscrits. Une seconde partie décrira de manière plus détaillée les traitements liés au projet MEDITE.

RAPIDE HISTORIQUE DES TRAITEMENTS INFORMATIQUES DÉVELOPPÉS À L'ITEM JUSQU'À LA FIN DES ANNÉES 1990

LES EXPLORATIONS DES DÉBUTS

Dans la première période, deux grands domaines, d'ailleurs corrélés, sont abordés en même temps : celui de l'édition des manuscrits et celui de leur analyse. Même si, d'une certaine manière, la génétique a été rendue possible par la décision de ne pas chercher exclusivement à éditer les manuscrits, mais de les étudier pour eux-mêmes – ce qui a libéré les chercheurs de l'emprise des *a priori* philologiques dominants –, l'équipe Heine a été confrontée au problème de leur *représentation*, pour laquelle la pratique éditoriale allemande a fourni une base de discussion irremplaçable. Dès l'origine, ce travail s'est fait dans une perspective de traitement informatique. Simultanément, les chercheurs se sont demandés comment décrire et organiser les matériaux génétiques afin d'optimiser leur analyse. Sur ce point, il y a eu conjonction entre les impératifs du traitement des données génétiques par les linguistes et les contraintes du traitement informatique. Un traitement linguistique des données imposait une saisie *exhaustive*, qui ne préjuge pas avant le traitement de ce qui serait pertinent³. Cette exigence convergeait avec la contrainte d'homogénéité et d'univocité imposée par le traitement informatique, qui n'était possible que si les hypothèses de codage étaient stables d'un moment à l'autre et d'un chercheur à l'autre.

À l'origine de cette double problématique – comment répondre au défi éditorial que constituent les dossiers génétiques ? comment décrire, analyser et traiter les manuscrits ? –, on trouve bien sûr la nature fondamentalement hybride des manuscrits de genèse. Ces derniers contiennent des données graphiques et des données textuelles, tout le problème est de comprendre l'articulation entre les deux⁴.

La série de traitements initiée par la collaboration entre J.-L. Lebrave et M. Hainsworth s'est attaquée simultanément aux deux types de problèmes. Comme l'indique le nom d'« édition automatique », les traitements visent à donner une représentation textualisée des données manuscrites – ou en tout

2. Pour reprendre le titre d'un projet financé en 1979. Ce projet, proposé par J.-L. Lebrave dans le cadre des actions incitatives du CNRS (actions thématiques programmées, ATP) a permis à l'ITEM d'acquérir son premier micro-ordinateur en 1979, un Apple II, grâce auquel J.-L. Lebrave a pu saisir les données relatives aux manuscrits de *Lutezia*. Il sera suivi d'un ordinateur « Lisa » en 1983, puis d'un Macintosh.

3. On ne pouvait donc pas se satisfaire de la pratique courante à l'époque chez la plupart des éditeurs littéraires, qui éliminaient un grand nombre de microvariantes jugées sans intérêt.

4. Certes, il s'agit d'une caractéristique générale de l'écrit, qu'il soit manuscrit ou non, qu'il soit de genèse ou non ; mais le caractère manuscrit et celui de trace génétique accentuent la prégnance de cette dualité ; en outre, les manuscrits de genèse comportent une dimension temporelle spécifique qui informe précisément l'articulation du *lisible* et du *visible*.

cas une représentation transcodée dans le système sémiotique de l'écrit imprimé ; mais d'une manière indissociable, les données graphiques sont réduites, « normalisées » en traces de quatre opérations d'écriture intervenant dans un temps discret très simplifié⁵ et portant sur des données textuelles homogènes : l'addition, la suppression, le remplacement et le déplacement.

Plutôt que d'analyser le remplacement comme la composition d'une suppression et d'une addition, on a considéré (parce qu'avec les capacités des ordinateurs de l'époque, c'était plus rapide en termes de traitement) que l'addition et la suppression étaient des cas particuliers d'une opération unique, la substitution, dans lesquels un des termes de l'opération était une chaîne vide. La forme générale de la substitution est la suivante (A et B étant le contexte gauche et droit) : $A \mid X \rightarrow Y \mid B$

BRÈVE PRÉSENTATION DES TRAITEMENTS

Il n'est évidemment pas question de reprendre à l'identique les traitements qui ont été élaborés il y a près de trente ans. Il reste toutefois instructif d'en examiner le principe.

Les opérations d'écriture sont construites, à partir des données matérielles, par le chercheur qui procède à la « lecture et analyse des brouillons » (Lebrave, 1983) ; il y a donc tout un travail de déchiffrement, transcription, interprétation des données qui n'est en rien informatisé. Il aboutit à un étiquetage des fragments textuels qui constitue un véritable balisage des données. Voici un exemple simplifié de substitution. À partir du fragment manuscrit suivant (emprunté au premier feuillet du *Cahier 3* de Proust⁶) :

s'installer

« [...] cette ligne blanche au-dessous de laquelle court ~~s'installer se placer~~ la commode, que dans l'obscurité [...] »

On identifie une substitution :

s'installer
se placer

« [...] cette ligne blanche au-dessous de laquelle court s'installer la commode, que dans l'obscurité [...] »

Elle est représentée conventionnellement de la manière suivante⁷ :

« (A1) [...] cette ligne blanche au-dessous de laquelle court
 (B1) s'installer \$
 (B2) se placer
 (B3) s'installer
 (A1) la commode, que dans l'obscurité [...] »

L'environnement informatique de l'époque ne permettait pas de véritable exploitation de cette structuration des données.

On a aussi exploré de manière assez détaillée les possibilités d'automatiser partiellement la conversion des données topographiques en marques de substitution. Mais là non plus, les matériels et les logiciels informatiques disponibles à l'époque n'ont pas permis de développer des procédures qui, à beaucoup

5. Par exemple, on ne retient de la succession chronologique que le couple *avant/après* et l'opposition entre succession immédiate et succession non immédiate.

6. Bibliothèque Nationale de France, N.a.fr. 16643.

7. Le signe « \$ », hérité des claviers des perforatrices de cartes, note une correction immédiate.

d'égarés, venaient quelques années trop tôt : les premiers traitements sont antérieurs à l'apparition de la micro-informatique, et les premières saisies de données l'ont été sur cartes perforées ; l'ordinateur n'est encore qu'un instrument de calcul, la plupart des imprimantes ne connaissent que les capitales non accentuées et la PAO n'existe pas ; on est loin d'imaginer que les micro-ordinateurs seront bientôt assez puissants pour traiter des images numériques.

```

    STR. 103
05800500 013                PFERD.U ND ESEL
05601000 012                @SOZIALF BEWEGUNG@
05401000 011                @PFERDESORGEN UND ESELSRUHE@
05201000 022 1./          @PFERDESORGEN UND ESELSRUHE@
04901000 021                AUF EISERNEN SCHIENEN, SO SCHNELL WIE DER BLITZ
04601000 031                @PFEILSCHNELL, AUF DEN SCHIENEN DER EISENBAHN@ ,
04301000 041                DAMPFWAGEN UND DAMPFKUTSCHEN
04100800 052                MIT @SCHWAR<@ DEM SCHWARZBEWIMPELTEN RAUCHFANGMAST, >2
04001000 051                PRASSELND
03601000 061                @SIEHT MAN VORU@BERRUTSCHEN,
03301000 071                DER TROSA KAM EINEM GEHO*FT VORBEY
03010000 081                WO U*RRER DIE HECKE GUCKTE
02701000 091                LANGHALSIG EIN SCHIMMEL,
02301000 101                @DER KOPF EINES PFERDES,@ NEBEN IHM STAND
02001000 111                EIN ESEL DER DISTELN SCHLUCKTE
01801000 121                MIT STIEREM BLICK SAH LANGE DAS PFERD
01501000 131                DEM ZUGE NACH, ES ZITTFRT
01401000 141                AN ALLEN GLIEDERN, UND SEUFZT UND SPRICHT: @MICH HAT@>3
01301000 151                DER WANBLICK# HAT MICH #ERSCHU*TTERT# >2
01001000 161                >4@DER FURCHTBARE@>3 ANBLICK ERSCHU*TTERT# >2
00701000 171                WAHRHAFTIG WA*R' ICH NICHT VON NATUR
00401000 181                BEREITS GEWESEN EIN @R@ SCHIMMEL@ >2 >2 ,
00201000 192                ERBLEICHEND VOR SCHRECKEN WA*R MIR DIE HAUT
00101000 191                JETZT
                @GANZ@ WEISA GEWORDEN, O HIMMEL >2
    
```

Figure 1. Exemple d'édition diplomatique obtenue par transcodage de la substance graphique : le codage.

```

    Str. 103

                Pferd und Esel
                [Soziale Bewegung]
1./          [Pferdesorgen und Eselsruhe]

Auf eisernen Schienen, so schnell wie der Blitz
[Pfeilschnell, auf den Schienen der Eisenbahn] ,

Dampfwagen und Dampfkutschen

Mit [schwar<] dem schwarzbeimpeelten Rauchfangmast,
Prasselnd
[Esieht man] vorüberrautschen,

Der Troß kam einem Gehöft vorbey

Wo über die Hecke guckte
Langhalsig ein Schimmel,
[Der Kopf eines Pferdes,] neben ihm stand

Ein Esel der Disteln schluckte

Mit stierem Blick sah lange das Pferd

Dem Zuge nach, Es zittert

An allen Gliedern, und          seufzt und spricht: [mich hat]
[seufzt uend> spricht]

Der hat mich
[Der furchtbare] Anblick erschüttert!

Wahrhaftig wär' ich nicht von Natur

Bereits gewesen ein [E] Schimmel[!],

Erbleichend vor Schrecken wär mir die Haut

Jetzt
[Ganz] weiß geworden, o Himmel!
    
```

Figure 2. Exemple d'édition diplomatique obtenue par transcodage de la substance graphique : le résultat.

La normalisation de la substance graphique s'appuie sur la structure bidimensionnelle de la page, à l'intérieur de laquelle les éléments se définissent par leur position les uns par rapport aux autres (à droite/à gauche de, au-dessus/au-dessous de), par leur position dans des zones définies par l'écriture elle-même (lignes, marges), et par l'interprétation chronologique de ces positions relatives. À *droite de*, *au-dessus de*, *dans la marge*, etc. s'interprètent comme postérieur. *Juste à droite de* (dans la ligne courante) s'interprète comme immédiatement postérieur, *au-dessus de*, ou *dans la marge*, ou *sur un autre feuillet* s'interprètent comme n'étant pas immédiatement postérieur. Ce n'est que dans des cas exceptionnels qu'on peut feuilleter cet espace temporel et recourir à une granularité plus fine, lorsque la substance graphique elle-même permet d'identifier des couches d'écriture différentes.

La réduction des opérations à des substitutions suppose en même temps la réduction du foisonnement à un seul type de données (des données textuelles) structurées par une seule opération.

On le voit, on est aux antipodes de l'attitude consistant, par exemple, à identifier des milliers de types différents de ratures.

L'HYPERTEXTE ET LES RECHERCHES EN VUE D'UNE ÉDITION GÉNÉTIQUE ÉLECTRONIQUE

Deux facteurs intervenant simultanément ont entraîné le changement de point de vue qui a dominé les quinze années suivantes. Le premier est lié aux difficultés soulevées par l'exploration de nouveaux corpus, l'autre tient à l'évolution des sciences et technologies de l'information.

Problèmes de corpus d'abord. Si l'écriture de Heine, structurée en alternance de phases d'écriture et de relecture/réécriture globalement linéaires, se prête bien à une chronologisation systématique, les traces laissées par d'autres types de processus créateurs offrent davantage de résistance. La première difficulté est apparue lors du traitement du début du *Cahier 3* de Proust : en raison du foisonnement des tâtonnements et des tentatives avortées, il n'est pas possible de rapporter toutes les réécritures successives à un même substrat textuel linéaire. D'où un premier ajustement des traitements élaborés pour la prose heinéenne, avec l'introduction de la notion de *bloc génétique*, catégorie intermédiaire visant à modéliser des campagnes d'écriture concurrentes possédant une autonomie relative, et à l'intérieur desquelles on retrouve les procédures d'édition chronologique « classiques ».

Cette solution n'aurait de toute façon pas été applicable à l'ensemble du corpus proustien et à son mode de prolifération rhizomatique, pour reprendre l'expression de Deleuze et Guattari.

Le corpus flaubertien, abordé à la même époque avec A. Grésillon, soulève des difficultés d'un autre ordre. D'abord, les traitements élaborés pour Heine sont insuffisants pour modéliser correctement l'écriture « à programme » de Flaubert. Même si l'opération est formellement possible, il est sans intérêt de vouloir décrire l'enchaînement des quinze états successifs de l'*incipit d'Herodias* en termes de substitutions. Comme dans le cas proustien, il faudrait, préalablement à la mise en œuvre des procédures d'« édition automatique », en limiter le domaine d'application à des sous-parties du corpus au sein desquelles il est pertinent de reconstituer la chronologie des opérations d'écriture. Et l'enchaînement des scénarios, des mises en textes et des réécritures nécessiterait une autre forme de structuration. En outre, cette application *locale* des procédures

d'édition automatique à des fragments d'une genèse buterait sur une seconde difficulté : l'enchevêtrement des réécritures sur un même feuillet est souvent si complexe que la chronologie fine devient indécidable, à tout le moins partiellement arbitraire – ou, ce qui revient au même, sa reconstitution serait si longue à établir qu'il est irréaliste de vouloir le faire sur un corpus important.

En même temps qu'apparaissaient ces difficultés « internes » soulevées par les données génétiques elles-mêmes, le contexte scientifique et technique du traitement informatique connaissait une évolution spectaculaire. Il suffit de rappeler qu'après avoir acquis un premier micro-ordinateur Apple II en 1980⁸, l'ITEM a découvert le bureau, la souris, le multifenêtrage et le WYSIWYG grâce à un ordinateur « Lisa », puis grâce au Macintosh.

Sur un plan strictement technique, l'expansion rapide de ces nouveaux matériels aurait exigé que l'ensemble des programmes développés antérieurement en *PL/I* et en *SNOBOL* sur les ordinateurs du Centre interrégional de calcul électronique⁹ soient entièrement réécrits dans les langages de programmation disponibles sur les micro-ordinateurs.

Sur un plan plus épistémologique, on se souvient que les premiers ordinateurs Macintosh ont été livrés avec le logiciel *Hypercard*, qui mettait le concept d'hypertexte conçu par Ted Nelson au début des années 1960 à la portée du grand public et permettait à chacun de créer ses propres hypertextes. Parallèlement, un puissant courant de recherche se développait autour du concept d'hypertexte, et débouchait sur une remise en question des notions de texte, d'œuvre, d'auteur, de lecture linéaire, qui ne pouvait qu'entrer en résonance avec la problématisation de ces mêmes notions issue de l'étude des dossiers de genèse¹⁰.

En même temps, l'hypertexte suscitait chez les chercheurs en génétique textuelle l'espoir de résoudre enfin les problèmes d'édition des dossiers génétiques, qui restaient insolubles dans l'environnement technologique et épistémologique traditionnel de l'édition papier.

D'où l'éclosion de diverses maquettes d'édition électronique et de projets de recherche qui ont marqué la fin des années 1980 et les années 1990. On se contentera ici d'énumérer les principaux, en renvoyant à la bibliographie pour une présentation plus détaillée : *incipit d'Herodias* (J.-L. Lebrave¹¹), pile *Joyce* (D. Ferrer), édition hypertextuelle des scénarios de *Madame Bovary* (D. Ferrer¹²), projet *Philectre* (B. Cerquiglini et J.-L. Lebrave pour la partie textuelle, J. André, E. Lecolinet, L. Likforman, L. Robert pour la partie informatique), *HyperNietzsche* (P. D'Iorio).

Les projets actuels d'édition de manuscrits de genèse développés à l'ITEM s'inscrivent dans la continuité de ces projets éclos dans les années 1990. Comme ils font l'objet d'une présentation spécifique ailleurs dans ce volume, nous ne les décrivons pas ici.

8. Grâce au financement obtenu par J.-L. Lebrave dans le cadre des actions thématiques programmées du CNRS.

9. Le *CIRCE*.

10. J.-L. Lebrave, « Hypertextes – Mémoires – Écriture », *Genesis*, n° 5, 1994, p. 9-24.

11. J.-L. Lebrave, « L'hypertexte et l'édition génétique », N. Ferrand dir., *Banques de données et hypertextes pour l'étude du roman*. Paris, P.U.F., coll. « Écritures électroniques », 1997, p. 137-154.

12. D. Ferrer, et Y. Leclerc, *Plans et scénarios de Madame Bovary*. Présentation, transcription et notes par Yvan Leclerc. Avec un hypertexte réalisé par D. Ferrer, Zulma, 1995.

LES MODALITÉS ACTUELLES DE TRAITEMENT DE LA VARIATION TEXTUELLE

Vingt-cinq ans après les premières tentatives de structuration des données manuscrites, la génétique n'en a évidemment pas fini avec la substance graphique des dossiers de genèse, dont le traitement reste un défi majeur. Mais elle commence à être en mesure d'étudier aussi des processus génétiques n'ayant pas laissé de traces dans la substance graphique – manuscrits sans ratures ni traces de réécriture, mais avec des états différents de ce qu'on peut supposer être un même texte, avec toutes les difficultés épistémologiques que soulève ce problème de textes à la fois identiques et différents. L'hypothèse la plus classiquement admise est que le travail d'ajustement et de réélaboration effectué par l'auteur vise à « améliorer » le texte jusqu'à l'état final censé être parfait. Symétriquement, la philologie classique postule que les textes se dégradent au cours de leur transmission. Formulée en termes empruntés à la thermodynamique, cette hypothèse conduirait à admettre que l'entropie diminue jusqu'au texte final, dont l'entropie serait nulle, puisque tout y apparaîtrait comme idéalement ordonné, puis qu'elle augmente à mesure que des états du texte se disséminent et s'écartent de l'état final. Nous ne ferons pas ici la critique détaillée de l'énonciation tronquée sous-jacente à cette vision téléologique de la production et de la réception d'un texte¹³.

Si on tente de délimiter l'ensemble du champ de la *philologie électronique* en prenant en compte la totalité de l'histoire du texte, c'est-à-dire aussi bien les phénomènes intervenant dans le processus de production que ceux qui affectent la réception, on peut résumer cette histoire par le schéma suivant (voir fig. 3) dans lequel on distingue cinq phases :

1. gestation avant toute trace textuelle ;
2. première mise en texte, souvent éclatée et fragmentaire ;
3. ajustements, transformations, réécritures effectués par l'auteur avant la première mise en circulation du texte ;
4. transformations effectuées par l'auteur après la mise en circulation du texte ;
5. altérations postérieures à la dernière édition autorisée.

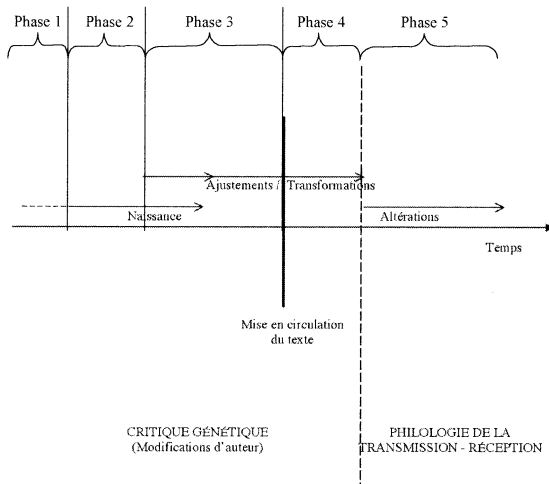


Figure 3. Synoptique des phases de la variation textuelle.

13. J.-L. Lebrave, « La critique génétique : une discipline nouvelle ou un avatar moderne de la philology ? », *Genesis*, n° 1, 1992, p. 33-72.

On n'essaiera pas de modéliser les interventions de l'auteur lors de la phase de « naissance » du texte proprement dit, du moins pas dans les phases 1 et 2, car les outils utilisés ne s'appliquent que s'il y a du texte (ce qui n'est pas encore le cas dans la phase 1), que si ce texte atteint un certain degré de linéarité (ce qui n'advient pas avant la phase 3) — et, bien sûr, que s'il comporte plusieurs états concurrents.

Dans les phases 3 et suivantes, les traitements algorithmiques sont de même nature, que les états textuels soient le fait de l'auteur du texte (domaine de la critique génétique) ou qu'ils résultent de la transmission/réception du texte (domaine de la philologie traditionnelle).

Les traitements informatiques qui aident à appréhender les différentes transformations sont de deux ordres.

Certains construisent un arbre qualifié de *phylogénétique*, par analogie à ce que signifie cette notion en biologie du développement. Dans le cas des manuscrits médiévaux, ces outils visent à reconstituer l'éventuel texte « souche » à l'origine de toutes les versions attestées dans la tradition ; dans le cas des manuscrits d'écrivains, ils cherchent à retrouver une hypothétique « matrice » dont l'ensemble du dossier génétique serait le développement. Nous n'aborderons pas ici les techniques développées dans ces traitements algorithmiques pour ordonner l'ensemble des versions d'un texte léguées par la tradition ou pour reconstituer une version originaire à partir de cette tradition¹⁴.

D'autres traitements algorithmiques comparent des textes ou plus exactement des états de textes par un procédé d'alignement automatique. Ce sont les techniques à l'origine de ces traitements que nous présenterons plus en détail ici en faisant une analyse du logiciel MEDITE.

MEDITE

MEDITE mime les opérations exécutées à la main par le généticien qui compare des états. Il repère automatiquement les opérations structurales qui font passer d'une version à une autre. Ces transformations élémentaires (déplacements, insertions, suppressions et remplacements de blocs de caractères), identifiées depuis longtemps par la génétique des textes, peuvent ensuite être associées aux catégories syntaxiques ou sémantiques des mots ou des groupes de mots pour donner naissance à des opérations linguistiques de réécriture (déplacement d'un adverbe, remplacement d'un mot par un hyperonyme ou par un hyponyme, suppression ou ajout d'un adjectif, etc.) (I. Fenoglio et S. Boucheron-Pétillon, 2002) ou à des événements énonciatifs liés à l'alternance des phases de lecture et d'écriture (la *double locution*, voir J.-L. Lebrave, 1987).

MEDITE comprend une interface permettant aussi bien de visualiser les modifications – ajouts, suppressions, déplacements ou remplacements – que de les recenser exhaustivement. L'automatisation autorise à la fois une répétition à l'identique de ces opérations, et une systématisation de la démarche sur des textes longs qu'il eût été très pénible de traiter manuellement. On peut ainsi travailler sur des articles, voire sur des livres entiers, et procéder à des études statistiques afin de caractériser le style de réécriture de tel ou tel auteur, et d'identifier, pour un même auteur, les différentes phases de réécriture : expansion, resserrement, etc.

14. J. Felsenstein, *PHYLP: Phylogeny inference package*, University of Washington, 1995. A. Barbrook, N. Blake, C. Howe, P. M. W. Robinson, « The Phylogeny of the Canterbury Tales », *Nature* n° 394, 1998, p. 839. M. Spencer, K. Wachtel, C. J. Howe, « The Greek Vorlage of the Syra Harclensis: A Comparative Study on Method in Exploring Textual Genealogy », *TC: a journal of biblical textual criticism*, n° 7, 2002.

Originellement, le projet a été conçu pour la critique génétique : il s'agissait d'aider à comparer des brouillons d'auteurs, afin de saisir la nature du travail de réécriture. Toutefois, d'autres applications sont envisagées. Ainsi, Cécile Brousse l'utilise actuellement pour comparer des articles de journaux gratuits aux dépêches d'agences de presse dont leurs rédacteurs se sont inspirés ; le but est d'apprécier la nature exacte du travail journalistique. De même, en nous référant à l'*Éloge de la variante* de Bernard Cerquiglini (1989), nous souhaiterions comparer des variantes de textes de la littérature médiévale pour saisir le sens des écarts. Enfin, J.-L. Lebrave confronte, toujours à l'aide de MEDITE, les cahiers d'expérience de Claude Bernard et la relation de ces mêmes expériences dans ses écrits ultérieurs. Dans tous les cas, qu'il s'agisse de versions ou de variantes, il convient d'abord de préciser ce dont on part et ce sur quoi porte exactement la comparaison (chaînes de caractères, mots, syllabes, syntagmes...); c'est la raison pour laquelle nous commençons ici par rappeler exactement ce que sont les états d'un texte littéraire.

ÉTATS DE TEXTES LITTÉRAIRES

Les brouillons portent souvent la trace de réécritures multiples, ce qui rend leur lecture assez confuse. Dans ce foisonnement, la génétique sait identifier, avec une plus ou moins grande certitude, les différents états du texte, c'est-à-dire les différents textes présents sur un même support. Chacun de ces états correspond à une transcription linéaire qui fait abstraction de l'information visuelle et de la spatialisation : inscriptions marginales, couleurs, notes, etc. tout y est réduit à du texte brut. Nous prendrons ici l'exemple d'un manuscrit d'Andrée Chedid, étudié par I. Fenoglio (Fenoglio, 2003 et Fenoglio, 2004).

Etat initial : tapuscrit	Etat final
<p>Elle nous aimait. Nous nous sentions aimés, quels que soient les moments nos existences et la distance. Parfois avec abnégation, reculant dans l'ombre pour nous laisser toute la place, gommant sa flamboyance pour nous offrir l'avant-scène. Une avant-scène qu'elle occupait avec éclat et assurance tandis que j'évitais, par nature et par goût, de m'y avancer.</p> <p>C'était un week-end d'été, sur une plage du nord de la France. Ni famille ni gouvernante, nous nous étions rejointes en je ne sais plus quelle circonstance. J'avais 16 ans. Un jeune Anglais aussi laid que Woody Allen - mais qui n'en possédait, je crois, ni le charme, ni la vivacité - me faisait une cour discrète. Doté de parents d'un physique exceptionnel, j'avais le culte de la beauté et ce petit homme malingre, à lunettes, au visage de fouine n'avait rien pour m'attirer.</p> <p>Il habitait Londres, et paraissait prospère. Ma mère pensait sans doute qu'un mariage lointain résoudrait mes problèmes et les siens que poseraient bientôt mon retour en Egypte.</p> <p>- Tu lui plais beaucoup, me disait-elle.</p> <p>- Il ne me plaît pas du tout ! Il n'en fut jamais plus question.</p>	<p>Nous nous sentions aimés par elle ; quels que soient nos âges ou la distance. Elle nous aimait avec intelligence et sans abnégation demeurant elle-même dépourvue de cette amertume qui s'infiltrait parfois dans les âmes trop dévouées qui brûlent leur existence au feu des autres. Il lui arrivait pourtant de s'effacer pour un temps, de reculer, d'abandonner l'avant-scène qu'elle occupait avec éclat et assurance pour céder place à quelqu'un de son choix. Elle jouait alors pour un temps, les seconds rôles, exaltait - exagérément parfois les qualités de celle ou de celui qu'elle décidait de placer sous les feux de la rampe.</p> <p>Un week-end d'été au Touquet, nous nous étions rejointes sans famille, ni gouvernante, je ne sais plus en quelle circonstance. J'avais 16 ans. Un jeune Anglais d'une trentaine d'années aussi laid que Woody Allen - mais qui n'en possédait ni le charme, ni la vivacité - me faisait une cour discrète. Malingre, à lunettes, avec son visage de fouine il n'avait rien pour me plaire. Beaucoup trop âgé à mon goût et la beauté de mes parents me rendait exigeante. Je cherchais à le fuir.</p> <p>Ma mère devait penser qu'un mariage en pays étranger résoudrait mes problèmes et les siens, ceux que poseraient bientôt mon retour en Egypte. Elle lui avait aussi sans doute découvert des qualités cachées.</p> <p>- Tu lui plais beaucoup, me dit-elle.</p> <p>- Il ne me plaît pas du tout ! Mais du tout. Elle éclata de rire et il n'en fut jamais plus question.</p>

Figure 4. État initial et état final d'une version de *La Robe noire* d'Andrée Chedid.

Sur ce manuscrit, on identifie l'état premier comme étant le texte tapé à la machine, et les encres de différentes couleurs présentes sur le manuscrit correspondent aux différentes campagnes de réécriture et de relecture. Pour faciliter la présentation des choses, nous ne considérerons ici que deux états : le tapuscrit et l'état final (voir fig. 3). Bien évidemment, ce n'est là qu'un artifice de présentation. Il appartient dans chaque cas au chercheur de définir les différents états qu'il veut considérer.

Une fois ces états identifiés, le logiciel MEDITE va les comparer de façon à retrouver automatiquement les opérations de réécriture pour en faire l'inventaire. Ceci étant, il convient de bien noter que la mise en œuvre du logiciel MEDITE présuppose qu'un travail préalable ait dégagé, à partir des différents supports, les différents états du texte sous forme d'autant de transcriptions linéaires de ce même texte.

FONDEMENTS ALGORITHMIQUES ET MISE EN ŒUVRE PRATIQUE DE MEDITE

a) Fondements algorithmiques de MEDITE

Comme nous venons de le voir, le programme MEDITE prend en entrée deux états d'un même texte de façon à repérer les transformations qui font passer de l'un à l'autre ou, plus exactement, l'ensemble minimal de transformations qui fait passer du texte initial au texte « corrigé ». Formulé de la sorte, le problème apparaît très proche de celui posé par le calcul des « distances d'édition »¹⁵. Cependant, afin de réduire la complexité et de répondre au mieux au problème posé, nous n'avons pas eu recours aux distances d'édition, et nous avons conçu un algorithme spécifique qui procède en trois étapes :

1. détection des blocs communs maximaux disjoints ;
2. identification des déplacements et des pivots ;
3. calcul des insertions, des suppressions et des remplacements.

b) Détection des blocs communs maximaux disjoints

La détection des blocs maximaux fait appel à des algorithmes classiques de recherche d'homologies dans les séquences. Nous n'insisterons donc pas sur la mise en œuvre de ces algorithmes, sauf à dire qu'il y a parfois des recouvrements entre blocs maximaux. Ainsi, les deux chaînes « Il a avalé » et « Il avala » donnent deux blocs maximaux, /Il a/ et /aval/ qui se recouvrent partiellement. Pour obtenir des blocs maximaux disjoints, il faut introduire une césure. Or, généralement il y a plusieurs possibilités. Sur notre exemple, il y en a trois : /Il ↑ a/ et / ↑ aval/, /Il ↑ a/ et / ↑ aval/ ou /Il a ↑ / et / a ↑ val/, ce qui donne, en soulignant les insertions et les suppressions sur les deux chaînes initiales, les trois solutions suivantes : « Il /a/ aval/é » et « Il / aval/a », « Il /a/aval/é » et « Il /avalla » ou « Il a /a/val/é » et « Il a /val/a ». Dans la mesure du possible, il faut éviter la fragmentation des mots, c'est pourquoi nous avons choisi de mettre en priorité la césure sur les signes de ponctuation ou sur les blancs.

Par ailleurs, toujours pour éviter la fragmentation excessive des mots, nous ne mentionnons que les blocs communs d'une taille supérieure à une valeur seuil fixée arbitrairement. Par défaut ce seuil est de quatre, ce qui veut dire

15. D. Sankoff, D. and J. B. Kruskal, *Time Warps, String Edits and Macromolecules : The Theory and Practice of Sequence Comparison*, Addison-Wesley, Reading, Mass, 1983. M. Crochemore and W. Rytter, « Approximate pattern matching », *Text Algorithms*, New York, Oxford University Press, 1994, p. 237-251. J.-G. Ganascia, « Extraction automatique de motifs syntaxiques », *Actes de la conférence TALN*, Tours, 2001.

qu'avant introduction de la césure, les homologies doivent avoir une longueur supérieure à quatre caractères. De la sorte, nous repérons des mots isolés de longueur supérieure à deux caractères, sachant qu'ils sont entourés de deux frontières de mots (blanc ou signe de ponctuation), ainsi que les préfixes ou les suffixes de plus de trois caractères, ce qui correspond à une syllabe.

c) Identification des déplacements et des pivots

Parmi l'ensemble des blocs communs maximaux disjoints, certains se retrouvent dans le même ordre dans les deux textes, le texte source et le texte corrigé, tandis que d'autres apparaissent déplacés. Ainsi, si nous avons la séquence de blocs maximaux $B_1 B_2 B_3 B_4 B_5$ dans le texte source et la séquence $B_2 B_3 B_1 B_4 B_5$ dans le texte corrigé, on peut inférer que le bloc B_1 a vraisemblablement été déplacé, même si cette appréciation est subjective, car on pourrait tout autant dire que ce sont les blocs B_2 et B_3 qui ont été déplacés. L'algorithme que nous avons mis en œuvre détermine les blocs déplacés en essayant de minimiser l'amplitude des déplacements, mesurée en nombre de caractères. Plus exactement, cet algorithme prend en considération la taille des blocs maximaux de façon à minimiser le nombre de déplacements de caractères requis pour passer d'une séquence de blocs maximaux à l'autre.

À l'issue de cette phase, on distingue parmi les blocs maximaux disjoints, des blocs dits « déplacés » et des blocs qui apparaissent dans le même ordre dans le texte source et dans le texte cible. Ces derniers sont appelés les « blocs pivots » de la comparaison.

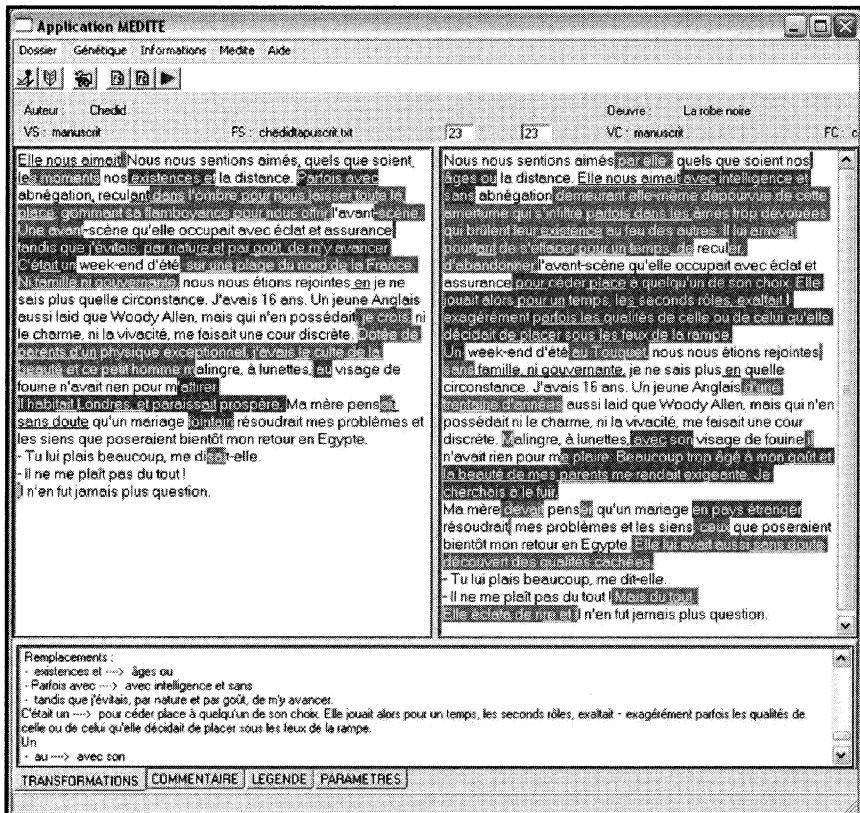


Figure 5. Interface de visualisation de MEDITE lancée sur les deux états de la figure 3.

d) Calcul des insertions, des suppressions et des remplacements

Une fois déterminés les « blocs pivots » et les « blocs déplacés », il reste à calculer les *suppressions*, les *insertions* et les *remplacements*. Le programme procède comme suit :

- lorsque deux pivots P et P' sont jointifs dans le texte source, la chaîne qui sépare P et P' dans le texte corrigé correspond à une insertion. Notons, pour éviter tout malentendu, que les deux pivots P et P' ne peuvent être jointifs à la fois dans le texte source et dans le texte corrigé, car sinon, P et P' ne seraient maximaux ni l'un ni l'autre ;
- lorsque deux pivots P et P' sont jointifs dans le texte corrigé, la chaîne qui sépare P et P' dans le texte source correspond à une suppression ;
- enfin, lorsque deux pivots P et P' ne sont jointifs ni dans le texte source, ni dans le texte corrigé, on dit qu'il y a un remplacement de la chaîne comprise entre P et P' dans le texte source, par la chaîne comprise entre P et P' dans le texte corrigé.

À ce stade, il convient de préciser qu'un même bloc peut être à la fois déplacé et se trouver dans une insertion, une suppression ou un remplacement. En effet, dans le cas de déplacements de petits blocs situés à l'intérieur d'une insertion, d'une suppression ou d'un remplacement, il est souvent préférable de considérer que c'est l'ensemble qui est inséré, supprimé ou remplacé, de façon à éviter une fragmentation excessive des textes. Nous avons introduit deux paramètres qui permettent de lisser plus ou moins les résultats et d'inclure les blocs déplacés dans les insertions, les suppressions ou les remplacements.

Dans tous les cas, l'information sur le déplacement n'est pas omise. Elle vient se surajouter à d'autres informations. C'est particulièrement important pour repérer qu'un mot ou qu'un radical est « libéré » par un auteur afin d'être réemployé plus loin dans le même texte, sans commettre de répétition.

Notre algorithme a été testé sur de nombreux textes d'écrivains. En confrontant les résultats obtenus avec des interprétations génétiques, on constate que la plupart du temps, il retrouve les déplacements, les insertions, les suppressions et les remplacements déjà identifiés manuellement par les généticiens du texte.

e) Exemple de fonctionnement de MEDITE

Pour faire fonctionner MEDITE, il faut charger d'abord le texte source dans la fenêtre de gauche et le texte corrigé dans la fenêtre de droite, ce qui se fait, dans l'un et l'autre cas, comme dans un éditeur classique, avec des menus déroulants ou des boutons placés sur le cadre.

Une fois lancée, la comparaison recourt à l'algorithme précédemment décrit. Les résultats s'affichent en couleur : insertions, suppressions et remplacements sont marqués chacun par une couleur spécifique, que l'on peut faire varier à loisir. De plus, les blocs déplacés sont soulignés, ce qui autorise une superposition des deux indications : déplacements d'un côté, insertions, suppressions ou remplacements de l'autre (voir fig. 5).

Enfin, comme sur de très longs textes le lecteur est susceptible de se perdre, un compteur indique, au-dessus de chacune des deux fenêtres de la partie supérieure, le numéro d'ordre du premier pivot présent dans la fenêtre de visualisation. L'utilisateur a alors tout loisir de faire défiler les textes à l'aide des ascenseurs, pour mettre les pivots de l'un et de l'autre texte en regard. Pour faciliter encore les choses, en cliquant sur un pivot dans l'une ou l'autre fenêtre, le texte homologue défile automatiquement dans l'autre fenêtre, jusqu'à ce que le pivot correspondant soit mis en regard du premier.

EXTENSIONS EN COURS ET DÉVELOPPEMENTS ENVISAGÉS

APPLICATION À L'ÉTUDE DES VARIANTES

Jusqu'à présent, nous avons évoqué la comparaison de versions de textes littéraires. Rappelons que, dans cette éventualité, toutes les transformations qu'un auteur imprime à son texte sont signifiantes. Ainsi, les changements de casse, l'insertion de signes de ponctuation, la mise en page, tout doit être mis en évidence. Qui plus est, les modifications internes des mots doivent être soulignées. Ainsi, les corrections orthographiques, par exemple la mise au pluriel ou le changement de temps d'un verbe, sont significatives. Enfin, la réutilisation d'un même radical, supprimé à un endroit du texte puis réinséré plus loin dans le même texte, doit aussi être détectée. Toutes ces considérations nous ont conduits à assimiler les textes à des chaînes de caractères que l'on compare, puis à étudier les insertions, les suppressions, les remplacements et les déplacements de sous-chaînes à l'intérieur de ces textes.

Lorsqu'on aborde la comparaison de variantes, qu'il s'agisse de variantes de textes littéraires ou de textes plus ordinaires, comme par exemple d'articles de journaux ou de tracts politiques, les questions se posent d'une façon un peu différente. D'un côté, certains changements sont peu, voire pas du tout significatifs ; ainsi, la mise en majuscules de certaines lettres, l'introduction de signes de ponctuation, de signes diacritiques ou les changements de mise en pages importent peu. D'un autre côté, l'orthographe des mots varie parfois sans que cela change fondamentalement la nature du texte. Un logiciel d'alignement de texte doit être capable, si l'utilisateur le souhaite, de faire fi de ces différences pour mettre en correspondance deux variantes de textes écrites à deux époques distinctes par deux scripteurs qui n'obéissaient pas aux mêmes règles typographiques et orthographiques. En résumé, il faut aussi pouvoir aligner des textes qui présentent des différences notoires, en faisant abstraction de ces différences.

En d'autres termes, la comparaison de variantes sous sa forme la plus générale demande qu'on puisse paramétrer des différences portant sur l'orthographe, la mise en page ou l'enrichissement typographique, et l'utilisateur doit être à même de constituer une table des équivalences admissibles entre caractères et entre mots. L'équivalence entre caractères permet de gommer des distinctions s'il apparaît qu'elles n'ont pas lieu d'être prises en compte, ce qui facilite l'appariement. À titre d'illustration, il se peut que la casse n'ait pas d'importance ou que la présence d'un signe diacritique doive être ignorée, ou encore que les séparations entre mots, qu'il s'agisse de signes de ponctuation ou de blancs, soient toutes considérées comme identiques. L'équivalence entre mots tient compte des différences orthographiques. Ainsi, « *guere* » peut être équivalent à « *gaire* », « *Jhesu* » à « *Jesu* », « *vierges* » à « *virgines* », etc. Nous voulons modifier MEDITE afin que ces équivalences puissent être prises en compte au cours de l'alignement des textes.

ÉQUIVALENCES DE CARACTÈRES

La première modification du programme MEDITE porte sur la prise en compte de l'équivalence de certains caractères. Lorsqu'il s'agit de la casse ou de signes diacritiques ou encore de la cédille, cela ne pose aucun problème ; l'algorithme du programme MEDITE peut être réutilisé presque tel quel. Il suffit de préciser quels sont les caractères considérés comme équivalents.

Les choses se corsent lorsque l'on désire prendre en considération l'équivalence des séparateurs. Plus précisément, lorsqu'on introduit des signes de ponctuation,

les chaînes de séparation entre les mots doivent toutes être considérées comme équivalentes. Ce qui pose problème n'est bien entendu pas l'équivalence entre signes de ponctuations, blancs et retours chariot, puisque nous nous retrouvons là ramenés au problème précédent, mais c'est la différence de longueur entre les chaînes de séparation. Ainsi, si l'on introduit une virgule ou un point-virgule entre les mots, cela signifie qu'un blanc de séparation est remplacé soit par deux caractères, une virgule et un blanc, soit par trois caractères, un blanc insécable, un point-virgule et un blanc.

Sans entrer dans les détails de l'algorithme mis en œuvre, nous voyons là que cette transformation requiert une modification substantielle de l'algorithme original. Ceci étant, nous pouvons toujours peu ou prou faire appel à des algorithmes classiques de détection d'homologies sur les chaînes de caractères. Il suffit d'opérer un prétraitement des textes en remplaçant chaque chaîne de séparateurs contigus par un seul caractère séparateur générique.

C'est ce qui est déjà implanté dans la version 3.3 du logiciel MEDITE, où des options offrent à l'utilisateur la possibilité de s'affranchir de la casse, de signes diacritiques ou de la cédille lors de l'appariement entre textes.

VARIANTES ORTHOGRAPHIQUES

La prise en considération des variantes orthographiques pose des problèmes beaucoup plus délicats. En effet, il faut d'une part connaître les variations possibles et, d'autre part, tenir compte de l'équivalence des mots qui résulte de ces variations au cours de l'appariement des textes.

RECHERCHE D'HOMOLOGIES SUR DES CHAÎNES DE MOTS

Pour surmonter la seconde des difficultés, nous avons modifié l'algorithme de recherche d'homologies dans les séquences. Plus exactement, nous avons repris les algorithmes classiques de recherche d'homologies, mais au lieu de rechercher des homologies sur des chaînes de caractères, nous recherchons maintenant des homologies sur des chaînes de mots. Le principe au fondement même de l'algorithme de recherche d'homologies n'est pas affecté par cette transformation. En revanche, sa mise en œuvre informatique est quelque peu changée et c'est elle que nous sommes en train de programmer.

ÉQUIVALENCE DES MOTS

Étant admis que l'algorithme de détection d'homologies opère sur des chaînes de mots, le problème posé par l'équivalence des mots, qui résulte des variations orthographiques, est identique à celui que posait l'équivalence des caractères sur les chaînes de caractères.

La difficulté ici n'est plus d'ordre algorithmique, mais d'ordre linguistique : il faut être en mesure d'établir une table des variations orthographiques. Or, s'il existe des concordanciers qui dressent des inventaires de variations orthographiques, il est presque impossible de faire une recension exhaustive de toutes ces variations. Nous ne pouvons donc pas supposer qu'une table des équivalences entre mots soit initialement donnée. À défaut, l'algorithme que nous proposons la construit : nous supposons que les textes adoptent une orthographe régulière, c'est-à-dire que les différentes occurrences d'un mot s'écrivent toutes plus ou moins de la même façon dans un même texte, aux différences flexionnelles près. Quant à la table des équivalences entre mots, elle est établie manuellement, par alignement des lexiques des deux textes en cours de comparaison. Plus exactement, à l'issue de la première étape de construction des lexiques, ceux-ci sont alignés à l'aide d'un certain nombre de règles générales et éventuellement en ayant recours à une intervention des utilisateurs.

ORDRE DES MOTS

Le dernier point sur lequel il convient d'insister tient à l'ordre des mots : les variantes ne se restreignent pas à des modifications typographiques ou lexicales ; elles font apparaître des modifications d'ordre syntaxique qui portent sur l'ordre des mots. Il convient donc parfois de faire abstraction de déplacements locaux dans la comparaison des textes. L'algorithme mis en œuvre dans le programme MEDITE autorise de tels appariements de textes. En effet, ce qui distingue MEDITE des autres aligneurs existants, c'est qu'il est capable de détecter les déplacements. Nous avons vu que, dans le cas de la critique génétique textuelle, cette détection est tout à fait essentielle. Elle rend compte de stratégies de réécriture propres aux auteurs, par exemple d'évitement de la répétition. Lorsque l'on souhaite aligner des textes de la littérature médiévale, cela semble moins pertinent. Toutefois, les déplacements peuvent être mis à profit pour rendre compte de modifications syntaxiques mineures qui affectent l'ordre des mots. Ainsi, on peut distinguer des déplacements à courte distance et des déplacements à longue distance. Les premiers devraient alors être mis en regard de transformations syntaxiques possibles.

CONCLUSION

MEDITE permettra donc aussi bien de recenser toutes les réécritures intervenues entre deux avant-textes successifs que de focaliser l'étude sur un seul type d'opération, il permettra d'étudier les variantes de ponctuation entre deux éditions successives d'un même texte ou d'éliminer ces mêmes variantes, ou bien encore de répertorier les variations orthographiques et de moduler leur prise en compte en fonction de la recherche envisagée, etc.

Pour en rester au domaine de la génétique au sens strict, les traitements manuels préalables, longs et fastidieux qui seuls rendaient possible l'édition « automatique » d'antan peuvent désormais, grâce à MEDITE, être réalisés d'une manière réellement automatique.

En même temps, ce logiciel met particulièrement bien en lumière l'unicité des problèmes posés par le traitement des données textuelles variantes, qu'il s'agisse de la variation textuelle médiévale dont B. Cerquiglini a fait l'éloge ou du foisonnement des réécritures dans les avant-textes des écrivains modernes. Il est rassurant de penser que cette hétérogénéité apparemment radicale peut être paramétrée, et donc ramenée à un objet quantifiable qui peut donner l'occasion d'une évaluation rigoureuse.

Enfin, venant compléter les progrès des recherches menées par ailleurs sur la représentation de la sémiotique du manuscrit et sur la normalisation des opérations effectuées par les chercheurs sur les manuscrits et des tâches que s'assignent les généticiens, le développement de MEDITE rend de moins en moins utopique le projet de poste de travail de philologie électronique présent dès les premiers travaux informatiques de l'ITEM. Cette perspective de recherche fut affichée explicitement comme l'objectif du projet PHILECTRE, mais il est resté jusqu'à présent un horizon d'attente pour les généticiens.

CORPUS D'ÉTUDE

FRANCIS PONGE : L'ARDOISE PARCOURS LINGUISTIQUE DE LA GENÈSE ALMUTH GRÉSILLON

En 1961, la galerie Maeght prépare une exposition du sculpteur et peintre Raoul Ubac, réunissant des œuvres sous le titre « Ardoises taillées ». Pour cet événement, et notamment pour le catalogue de l'exposition, Francis Ponge est sollicité. Le texte par lequel il répond à cette commande servira d'ouverture au catalogue Ubac et est publié en novembre 1961 dans le numéro 130 de la revue *Derrière le miroir* (Maeght éditeur). Ponge republiera le texte en 1967, dans *Nouveau recueil* (Gallimard) et en 1976, dans *L'Atelier contemporain*¹.

UN REGARD SUR LE TEXTE IMPRIMÉ

En lisant pour la première fois le texte imprimé, le lecteur non spécialiste de Ponge est intrigué ; il navigue entre l'évidence simple d'un objet – l'ardoise, précisément – et une parole poétique qui résiste ; entre une syntaxe réduite à l'essentiel et un vocabulaire surchargé de termes techniques et mots rares (*bouvreuil, bourguignotte, quernon, météore, métamorphisme, aile refusée, glabelle, pierre d'attente, pile sèche*). Il n'est pas sûr de comprendre. En simplifiant outrageusement, on pourrait isoler une sorte de lecture au premier degré qui retiendrait pour l'ardoise les attributs suivants :

- 1 – elle a peu de reflets ;
- 2 – peut-être contient-elle un livre ;
- 3 – c'est une pile de vieilles pierres ;
- 4 – elle est le contraire du marbre ;
- 5 – c'est une pierre mate, sauf sous la pluie ;
- 6 – on y inscrit vos dettes ;
- 7 – à l'école, on y écrit des choses éphémères ;
- 8 – elle sert à la couverture des maisons ;
- 9 – l'éponge mouillée ou la pluie efface tout ;
- 10 – c'est une pierre d'attente.

Bien sûr, cette simplification est une provocation. À chaque ligne du texte, le lecteur devine derrière ces « évidences » des réseaux de sens autrement complexes. Pour y accéder, on peut recourir à plusieurs méthodes. La lecture génétique, celle qui lit les manuscrits en suivant à la trace les « sentiers qui bifurquent » (Borges) n'en est qu'une parmi d'autres. Toutefois, dans le cas de Ponge, ces sentiers-là paraissent particulièrement éclairants et gratifiants.

1. Nous le citons selon l'édition de la Pléiade établie sous la direction de B. Beugnot, 2 tomes, t. II, p. 656 sq. L'établissement du texte de *L'Ardoise*, la notice et les notes sont dus à R. Melançon.

DESCRIPTION MATÉRIELLE

D'abord quelques remarques d'ordre archivistique et matériel. Le dossier de *L'Ardoise*², conservé depuis 1998 à la Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet (Paris) comporte quarante-cinq feuillets manuscrits et deux pages d'épreuves corrigées. La liasse se subdivise en seize feuillets de notes préparatoires et vingt-neuf feuillets de brouillons rédactionnels.

Les *instruments d'écriture*, comme toujours chez Ponge, sont multiples : stylo à bille bleu ou noir, crayon vert, feutre noir, stylo à plume à encre noire. L'alternance entre ces instruments peut renvoyer à des campagnes d'écriture différentes. Ainsi remarque-t-on sur le feuillet 17 (fig. 1) une rédaction presque sans rature à l'encre noire, complétée dans la moitié inférieure et dans la marge gauche par des notes au Bic bleu et « achevée », si l'on peut dire, en haut à gauche par l'inscription d'une date et, en bas, par une dernière ligne de texte, les deux au crayon vert.

À ces usages d'intérêt local s'ajoute un usage spécifique à l'ensemble des feuillets *rédactionnels* (f. 17-45) : ils sont tous écrits au stylo à plume (encre noire) – comme si, à la différence des notes préparatoires, le temps du jeu avait cédé la place au sérieux du texte à écrire.

Quant au *tracé* de Ponge – son écriture manuscrite –, il change en fonction de l'instrument utilisé, mais aussi en fonction de l'état du scribeur : impulsif quand celui-ci écrit sous le coup de l'urgence (voir f. 8, fig. 2), calligraphié quand il copie des définitions du *Littré*, (f. 13, fig. 3).

Dernière indication matérielle : le *temps de l'écriture*. La date de l'édition originale (novembre 1961) servira de *terminus ad quem* de la genèse. Reste à savoir quel est le *terminus a quo*. Quand Ponge a-t-il *commencé* à travailler pour ce texte de commande ? L'auteur vient à notre secours, car certains feuillets sont soigneusement datés. La date la plus reculée qu'on relève est celle du 4 novembre 1961 et la plus récente, celle du 18 novembre 1961. Cette production textuelle a donc vu le jour en un laps de temps extrêmement court : entre quinze jours et trois semaines.

Un mot encore à propos du classement des quarante-cinq feuillets. Quand j'ai commencé ce travail, ces feuillets n'étaient ni paginés (par l'auteur) ni foliotés (par l'institution de conservation). Dans son catalogue de 1977, François Chapon avait proposé un premier inventaire du dossier de *L'Ardoise* (aux pages 60-61 du catalogue³). À partir de cet inventaire, j'ai établi le classement génétique que la Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet a adopté par la suite pour la foliotation du dossier.

Arrêtons-nous un instant. Comment ai-je procédé jusqu'à présent ? Pour refaire le classement, il a fallu lire, déchiffrer, relire et transcrire – autant d'activités qui sont de la philologie au meilleur sens du terme. Mais ce sont aussi des activités cognitives extrêmement denses, difficiles à restituer comme telles, mais où, par le va-et-vient permanent entre le visuel et sa signification, l'on comprend spontanément de nombreux mécanismes d'écriture. On entre dans le processus en cours, en se soumettant littéralement aux messages du manuscrit.

2. Je tiens à exprimer ma vive reconnaissance envers Y. Peyré, Directeur de la Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet, ainsi qu'envers O. et A. Ponge, qui m'ont autorisée à entreprendre et à publier ce travail.

3. F. Chapon, « Catalogue des manuscrits de Francis Ponge », *Francis Ponge. Manuscrits – Livres Peintures*, Centre Georges-Pompidou, 1977.

Dans le cas précis de *L'Ardoise*, on constate qu'il n'y a que peu de ratures, mais de nombreuses répétitions et reformulations, chaque fois enrichies par des éléments nouveaux, qui naissent comme des bourgeons. Par ailleurs, Ponge ne semble pas recopier le résultat d'un feuillet sur le feuillet suivant, mais plutôt repartir toujours dans d'autres variations. Pour le lecteur, petit à petit, les signes figés sur le papier recommencent à danser, redeviennent paroles vives qui s'agglutinent, se séparent, disparaissent, reparaissent, dans des constellations toujours renouvelées.

Celles-ci s'arrêtent pourtant brutalement, car le dossier n'est pas tout à fait complet. Il lui manque de toute évidence le dernier maillon avant impression. Que s'est-il passé ? Poussé par le temps, puisque le catalogue de l'exposition Ubac devait sortir d'urgence, Ponge a dû renoncer subitement à ses jeux d'écriture, établir rapidement un manuscrit définitif et l'envoyer directement à l'éditeur. Celui-ci renvoie un jeu d'épreuves dont l'original, corrigé en plusieurs endroits de la main de Ponge, est parfaitement conservé. Quant à la pièce manquante, j'ai interrogé Armande Ponge de même que les archives de la galerie Maeght : pour l'instant, il n'y a pas de trace. Autre leçon du commerce avec les manuscrits : ils imposent un maximum de respect pour leurs régularités et leurs matérialités propres, et en même temps, leur survie n'échappe pas à l'aléatoire, la genèse n'est jamais reconstituée sans faille.

Toutefois, la reconstruction matérielle et temporelle à laquelle on vient de procéder conduit à ce qu'on appelle « l'avant-texte », à savoir cet objet qui sera ensuite soumis à des lectures et interprétations génétiques. Lançons quelques pistes dans cette direction.

PISTES POUR L'INTERPRÉTATION

Commençons par les sentiers du vocabulaire.

GENÈSE DU VOCABULAIRE : DES DICTIONNAIRES À LA RÊVERIE LEXICALE

Le commerce intime que Ponge entretient avec les dictionnaires, et notamment avec le *Littré* – la première édition (1863-1874, en quatre volumes), exemplaire hérité de son père⁴, – est bien connu. Aucune étude génétique consacrée à Ponge ne peut faire l'économie de cette activité particulière, tant elle constitue un des fondements majeurs de sa créativité. Dans le cas de *L'Ardoise*, il s'est servi également du *Nouveau Larousse illustré*. C'est dans ces deux dictionnaires qu'il a copié les définitions du mot « ardoise » (f. 3, 6 et 7 ; pour le f. 6, voir fig. 4). D'autres notations, surtout d'ordre technique et encyclopédique, sont extraites d'autres dictionnaires, tels *Le Grand Larousse Universel du XIX^e siècle* et *La Grande Encyclopédie*⁵.

Comment Ponge procède-t-il dans son travail de copiage ?

- Il ne copie pas tout de l'article du dictionnaire.
- Des morceaux d'un même article de dictionnaire (« ardoise » dans *Le Nouveau Larousse illustré*) sont dispersés, disséminés sur différents feuillets.

4. De sa mère, Ponge avait dû recevoir la Bible protestante dans la traduction de Segond. Voir M. Peterson, « Du *Littré* à Francis Ponge », *Études françaises*, n°24-2, 1988, p. 75-87.

5. *La Grande Encyclopédie*, établie par une Société de savants et de gens de lettres, Lamirault et C^{ie}, s.d.

– Il n'utilise pas tout de ce qu'il a copié, de même qu'il utilise des choses qu'il n'a pas copiées, mais seulement lues.

– L'utilisation n'a pas toujours lieu tout de suite (« bouvreuil », copié dans *Littré* sur f. 6, est utilisé seulement sur f. 45).

– Il attache de l'importance aux étymologies du *Littré*.

– Dans la texture de sa propre prose, il importe sans guillemets des séquences complètes du dictionnaire.

– Il ajoute un commentaire à la prose descriptive du dictionnaire, voir le feuillet 6 : « Il y a des ardoisières à Fumay. *Cela va bien, quant au rapprochement sensible (ardoise, fumée)* ».

– Par des rapprochements graphiques (*humide, humble*), sémantiques (*feuille, livre, prose, poésie, effacement, négation, reniement, table rase, serpillière, éponge, Ponge*), il instaure des jeux de langage.

La comparaison de l'article de dictionnaire avec les extraits correspondants dans les manuscrits de *L'Ardoise* prouve deux choses, à la fois contradictoires et complémentaires : Ponge est un copiste respectueux et fidèle, tout en même temps que sa lecture est sélective, subjective et prête à bifurquer dans des jeux associatifs de tout genre. Il y a fusion entre la copie la plus fidèle et l'association la plus libre. La rêverie lexicale naît du commerce avec le dictionnaire. Ce travail avec les mots et sur les mots se voit notamment sur une douzaine de pages : f. 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 13, 14, 16, 17, 45. J'en extrais deux brefs exemples.

Premier exemple : dans toutes les définitions lexicographiques du mot « ardoise », on note sa « structure feuilletée », ou sa « disposition à se séparer en feuillets ». Très tôt dans la genèse apparaît le double sens ; d'une part, les feuillets de roche sédimentaire, d'autre part, les feuillets de papier : « (pile de journaux, pile de quotidiens ~~de siècles~~ ou d'hebdomadaires ou d'annuaires ou de séculaires) pile de feuillets » (f. 9). Le réseau du double sens s'organise dès le feuillet 11 : « Ces feuillets (ces couches sédimentaires, ces dépôts par annuités, siècles comme par paragraphes ou strophes) », et, ajouté en marge : « Il y a un livre dans l'ardoise (feuillets compressés) ou une pile de feuillets ». La première rédaction suivie (f. 17, fig. 1) n'intègre pas encore ce double sens : « L'ardoise est une sorte de pile sèche, composée de feuillets sédimentaires d'une accumulation de feuillets séculaires [...] ». Mais un ajout (écrit en vert) en bas de page introduit le double sens : « Une sorte de feuille ou de tablette d'attente ». Or, une « pierre (ou table) d'attente » est définie dans le *Littré* comme « plaque, pierre etc. où il n'y a encore rien de gravé, de sculpté, de peint ». Ponge a ajouté à cette définition (recopiée sur f. 16) un trait significatif : c'est aussi une plaque où il n'y a encore rien d'*écrit* ! Le rapport entre l'ardoise comme pierre et comme support d'écriture est évident ; il continue à travailler tout au long du dossier : « Feuillets séculaires empilés comme des quotidiens » (f. 22), « un entassement de feuillets imprimés au cours des siècles et parfois illustrés des plus anciens fossiles connus » (f. 30).

Deuxième exemple : il concerne une « famille » lexicale qui va de « effacer, nier, renier » à la locution figée « passer l'éponge » pour finir sur le nom propre de l'auteur : « Ponge ». C'est donc de nouveau, à plus d'un titre, une série qui parle d'écriture. Une des premières phrases du dossier est celle-ci : « Il y a beaucoup de douceur sur l'ardoise (effacée) » (f. 2). L'adjectif « effacé » est non seulement entre parenthèses, mais constitue probablement un ajout, ajout qui s'avérera de première importance pour le texte en devenir. Dès le 4 novembre 1961, Ponge note :

« Il y a dans l'ardoise quelque chose [...] de ce qui est nécessaire à l'instruction (tableaux noirs) mais qui peut, qui risque, qui doit pouvoir être rapidement effacé (f. 5). »

Parmi les « Mots à chercher dans *Littré* », on trouve, au feuillet 9 « effacer, effacement » et juste en dessous, « négatif, négation, nier, reniement⁶ ». Par ailleurs, on lit sur la même page, à côté du mot « reflet », dans une de ces bulles qui participent à l'aspect plastique des pages de Ponge : « effet sur elle de l'éponge mouillée ». Le contenu de cette bulle figure à l'*incipit* du feuillet 10, qui apporte une véritable condensation de ce réseau sémantique (fig. 5⁷) : « effacement // effet sur elle de l'éponge mouillée (humide) // c'est un effet merveilleux qui cause un plaisir intense // beaucoup plus grand que celui de l'écriture (que celui d'écrire) // celui qui écrit sur l'ardoise éprouve beaucoup plus de plaisir à effacer qu'à écrire (c'est le plaisir de la destruction, de la suppression // je vous effacerai de la surface de la terre) » ; et dans la marge de droite : « plaisir de l'efficacité (l'efficience) // La volonté de puissance y est satisfaite », tandis qu'on lit dans la marge de gauche : « Passer // Passons l'éponge et repartir à zéro // j'efface tout et je recommence ». À côté d'une série mineure, d'ordre strictement phonique, où la première syllabe du verbe « effacer » résonne dans « effet », « efficacité », « efficience », on observe surtout la mise en place des antonymes « écrire », « effacer ». Le geste matériel d'effacer l'écrit avec une éponge est transposé au figuré dans « passer l'éponge », puis passe au sens de la suppression de la vie dans « je vous effacerai de la surface de la terre ». Au feuillet 13 (fig. 3), on trouve l'extrait « effacer » que Ponge copie dans le *Littré*. Tandis que le dictionnaire présente pour le verbe d'abord neuf sens différents, chacun suivi de quelques exemples littéraires, puis une série de synonymes, Ponge procède à une sélection significative : il commence par les synonymes, « rayer », « raturer », « gratter », « biffer », car ils ont trait à l'écriture. Et quand le *Littré* dit : « On efface un mot soit en le rayant, soit en le grattant, soit même en le lavant », Ponge va commencer par ce qui l'intéresse le plus pour l'ardoise : « On peut effacer un mot en le *lavant* (et non seulement en le rayant, ou en le grattant) » (f. 13). Au feuillet 15, il note dans une bulle de la marge de droite : « Effacer avec le doigt mouillé, voire directement avec la langue (!) ». Opposée à la noblesse du marbre (voir f. 26), l'ardoise apparaît pourtant douée d'« une touchante beauté (surtout quand on y passe l'éponge mouillée) ».

Feuillet 27 : « Support pour ce qui doit passer d'une mémoire à l'autre et être effacé aussitôt // et souvent effacé ».

Feuillet 28 : « Ah, quelle jouissance d'y passer l'éponge ».

Feuillet 32 : « Il y a beaucoup moins de plaisir à écrire sur l'ardoise qu'à y passer l'éponge, d'un seul geste, comme le météore négateur qui, à peine appuyé, la rend au noir ».

Feuillet 43 : « Si quelque chose doit être inscrit sur moi aujourd'hui, que ce soit donc – sous forme d'annotations, formulations précaires, crayeuses et par l'éponge <de l'ouest>⁸ facilement effacées, essuyées – et à plusieurs reprises : celles-ci » [*suivent des citations de Isaïe, Horace et La Fontaine; voir plus loin*].

6. « Négatif » va proliférer à son tour : « Il y a quelque chose de négatif dans l'ardoise, et il faut d'abord se figurer ce texte écrit blanc sur noir » (f. 33) ; – « elle sert surtout à nier » (f. 23) ; – « elle ne brille un peu qu'au passage du météore négateur [*i.e.* la pluie] qui tout efface » (f. 21).

7. Je sépare par une double barre oblique des mots jetés sur le papier sans aucun lien syntaxique ni signe de ponctuation entre eux ; leur proximité est purement graphique.

8. Les soufflets ouvrants et fermants signalent un segment ajouté dans le manuscrit.

Ce discours direct de l'ardoise se termine (sur le même f. 43) par une injonction étonnante :

« Mais toi, Ponge, mon cher, voici ce que je murmure à ton oreille [...] Dis-leur que je ne suis qu'une sorte de pierre d'attente, terne et dure, et que j'entends le rester ».

Ainsi, grâce au rôle d'intercesseur que joue le mot « éponge », le poète rapproche le mot « effacer » de son propre nom, « Ponge »⁹.

Arrêtons ici nos brèves rêveries sur le travail lexicographique, associatif, sémantique, phonique et ludique – travail proprement poétique – que Ponge mène sur certains vocables de *L'Ardoise*. L'aspect le plus captivant de ces sentiers lexicaux est sans nul doute l'instauration répétée d'un double niveau du dire : celui de la pierre et celui de l'écriture. L'ardoise donne lieu en réalité à une leçon de poésie.

On ne s'étonnera pas de trouver au feuillet 41 (fig. 6, ajout marginal en haut à gauche), un lapsus scriptural significatif. En lieu et place de « métamorphisme », (terme technique de géologie fréquemment employé dans ce dossier), Ponge écrit « métaphorisme » :

« Lui [le marbre] du moins fut touché par le doigt du feu // En moi le métaphorisme fut incomplet (f. 41) »

Le savoir sur les pierres rejoint métaphoriquement celui sur la littérature.

SYNTAXE ET TYPES DE DISCOURS

À côté de la richesse des réseaux et rhizomes lexicaux, la genèse de la *syntaxe* est étonnamment monotone. Il n'existe qu'un seul modèle de phrase qui semble fonctionner comme un générateur de texte :

Dans l'ardoise, *il y a* :

- *un(e) X* (un livre, une pile de feuillets, une étonnante modification du visage, une touchante beauté, une possibilité réduite de reflets, une idée de crédit) ;
- *quelque chose de X* (de négatif, commun, primitif, primaire, précaire, précieux, populaire, nécessaire à l'instruction, latent) ;
- *beaucoup de X* (douceur).

Des variantes encore plus réduites de ce modèle phrastique sont par exemple :

- *elle est X* (« elle est touchante à cause de son deuil »), (« L'ardoise est une sorte de pile sèche »), (« elle est le résultat d'un métamorphisme incomplet ») ;
- *elle n'est que X* (« L'ardoise n'est qu'une sorte de pierre d'attente ») ;
- *c'est X* (« C'est essentiellement une pierre d'attente ») ;
- *ce n'est que X* (« ce n'est qu'une sorte de pierre d'attente »).

Autant dire qu'il s'agit ici d'un style qui s'apparente au discours scientifique : dire, décrire et définir ce qui *est*, ou du moins faire semblant de s'en tenir à cela. Le premier essai de rédaction (f. 17, fig. 1) manifeste, comme l'ardoise elle-même, une structure syntaxique « terne et dure » :

- a – L'ardoise est une sorte de pile sèche, composée de X qui...
- b – Elle appartient aux terrains primaires...
- c – Il s'agit d'un silicate d'alumine impur...

9. Impossible de ne pas évoquer ici le texte de J. Derrida, *Signéponge* (Seuil, 1988), notamment p. 63 : « Éponger aura voulu dire déjà laver nettoyer approprier effacer donc par exemple le nom de ponge mais aussi s'acquitter d'une traite inscrire le nom des ponge signer ponge signéponge émerger déjà au nom de Ponge ».

- d – On y trouve notamment un certain nombre de trilobites...
- e – On la délite puis la scie en quernons...
- f – Sa tranche paraît mate, prête au poli, mais...
- g – Elle évoque ainsi sinon la nuit des temps du moins...

Certaines de ces phrases figurent telles quelles dans *Le Nouveau Larousse illustré*. Elles ne se distinguent en rien du reste de la séquence de Ponge. C'est ce cadre pseudo-scientifique qui sera progressivement investi et subverti par d'autres vocables: « une idée de crédit », « passer l'éponge », « la mémoire », « la nuit et l'ennui », « déliter » et « le délit », « vieille roche » et « pierre d'attente », « bouvreuil » et « bourguignotte ».

Quant à la *structure textuelle*, au *type de discours*, le texte imprimé montre à travers sa mise en page – treize brefs paragraphes – qu'il s'agit d'une série d'énoncés assez autonomes sur l'ardoise. Le style est sobre, sec, parataxique, à la troisième personne et au présent omnitemporel qui sont propres aux descriptions lexicographiques et aux définitions scientifiques. Seul l'avant-dernier paragraphe, introduisant un bref discours direct, tenu par l'ardoise elle-même, y fait exception¹⁰. On verra que c'est une survivance d'autres tentatives discursives similaires, repérables dans les brouillons. Si elles restent mineures, elles méritent d'être mentionnées.

Une première alternative se trouve au feuillet 15 (daté du 13 novembre 1961), qui constitue une sorte de scénario narratif largement autobiographique; en voici une transcription simplifiée :

Pourquoi fallait-il que nous venions à en parler un jour (maintenant) ?

– Parce que notre imprégnation en est très ancienne, aussi puérile, écolière que celle du carton bouilli noir des plumiers: il s'agit de l'ardoise écolière, aussi des tableaux noirs, effacés avec le doigt mouillé, voire directement avec la langue.

– Et à cela que s'ajoute-t-il maintenant que nous ne sommes plus « infans » ? Ensuite, très enfants encore, nous eûmes la révélation des ardoises de la couverture des maisons dans certains villages des contrées pluvieuses (Brive surtout) (Les Cévennes)

– Et à cela que s'ajoute-t-il maintenant ? Nous la ressentîmes en opposition avec la tuile rose à laquelle nous étions habitués à Avignon. Présentation obliquement au ciel d'un visage mat (au sens provençal, c'est-à-dire triste) terne, mais ruisselant par temps de pluie (et beaucoup plus brillant que celui des maisons provençales). Nordique septentrional

– Et à cela que s'ajoute-t-il maintenant ? Puis (chronologiquement) nous eûmes celles des bassins d'urinoirs. – en même temps (mais nous ne le savions pas, nous venons seulement de l'apprendre) que celle des ardoises latentes sous le tapis vert des billards (f. 15)

Cette tentative d'un genre narratif, construit à partir des définitions de dictionnaire, reste sans suite.

D'autre part, on voit à travers tout le dossier se substituer au modèle de la phrase assertive-descriptive :

Des phrases interrogatives :

– Pourquoi fallait-il que nous venions à en parler un jour (maintenant) ? (f. 15)

– Et à cela que s'ajoute-t-il maintenant ? (f. 15)

10. « Laissez-moi sans souci détendre ma glabelle, et l'offrir au moindre écolier, qui du moindre chiffon m'essuie. » – Cette phrase, envisagée une seule fois dans la marge du feuillet 38, ne ressortit qu'au moment de la correction d'épreuves, où l'ajout figure sur un papier collé manuscrit.

- Et de quoi et comment s’est donc formée l’ardoise. (f. 20)
- Fallait-il nous intéresser à ses blocs ? (f.24)

Des phrases injonctives :

- Intéressons-nous à ses blocs (f.30)
- Ne faites donc de moi ni dieu ni poésie (f.38)

Des phrases exclamatives ou appellatives :

- Ah quelle jouissance d’y passer l’éponge (f. 28)
- Bien sûr rien ne te vaut, ô marbre de Carrare (f. 25)
- Ah quelle jouissance d’y passer l’éponge (f. 28)
- Quel plaisir d’y passer l’éponge (texte imprimé)

Mais il y a une autre forme textuelle qui, dans le dernier tiers du dossier, cherche à concurrencer réellement la structure descriptive-assertive : c’est la forme du *discours direct*, qui recouvre deux types différents. Le premier se construit sur un « nous » non déterminé : « Non certes, [...] nous ne saurions faire ni dieu ni poésie de l’ardoise » (f. 35, 36, 37, 38, 39). Le second se construit sur le « je » de l’ardoise elle-même (f. 38) :

« Ne faites donc de moi ni dieu ni poésie, dit l’ardoise. Non je ne veux sculpteur ni poète lyrique //

Humble support pour une humble science, les formulations crayeuses et précaires qu’on m’inflige, le moindre météore à peine appuyé sur ma glabelle les efface //

[ajout en marge] Laissez-moi sans souci détendre ma glabelle et l’offrir au moindre écolier // car le moindre chiffon l’essuie »

Ce modèle est maintenu à travers plusieurs variantes et jusqu’à la pénultième version :

« Non, dit l’ardoise, [...],

- vous ne ferez de moi
- ne faites de moi
- je ne souhaite qu’on fasse de moi
- qu’on ne fasse de moi ni Dieu ni poésie

Dis-leur que

je ne suis le fruit que d’un métamorphisme incomplet

je ne suis, tablette pour écrire des annotations, dalle ou tuile ou bassin d’urinoirs

je ne suis qu’une pierre d’attente terne et dure et que je veux le rester »

(f. 41, 42, 44)

Les diverses tentatives en vue d’adopter un schéma discursif plus varié et plus vivant sont brutalement arrêtées par le dernier feuillet du dossier (f. 45), qui signale le retour au type descriptif-assertif, celui qui domine dans le texte publié. Toute la troisième partie du dossier avec les discours directs est évincée, à un seul remords près. Sorte de supplique ultime de l’ardoise pour n’être que le support humble et muet de « formulations éphémères », « sans prétention à l’éternité », sorte aussi de testament poétique :

Laissez-moi sans souci détendre ma glabelle, et l’offrir au moindre écolier, qui du moindre chiffon l’essuie.

Ce qui apparaît en définitive : ni la syntaxe ni le type de discours ne semblent déterminants dans l’élaboration poétique de ce texte.

L'INTERTEXTE LITTÉRAIRE

Revenons encore à cette troisième et dernière partie du dossier (f. 30-44). C'est là qu'on voit à l'œuvre un jeu intertextuel assez complexe, et difficile à interpréter. Trois « sources » sont en cause¹¹ : La Fontaine, Isaïe et Horace. J'en livre d'emblée les références, car elles vont éclairer l'analyse de l'intertexte tel qu'il se construit progressivement¹² :

1. une fable de La Fontaine, « Le statuaire et la statue de Jupiter¹³ » ; j'en rappelle les parties importantes :

« Un bloc de marbre était si beau Qu'un statuaire en fit l'emplette. "Qu'en fera, dit-il, mon ciseau ? Sera-t-il dieu, table ou cuvette ? " [...] L'artisan exprima si bien Le caractère de l' idole Qu'on trouva qu'il ne manqua rien À Jupiter que la parole. [...] À la faiblesse du sculpteur Le poète autrefois n'en dut guère, Des dieux dont il fut l'inventeur Craignant la haine et la colère. [...]	Ils embrassaient violemment Les intérêts de leur chimère : Pygmalion devint amant De la Vénus dont il fut le père. Chacun tourne en réalité Autant qu'il peut, ses propres songes : L'homme est de glace aux vérités Il est de feu pour les mensonges.
--	---

2. un extrait de l'*Ancien Testament*, Isaïe 46, v. 1 et 5 ; il y est question des idoles que les impies s'étaient construites, qu'ils croient semblables à Dieu, mais que celui-ci a supprimées ; je cite selon la traduction de Louis Segond :

« **Bel s'écroule, Nebo tombe** ; on met leurs idoles sur des animaux, sur des bêtes [...]. À qui me comparerez-vous, pour le faire mon égal ? **À qui me ferez-vous ressembler, pour que nous soyons semblables ?** »

3. un extrait des *Satires* d'Horace (I, 8, v. 15-19) :

« Cum mihi non tantum furesque feraeque suetae
Hunc vexare locum curae sunt atque labori
Quantum carminibus quae versant atque venenis
Humanos animos. »

(Traduction : « Et maintenant encore, cependant, ce ne sont pas tant les voleurs et les bêtes sauvages accoutumés de hanter ce lieu **qui me causent souci et tourment** que celles (les sorcières) qui **par des incantations et des philtres troublent les esprits humains** »).

Par quels sentiers et avec quelle visée ces trois citations s'insèrent-elles dans le texte en devenir ? Au feuillet 30 figure en haut à droite un ajout marginal, sans guillemets ni référence, qui par sa place semble prendre la fonction d'une épigraphe : « L'homme est de glace aux vérités. Il est de feu pour les mensonges ».

11. Pour le repérage de ces sources, de même que pour la traduction d'Horace, je suis redevable à B. Lortholary : qu'il en soit ici vivement remercié !

12. Je reproduis en gras ce qui entre dans la composition du texte de Ponge.

13. Notons que le *Littre*, sous l'entrée « marbre », cite le début de cette fable !

Au feuillet 39, même chose, mais cette fois, l'épigraphe est suivie de l'indication de l'auteur, La Fontaine. Aux feuillets 41 (fig. 6), 42, 43 et 44, la phrase est insérée, tantôt avec, tantôt sans guillemets, au discours direct que tient l'ardoise. Au premier abord, le rapport de cette citation avec le texte de Ponge n'est pas clair. Pourtant, placé ainsi en exergue, l'énoncé de La Fontaine doit avoir son importance.

Poursuivons l'analyse du manuscrit. Le même feuillet qui porte la première épigraphe (f. 30) introduit un motif nouveau à propos de l'ardoise : « Ne la transférons pas trop vite à la poésie », repris à l'état suivant par : « Et il ne faut pas trop la transférer à la poésie » (f. 33). Appel réitéré à la matérialité de la pierre. Sur ce postulat vient se greffer au feuillet suivant une extension surprenante :

« Non, nous ne ferons trop **Dieu**, ni (trop) poésie, de l'ardoise [...]. **Table** ou **cuvette** plutôt. Tablette pour écrire ou bassin d'urinoir. (Dalle ou tuile) (f. 34) »

Le lecteur non prévenu ne sait pas d'emblée ce que veut dire cette séquence nominale bizarre « Dieu, table, cuvette, tablette, bassin d'urinoir, dalle, tuile ». Si les quatre derniers mots de la série rappellent bien les divers usages de l'ardoise tels que les indique la définition lexicographique, les autres termes (« Dieu », « table », « cuvette »), pour lesquels le dossier préparatoire ne fournit aucune clé, se révèlent, on l'a compris, comme extraits de la fable de La Fontaine qui avait déjà fourni l'épigraphe. En effet, la première strophe de la fable se termine par le vers : « Sera-t-il [le bloc de marbre] dieu, table ou cuvette ? ». La phrase de Ponge citée ci-dessus est née de la fusion réussie entre un extrait de La Fontaine et un extrait de dictionnaire. Fusion qui, contre toute métaphysique, plaide en faveur des objets physiques.

En haut du feuillet 38 figure de nouveau une épigraphe sans guillemets ni indication de source : « Bel s'écroule, Nebo tombe... À qui donc veut-on que je ressemble ». Cette phrase mystérieuse provient de l'*Ancien Testament*, du prophète Isaïe, qui invite le peuple d'Israël à renoncer à ses idoles et images, ses pseudo-dieux : tels Bel et Nebo, ils sont voués à disparaître et ne sauraient jamais égaler le Dieu véritable. En voici pour la source, mais quel rapport entre les idoles de l'*Ancien Testament* et l'ardoise ? Je relis la fable de La Fontaine. Elle aussi, évoquant le rapport de l'artiste avec sa création, parle d'« idole », de « chimère » et des « songes » que, dans le feu de la passion, l'artiste-créateur poursuit jusqu'à l'obsession, jusqu'à confondre, comme Pygmalion, l'objet créé avec la réalité. C'est sous ce rapport qu'on perçoit soudain le sens de la première épigraphe : « L'homme est de glace aux vérités. Il est de feu pour les mensonges ». L'artiste, comme tout homme, est guetté par la facilité des « songes » qui dégénèrent en « mensonges » si l'on n'y prend garde, si l'on ne se méfie du feu de la passion aveugle.

Le feuillet 41 (fig. 6) introduit, à la suite des deux citations déjà mentionnées, un nouveau complexe thématique :

« Non, dit l'ardoise, [...] vous ne ferez de moi dieu ni poésie. « Bel s'écroule. Nebo tombe... À quoi donc et à qui voulez-vous me faire ressembler ? »

Non, me murmure-t-elle à l'oreille, je ne veux ni poète lyrique ni sculpteur. Les carriers < qui me scie[nt] en quernons >, les couvreurs < qui m'opposent en ordre oblique aux offenses du ciel > **me donnent moins de soucis**. Les joueurs de billard < qui ne se doutent pas de moi, sous le drap vert >, les pisseurs mêmes < devant leurs bassins d'urinoir, lorsqu'on a fait de moi table ou bassin d'urinoir. > Les institutrices, les écoliers, **que ceux qui par leurs chants ou leurs philtres empoisonnent l'esprit des hommes** (f. 41) »

Aux évocations de La Fontaine et d'Isaïe, de même qu'aux souvenirs du dictionnaire se mêle ici (reproduit en gras) un fragment des *Satires* d'Horace où celui-ci s'en prend à des « sorcières » qui « causent souci et tourment aux esprits humains par leurs incantations et leurs philtres ». Il suffit de remplacer les « sorcières » d'Horace par les « poètes lyriques et sculpteurs », et le tour est joué. Il s'agit donc bien d'une invective contre un certain type d'artistes, les poètes lyriques et sculpteurs notamment, que l'ardoise accuse d'induire les hommes en erreur, de répandre des mensonges. Et de retrouver encore la morale de la fable : « L'homme est de glace aux vérités. Il est de feu pour les mensonges ».

Le coup de théâtre arrive par le feuillet 43. Au lieu d'intégrer l'intertexte progressivement dans son propre texte, Ponge décide au contraire d'exhiber les citations comme telles, en les faisant suivre du nom de leur auteur respectif, et, ruse ultime, en les mettant dans la bouche de l'ardoise qui souhaite ainsi que ce soient les seules traces susceptibles d'être inscrites sur sa « glabelle » :

« Si quelque chose doit être inscrit sur moi aujourd'hui, que ce soit donc – sous forme d'annotations, formulations précaires, crayeuses et par l'éponge <de l'Ouest> facilement effacées, essuyées – et à plusieurs reprises, celles-ci : [...] (f. 43) »

Suivent, munies de guillemets, calligraphiées et référencées, du moins par le nom de l'auteur, les trois citations. C'est également sur ce feuillet que se trouve l'adresse directe de l'ardoise à Ponge (« Mais toi, Ponge, mon cher »). Le texte a atteint ici un sommet d'explicitation. En toute « modestie » et avec son côté « effacé » et « humble », l'ardoise se défend de tout commerce avec les « poètes lyriques » et « sculpteurs » – ce serait une « torture » pour elle ! – et se réclame en même temps des trois autorités livresques qui comptent vraiment : l'*Ancien Testament*, l'Antiquité latine, l'âge classique français. Pas de doute, c'est signé « Ponge » ; d'où, en toute logique, l'exhibition de son nom.

Reste cependant une question délicate : pourquoi cette longue exploration (couvrant les feuillets 30 à 44) d'un intertexte littéraire ne laisse-t-elle aucune trace dans le texte définitif ?

« MATÉRIAUX REJETÉS »

Les dossiers manuscrits de Ponge ont un attrait particulier pour le généticien : ils fusent de virtualités, de bourgeonnements, de bifurcations, de pistes multiples, de nouvelles « trappes » qui s'ouvrent, pour utiliser une image que Ponge a utilisée lui-même à propos de son travail poétique. Mais que dire du fait que de tout ce dossier de *L'Ardoise* ne subsiste qu'une seule page de texte imprimé (dans l'édition de la Pléiade) ? Qu'en est-il de tous les « matériaux rejetés » ?

Selon Ponge, « L'œuvre est à la fois la grotte et les matériaux rejetés¹⁴ ». L'écriture est donc un tout, où l'œuvre publiée garde toujours dans son sillage le trésor de son engendrement. L'avant-texte chez Ponge a le statut d'une réserve toujours « en attente », d'une « mémoire vive » bien plus que d'un « rebut ». À tout moment, ces séquences amassées peuvent de nouveau devenir « malle du maharajah » ou « coffre à bijoux », comme l'avaient été pour Ponge enfant les dictionnaires de la bibliothèque du père (Pléiade, t. I, p. 675). Ce qui ne fait pas l'objet de publication, ce qui demeure dans l'atelier de l'écrivain, ne devient jamais obsolète. Les « matériaux rejetés » de Ponge sont à entendre au contraire comme des éléments mis au jour, sélectionnés dans l'amas des possibles,

14. Cité par B. Beugnot, *Genesis*, n°12, 1998, p. 7.

mis en réserve et prêts à rejaillir un jour ou l'autre. Va de pair avec cette conception l'idée de *L'Inachèvement perpétuel* (1984) qui, de manière délibérée, fait le « deuil d'une certaine perfection ». Celle-ci est faite, le dossier de *L'Ardoise* en témoigne, de renoncements et d'abandons.

Au niveau du lexique, Ponge supprime à la fois les termes techniques trop sophistiqués (« phyllade », « géosynclinal », etc.) et les noms abstraits (« éphémérité », « austérité », « jouissance »). Quant aux multiples usages de l'ardoise inventoriés par les dictionnaires, le texte définitif ne mentionne plus les « tables de billard » ni les « bassins d'urinoir ». Sont supprimés également certains jeux de mots (« éponge » / « Ponge » ; « déliter » / « délit », etc.). S'ajoute à la série des suppressions tout l'intertexte lexicographique et littéraire qui ne laisse aucune trace dans le texte imprimé. *Last but not least*, Ponge efface toute allusion à Raoul Ubac, si bien que le texte final peut se lire parfaitement comme d'autres méditations poétologiques de Ponge sur d'autres pierres (par exemple *Le Galet* ou *L'Anthracite*, cités tous deux dans le dossier de *L'Ardoise* (f. 8)).

Mis à part peut-être le silence sur Ubac, ces suppressions obéissent visiblement à un principe cohérent : celui de la forme épurée et elliptique, de la discrétion, de la mesure, du retrait. Si des termes techniques, notamment du domaine de la géologie, et des noms abstraits sont éliminés, c'est sans doute pour donner la préférence à la qualité d'objet sensible de l'ardoise, à cet espace interstitiel « entre mots et choses », comme le suggère si bien l'ouvrage de Michel Collot¹⁵. Ne sont visés ni l'érudition, ni le monde abstrait de la philosophie, de l'éthique ou de la psychologie. En même temps, certains jeux sur le double sens seront abandonnés ; probablement au nom de la mesure. Des jeux de sons peuvent paraître gratuits (« effacer » / « efficacité ») ; d'autres, trop sophistiqués (« délit » / « délité ») ; d'autres encore, incompatibles avec un idéal de discrétion et de retrait (« éponge » / « Ponge »). L'objectif semble bien être de créer une prose à la fois ludique et austère. Quant à l'intertexte littéraire, avec *L'Ancien Testament*, l'art poétique d'Horace et de Boileau et *Les Fables* de La Fontaine, il sera d'autant plus efficace qu'il sera caché, ou plutôt, que le modèle poétique sera incarné par le texte lui-même. À la place de la monstration didactique et du brio rhétorique, c'est le refuge dans la qualité poétique intrinsèque à la fois de l'objet et de la langue. La seule parole qui reste est celle de l'ardoise comme support d'écriture et comme objet de poésie.

Que l'objet en question soit précisément l'ardoise, « support passager de formulations précaires », cela dit toute la fragilité et l'extrême importance de ce petit texte, qui est tout en même temps « sans prétention à l'éternité » et joyau d'écriture. Ponge l'a affirmé ailleurs : les plus « pures » abstractions (formules mathématiques) n'ont lieu que par la craie écrasée sur l'ardoise ou l'encre tachant le papier¹⁶.

ALMUTH GRÉSILLON (CNRS/ENS)

15. M. Collot, *Francis Ponge, entre mots et choses*, Champ Vallon, 1991.

16. Cité dans *TXT*, n°6/7, 1974 ; cité par Jean-Marie Gleize et Bernard Veck, *Francis Ponge. Actes ou Textes*, PUL, 1984, p. 56.

14 Nov 1961

L'Ardoise

Mythake

L'ardoise est une sorte de pile sèche, composée de feuillets sédimentaires, d'une accumulation de feuillets ^{qu'ils} ^{soient organiques} ^{partement} ^{seculaires} soumis à la pression des géosynclinaux ont subi un métamorphisme cependant pas tout à fait terminé.

Elle apparaît en France aux terrains primaires; il s'agit principalement d'un silicate d'alumine impur avec riche en débris organiques, on y trouve notamment un certain nombre de trilobites aplats mais de grande taille. (C'est à dire les plus anciens fossiles connus) ou la délite puis la sile en quinquans. Sa trauche parois alors compacte, mate, terne, prête au poli.

Elle croque dans s'non la nuit ~~sublime~~ des temps.

① On nous la présente des temps.

(mais on ne peut la rendre brillante)

(glabre)

Il y a une idée de trilob dans l'ardoise.

Triste et abattu, l'est à dire à proprement parler mate.

ron Morno = effronna de bristene (en l'allemand)
 morose : maniaque (de nos jours) ~~habitué~~

une sorte de feuille ou de tablette d'attente

Fig.1 : L'Ardoise, feuillet 17 (Bibliothèque littéraire Jacques Doucet).

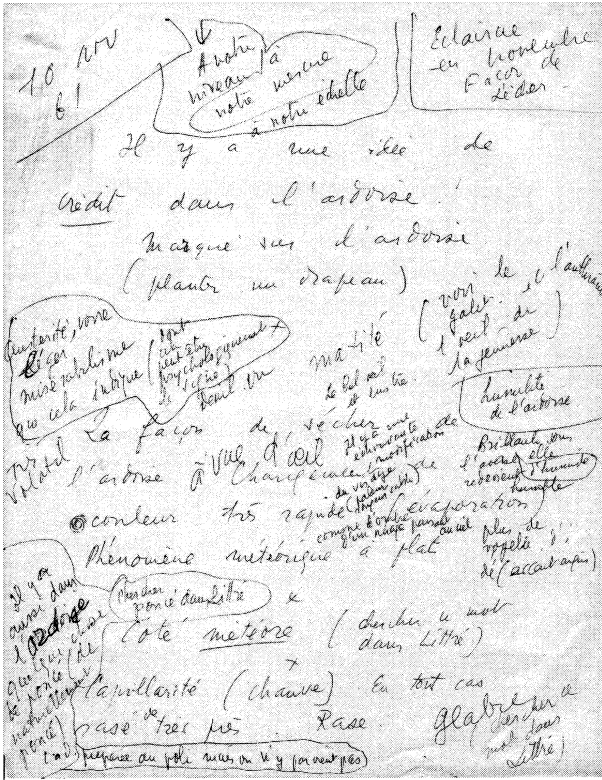


Fig. 2 : L'Ardoise, feuillet 8 (BLJ).

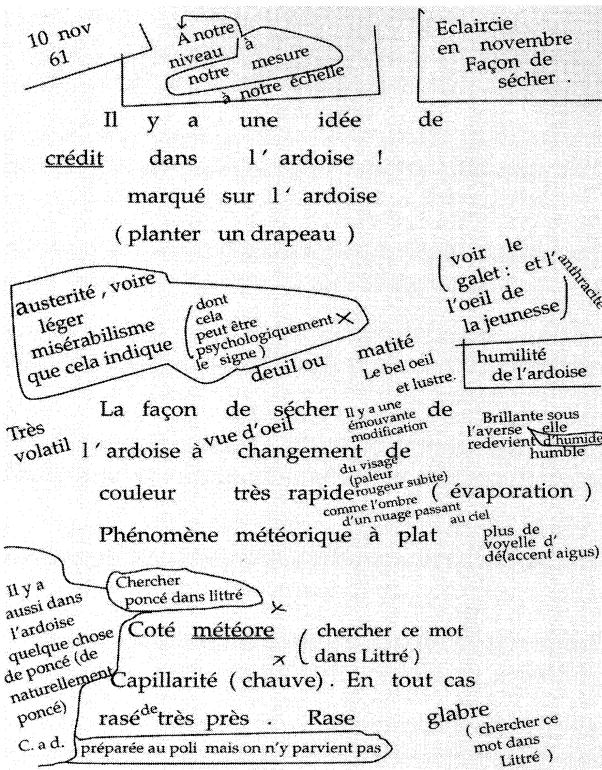


Fig 2a : Transcription du feuillet 8. Les transcriptions ont été mises en forme par Lydie Rauzier, que l'auteur remercie.

13 novembre
1961

Vocabulaire pour L'Ardoise

deliter ¹⁹⁶¹
 1° Terme de menuiserie pour une pierre sur laquelle est creusé un sillon qui s'élève un peu dans le prolongement de la pierre. On ne peut pas deliter les pierres de Bretagne & surtout on ne peut pas deliter les blocs de la carrière de Boparva qui servent à faire des pierres de taille de granit. Il y a des delites, se deliter, se faire deliter dans le sens de se creuser, en parlant des pierres.
 Le delite est un des termes de menuiserie.
 Le delite se fait au moyen d'un outil appelé deliteuse ou deliteuse à bras.
 L'usage du delite est surtout employé dans les constructions de charpente, de bois, de charbon, etc.

effacer
 1° Effacer un mot ou le contraire (surtout en menuiserie) ou en le grattant, en le grattant.
 2° Effacer un mot ou le contraire (surtout en menuiserie) ou en le grattant, en le grattant.
 3° Effacer un mot ou le contraire (surtout en menuiserie) ou en le grattant, en le grattant.
 4° Effacer un mot ou le contraire (surtout en menuiserie) ou en le grattant, en le grattant.

ecole
 Comme on dit : pierre ecolie, on pourrait dire ardoise ecolie.

glabre
 Terme de la flore naturelle. Distingue de glabre, de glabre.
 Plante glabre. Pierre glabre.
 La glabre est employé dans les constructions de charpente, de bois, de charbon, etc.

latent
 1° Terme de la flore naturelle. Distingue de latent, de latent.
 Plante latente. Pierre latente.
 Le latent est employé dans les constructions de charpente, de bois, de charbon, etc.

Fig. 3 : L'Ardoise, feuillet 13 (BLJD).

L'Ardoise

Ardoise, s. f. || 1° Pierre d'un gris noir ou bleuâtre, qui sert à couvrir les maisons || 2° Dans la peinture en bâtiments, couleur composée avec du bleu et du rouge || 3° en termes de menuiserie, se dit de, manivelle des arbres quand ils ne sont ni courts ni élevés qu'à moitié.

Exemples || XVI^s. Couleur d'ardoise, gris ramifié, gris perle... Dictionnaire François I, 2. Ils furent de plain de paille hachée et d'ardoise, I.D. Mot. II, 57.

ETYM. Bas-latin ardoise, ardoise, ardoise lapis. Origine incertaine.

Le mot ardoise se trouve aussi dans le radical ardoise qui signifie en couleur foncée. Rymur, ardoise, ardoise, tris-ardoise, ardoise, ardoise, ardoise de Doree dans une inscription gauloise; nommée ardoise, nom de l'ardoise.

Ardoise peut aussi || 1° Couvert d'ardoises || Ardoise. C'est de la couleur de l'ardoise. Les vents de Courvaul sont ardoises, comme la chey de son dos. Chateaub. genév., 7, V, 6.

L'Ardoise
 Il y a des ardoises de France, etc. et dans, dans la langue française (ardoise, France)

Sorte de roche schisteuse ordinairement d'un gris bleuâtre, facile à diviser en feuillets minces, employée à faire des toits.

Feuille d'ardoise, ou ardoise à un, ou laquelle on écrit ou donne (à un usage ?) On employe au moyen de l'ardoise, ou ardoise dans les arts d'ardoise, pour servir comme de feuillets d'ardoise, ou ardoise des ardoises.

Fig. 4 : L'Ardoise, feuillet 6 (BLJD).

Passer l'éponge 11 nov 1961

effacement
 effet sur elle de
 l'éponge mouillée (humide)
 c'est un effet merveilleux
 qui cause un plaisir intense
 beaucoup plus grand que
 celui de l'écriture (que celui
 d'y écrire)

celui qui écrit
 sur l'ardoise éprouve
 un plaisir beaucoup plus
 intense et rapide et part
 beaucoup plus
 de plaisir à effacer
 qu'à écrire

le plaisir y est
 obtenu d'un seul
 geste facile, aisé, a peine
 appuyé
 c'est beaucoup plus intense
 encore (fin, superficiel mais intense :
 il aboutit au noir)

que celui, cartésien, de
 la table rase

celui
 ou celui
 de se raser
 de près
 c'est le plaisir
 de la serpill

Plaisir
 de
 l'efficacité
 (l'efficacité
 La volonté de puissance
 y est satisfaite)

celui qui écrit
 sur l'ardoise éprouve
 un plaisir beaucoup plus
 intense et rapide et part
 beaucoup plus
 de plaisir à effacer
 qu'à écrire

le plaisir y est
 obtenu d'un seul
 geste facile, aisé, a peine
 appuyé
 c'est beaucoup plus intense
 encore (fin, superficiel mais intense :
 il aboutit au noir)

que celui, cartésien, de
 la table rase

celui
 ou celui
 de se raser
 de près
 c'est le plaisir
 de la serpill

Passer l'éponge
 et répartir
 à zéro
 l'efface
 tout et
 je recommande

Fig. 5 : L'Ardoise, feuillet 10 (BLJD).

Passer l'éponge 12 nov 1961

effacement :
 effet sur elle de
 l'éponge mouillée (humide)
 c'est un effet merveilleux
 qui cause un plaisir intense
 beaucoup plus grand que
 celui de l'écriture (que celui
 d'y écrire)

celui qui écrit
 sur l'ardoise éprouve
 un plaisir beaucoup plus
 intense et rapide et part
 beaucoup plus
 de plaisir à effacer
 qu'à écrire

le plaisir y est
 obtenu d'un seul
 geste facile, aisé, a peine
 appuyé
 c'est beaucoup plus intense
 encore (fin, superficiel mais intense :
 il aboutit au noir)

que celui, cartésien, de
 la table rase

celui
 ou celui
 de se raser
 de près
 c'est le plaisir
 de la serpill

Plaisir
 de
 l'efficacité
 (l'efficacité
 La volonté de puissance
 y est satisfaite)

celui qui écrit
 sur l'ardoise éprouve
 un plaisir beaucoup plus
 intense et rapide et part
 beaucoup plus
 de plaisir à effacer
 qu'à écrire

le plaisir y est
 obtenu d'un seul
 geste facile, aisé, a peine
 appuyé
 c'est beaucoup plus intense
 encore (fin, superficiel mais intense :
 il aboutit au noir)

que celui, cartésien, de
 la table rase


celui
 ou celui
 de se raser
 de près
 c'est le plaisir
 de la serpill

Passer l'éponge
 et répartir
 à zéro
 l'efface
 tout et
 je recommande

Fig. 5a : Transcription du feuillet 10.

*deux des
moins fut
touché par
le doigt du feu
En moi le métaphorisme
fut incomplet.*

L'Ardoise

Non, dit l'ardoise,  (Car
il y a en elle quelque chose de
négatif), non moins encore que
du marbre, ^{ne faites} vous ne ferez de moi
dieu ou ni poésie.

« Bel s'écroule. Nebo tombe ... A quoi
donc ou à qui voulez-vous me faire ressembler »

Non, me murmure-t-elle, à l'oreille
je ne veux ni poète lyrique ni sculpteur
les carriers, ^{qui me scie en quermans} les couvreurs ^{qui m'opposent en ordre oblique} me donnent
moins de soucis. Les joueurs de billard, qui
ne se doutent pas de moi sous le drapeau vert
les pisseurs mêmes. Les institutrices
devant leurs bassins d'urinoir lorsqu'on a fait
les écoliers, ^{de moi table ou bassin d'urinoir}

Que ceux qui par leurs chants
ou leurs philtres empoisonnent
l'esprit des hommes.

L'homme est de glace
aux vérités il est de feu pour le
mensonge

Dis-leur que je ne suis
qu'une pierre d'attente terne et dure
et que je veux le rester





Fig. 6 : L'Ardoise, feuillet 41 (BLJD).

Lui du
moins fut
touché par
le doigt du feu
En moi le métaphorisme
fut incomplet.

L'Ardoise

Non, dit l'ardoise,  (Car
il y a en elle quelque chose de
négatif), non moins encore que
du marbre, ^{ne faites} vous ne ferez de moi
dieu ou ni poésie.

« Bel s'écroule. Nebo tombe ... A quoi
donc ou à qui voulez-vous me faire ressembler »

Non, me murmure-t-elle, à l'oreille
je ne veux ni poète lyrique ni sculpteur
qui me scie en quermans ^{qui m'opposent en ordre oblique}
aux offenses du ciel

Les carriers, les couvreurs me donnent
moins de soucis. Les joueurs de billard, qui
ne se doutent pas de moi sous le drapeau vert
les pisseurs mêmes. Les institutrices
devant leurs bassins d'urinoir lorsqu'on a fait
les écoliers, ^{de moi table ou bassin d'urinoir}

Que ceux qui par leurs chants
ou leurs philtres empoisonnent
l'esprit des hommes.

L'homme est de glace
aux vérités il est de feu pour le
mensonge

Dis-leur que je ne suis
qu'une pierre d'attente terne et dure
et que je veux le rester




Fig. 6a : Transcription du feuillet 41.

DIE BETROGENE, DERNIÈRE NOUVELLE DE THOMAS MANN : QUELQUES ASPECTS GÉNÉTIQUES

CATHERINE VIOLLET

La dernière nouvelle publiée par Thomas Mann (1875-1955), *Die Betrogene*¹, paraît en septembre 1953, soit deux ans à peine avant la mort de l'écrivain.

Ainsi que le relate Thomas Mann dans son journal, l'intrigue lui vient directement d'un récit que lui fait son épouse, Katia Mann, au matin du 6 avril 1952, lors du petit-déjeuner – alors qu'ils vivent encore à Pacific Palisades aux États-Unis. C'est en ces termes qu'est résumé l'événement dans le *Journal*² de l'écrivain :

Dimanche le 6.IV.52

Couvert et frais. Au café du matin souvenir de K.[atia] à propos d'une aristocrate munichoise relativement âgée, qui s'éprend passionnément du jeune précepteur de son fils. De manière surprenante, en raison de sa foi enthousiaste dans le pouvoir de l'amour, elle a de nouveau ses règles. Sa féminité lui est rendue – elle n'était pas encore définitivement morte, sinon comment ce sentiment si jeune et si puissant aurait-il pu s'emparer d'elle ? Sous l'impression de cette bénédiction, de ce rajeunissement, de cette résurrection physiologique, elle devient d'humeur aussi joyeuse qu'audacieuse. Toute mélancolie, toute pudeur, toute hésitation disparaissent. Elle ose aimer et séduire. Un printemps de l'amour, après la venue de l'automne. Il s'avère alors que le saignement était le résultat d'un *cancer de l'utérus* – cela aussi est un privilège, car la maladie ne présente habituellement aucune manifestation. Terrible vexation ! Mais la maladie était-elle un prétexte incitant à la passion, et imitait-elle une résurrection ? (À quel stade du cancer apparaît une telle hémorragie ? Le cas est-il opérable ? Mort ou suicide pour cause de profond outrage de la nature ou renoncement et paix de la tombe³).

Abandonnant la rédaction en cours du *Krull*⁴ (dont la genèse s'étend sur une quarantaine d'années), et partant de cette « impulsion productive » et narrative fournie par le récit du fait divers que lui a fourni son épouse, Thomas Mann se lance aussitôt dans la rédaction de la nouvelle – qu'il caractérisera comme une « long short story ».

1. Le titre français est *Le Mirage*, trad. de l'allemand par L. Servicen, Albin Michel, coll. « 10/18, domaine étranger », 1997 [1954]. On peut légitimement se demander pour quelle raison le titre de la traduction française s'éloigne à ce point du titre original, qui signifie littéralement « La Femme trompée ».

2. Thomas Mann, *Tagebücher 1951-1952*, hg. von I. Jens, S. Fischer Verlag, 1993 ; *Tagebücher 1953-1955*, hg. von Inge Jens, S. Fischer Verlag, 1995. Trad. française : Th. Mann, *Journal 1940-1955*. Texte établi par P. de Mendelssohn et I. Jens. Éd. française présentée et annotée par Christoph Schwerin. Traduit de l'allemand par R. Simon, Gallimard, 2000. La traduction française du *Journal* est composée d'extraits.

3. *Tagebücher 1951-1952*, p. 198-199. Notre traduction.

4. *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, S. Fischer Verlag, 1954. *Les Confessions du chevalier d'industrie Felix Krull*, trad. française de L. Servicen, Albin Michel, 1975 [1956].

LE DOSSIER GÉNÉTIQUE

Abondants et variés, les matériaux du dossier génétique (1952-1953) sont conservés au Thomas-Mann-Archiv de Zürich⁵.

Les documents préparatoires (exogénétiques) comprennent notamment :

- une dizaine de lettres (soit vingt-quatre feuillets) provenant de plusieurs correspondants, ainsi qu'un rapport médical dactylographié ;
- des documents iconographiques : quatre cartes postales représentant la ville de Düsseldorf et les rives du Rhin ; un guide Merian⁶ sur la ville de Düsseldorf et ses environs, dont la couverture représente le château de Benrath ; une coupure de journal avec le portrait photographique d'une femme « vieillissante » (il s'agit en l'occurrence de Gertrud von Le Fort⁷).

Quant aux documents rédactionnels (endogénétiques), ils se composent de :

- notes d'ébauche (*Entwurfsnotizen*), couvrant d'une part trois demi-pages à l'encre bleue, d'autre part six feuillets, le tout rédigé uniquement au recto ;
- un manuscrit de travail, comprenant cent huit feuillets manuscrits rédigés à l'encre noire⁸ ;
- une vingtaine de feuillets manuscrits, appartenant au manuscrit de travail, éliminés par la suite⁹.

L'analyse exhaustive de ces documents dans leur ensemble mérite d'être menée à bien, notamment en raison des nombreuses ratures, généralement ponctuelles et d'ordre stylistique, dont témoigne le manuscrit de travail, mais surtout des feuillets éliminés, sur lesquels nous reviendrons. Dans le cadre de cet article, nous nous limiterons cependant à l'étude de quelques aspects de la genèse, particulièrement caractéristiques de la méthode de travail de l'écrivain.

Entrepris le 14 mai 1952 à Pacific Palisades, le récit sera achevé à Zürich le 18 mars 1953, avec une interruption de septembre à décembre 1952, liée à l'installation définitive de la famille Mann en Suisse. Il paraîtra d'abord dans trois livraisons successives de la revue *Merkur* à Stuttgart¹⁰, puis, courant septembre 1953, en volume chez l'éditeur de Thomas Mann, S. Fischer, à Francfort-sur-le-Main.

Innombrables sont les passages du *Journal* (1951-1952 et 1953-1955) – dûment répertoriés dans l'index – où il est question de la nouvelle. Il s'agit soit de mentions très vagues, notées en style télégraphique¹¹, soit de notes d'atelier plus précises, concernant principalement la collecte des sources externes, auxquelles s'ajoutent quelques commentaires sur le processus de

5. Dossier MP XI-10 et Materialien Nr. 8. Eidgenössische Technische Hochschule Zürich, Schönberggasse 15, 8001 Zürich. Mes remerciements au Dr Thomas Sprecher (directeur des Archives), et à Frau Cornelia Bernini, pour leur accueil chaleureux et leurs précieux conseils.

6. *Merian-Heft*, mai 1951, 4. Jahrgang, Nr. 5.

7. Gertrud von Le Fort (1876-1971), poétesse et romancière, contemporaine de Thomas Mann ; elle s'éteignit à l'âge de quatre-vingt-quinze ans.

8. Ce manuscrit a été intégralement reproduit et édité en fac-similé, avec l'accord de Thomas Mann. *Die Betrogene*. Reproduction en fac-similé du manuscrit, imprimé dans l'atelier de Frédéric Wahli, Lausanne, édité par les Amis du home d'enfants israéliques en Suisse « Kiriath Yearim », 1953. Orné d'un portrait à l'encre de Thomas Mann par Ernst Morgenthaler, tiré à 400 exemplaires.

9. Pour la plupart, ces feuillets ont été transcrits (mais en éliminant les ratures) et publiés en annexe au *Journal 1953-1955*, « Dokumente », p. 797-810.

10. *Merkur*, Jahrgang, 7, Heft 5, mai 1953, p. 401-417 ; Heft 6, Juni 1953, p. 549-573 ; Heft 7, Juli 1953, p. 657-672.

11. « *Geschrieben* » (« écrit ») ; « *gearbeitet* » (« travaillé ») ; « *Etwas Arbeit an der Novelle* » (« Un peu travaillé à la nouvelle »), « *An der Novelle weiter* » (« Continué la nouvelle »), etc.

rédaction – notamment sur les difficultés rencontrées, suite aux lectures et discussions au sein du cercle familial. Lorsque, dans le cadre d'un entretien ultérieur¹², l'écrivain s'exprime sur l'ensemble de ses pratiques scripturales, il omet cependant de préciser le rôle important que joue son entourage, notamment familial, lors du processus de genèse : son épouse Katia, sa fille Erika, à l'occasion certains de ses autres enfants sont convoqués aux étapes cruciales de la rédaction, appelés à discuter et critiquer l'œuvre en cours lors de séances de lecture, voire à suggérer développements ou modifications. Amis, correspondants, spécialistes sont eux aussi largement mis à contribution.

LES SOURCES DOCUMENTAIRES

Les préparatifs documentaires sont, dans le cas de cette nouvelle, particulièrement significatifs, d'autant qu'ils touchent à des questions précises et relativement circonscrites, concernant surtout la dernière partie. La présence des documents originaux dans le dossier de genèse permet d'une part d'en mesurer l'importance, d'autre part d'évaluer de quelle manière Thomas Mann les a utilisés et dans quelle mesure il les a transformés dans le cadre de l'écriture fictionnelle.

Plusieurs points l'intéressent tout particulièrement et font, comme à son habitude, l'objet de demandes précises à ses correspondants auxquels il prend la peine d'expliquer le contexte, en résumant l'argument de la nouvelle. Il s'agit d'une part des aspects médicaux concernant la maladie de l'héroïne, le cancer de l'utérus ; d'autre part, des éléments concernant la ville de Düsseldorf et ses environs – cadre où se déroule le récit –, en particulier la description du château de Benrath, ainsi que les moyens de transport permettant de s'y rendre ; enfin, pour souligner la couleur locale, l'écrivain souhaite obtenir des informations sur le dialecte rhénan et les tournures linguistiques caractéristiques de la région.

Sur tous ces points, Thomas Mann va utiliser en plusieurs étapes les renseignements recueillis auprès de ses correspondants : dans un premier temps, il formule des demandes de renseignements précis ; dans un second, il souligne dans les lettres et documents reçus les passages qui l'intéressent ; dans un troisième temps, il se les « approprie » (étape qu'il baptise « *Aneignungsgeschäft* »), soit en les réécrivant, soit en ayant recours au principe du montage au sein de son propre texte.

À PROPOS DES ASPECTS MÉDICAUX

En date du 3 mai 1952, le *Journal* mentionne : « Extraits sur l'utérus et la menstruation. Tentatives afin de trouver une forme pour l'histoire de la Femme trompée » ; les 8 et 11 mai, notes en vue d'une ébauche. Entre-temps, Thomas Mann écrit au Dr Rosenthal¹³ afin d'obtenir une description médicale précise du cancer de l'utérus, de son développement et de ses manifestations. Le

12. Entretien de Thomas Mann avec Georg Gerster, « Thomas Mann an der Arbeit », publié d'abord dans *Die Weltwoche* (Zürich, 3 décembre 1954), et repris dans *Frage und Antwort. Interviews mit Thomas Mann 1909-1955*. Hg. von Volkmar Hansen et Gert Heine, Hamburg, Albrecht Knaus, 1983, p. 387-391. Au fil de cet entretien, Thomas Mann mentionne la reproduction du manuscrit de *Die Betrogene*, à propos de son graphisme très personnel : « Il y a là mon écriture manuscrite, que j'utilise depuis toujours, en principe c'est l'écriture gothique, mêlée à des lettres latines isolées » (*Frage und Antwort*, p. 388).

13. Le Dr F. Rosenthal fit opérer avec succès Thomas Mann d'un cancer du poumon en 1946 – mais il semble que l'on ait caché au patient la nature exacte de sa maladie.

12 mai, il note dans son journal : « Rosenthal écrit longuement, mais pose des questions inutiles ». Dans sa lettre du 11 mai 1952, le Dr Rosenthal insiste sur le fait qu'« *on ne voit pratiquement la combinaison d'un réveil de la sexualité au premier stade et d'un décès consécutif à un cancer que dans le cas où le cancer primaire provient de l'ovaire*¹⁴ » ; à propos du cancer de l'utérus, le médecin développe une thèse affirmant – ce qui contrarie le projet de l'écrivain – qu'il ne provoque pas chez la patiente un réveil de la sexualité, mais tout au contraire suscite « une mélancolie morbide, une frigidity sexuelle et une tendance à se fermer vis-à-vis du monde extérieur ».

Est joint, par ce même Dr Rosenthal, un rapport médical dactylographié de sept pages, expressément rédigé en réponse aux questions de l'écrivain, intitulé « À propos de la physiologie et de la pathologie des ovaires en relation avec les manifestations de la ménopause ». Là encore, Thomas Mann souligne, d'abord au crayon puis à l'encre bleue, de nombreux passages concernant les définitions et caractéristiques de la ménopause, les processus hormonaux en jeu, les métrorragies (fausses menstruations), la pathologie du carcinome de l'ovaire, dont le cancer de l'utérus ne serait qu'une conséquence¹⁵. Enfin, se plaçant dans une perspective plus littéraire, le Dr Rosenthal soumet à l'écrivain, outre les informations générales sur la maladie en question, des propositions « sur mesure », à la fois précises et compatibles avec le schéma narratif que ce dernier lui a indiqué – propositions que Thomas Mann adoptera d'ailleurs presque intégralement :

« Comme au cours de n'importe quelle maladie cancéreuse peut intervenir lors de la période de latence un ralentissement de durée inconnue, *le moment où se produit le « miracle sentimental » peut être maintenu aussi brièvement ou longuement que cela correspond aux objectifs de la nouvelle. Durant cette période, n'importe quel développement psychologique ou physiologique, aussi surprenant soit-il, est envisageable. L'invasion soudaine du corps par des œstrogènes permet, du point de vue des explications médicales, n'importe quelle symptomatologie, susceptible de s'inscrire dans la nouvelle. La femme ménopausée qui se trouve en situation de régression peut montrer à nouveau tous les symptômes physiques et psychiques d'un être humain complet.*

L'état final de la maladie, considéré comme un coma urémique, est sans doute à même, sur le plan médical, de fournir au mieux l'image du calme et de la réconciliation avec la nature¹⁶. »

C'est peu de dire que Thomas Mann s'en inspire : adoptant la terminologie médicale, il intègre presque mot pour mot dans sa trame narrative les descriptions et suggestions de son conseiller – ainsi qu'en témoigne le tableau comparatif de ces quelques énoncés¹⁷ :

14. Les italiques correspondent aux passages soulignés de la main de Thomas Mann.

15. Est en principe présenté dans ce document, en réponse à la demande explicite de Thomas Mann, l'état des connaissances médicales à l'époque où se déroule la nouvelle, c'est-à-dire à la fin des années 1920.

16. Rapport du Dr Rosenthal (ma traduction). Les italiques correspondent aux passages soulignés par Thomas Mann.

17. Colonne de gauche : les italiques signalent les passages soulignés ou cochés de la main de Thomas Mann dans le rapport du Dr Rosenthal. Colonne de droite : les caractères gras signalent les éléments que Thomas Mann emprunte directement au rapport du Dr Rosenthal (les emprunts sont plus clairement visibles dans la version originale que la traduction française de L. Servicen). Il ne s'agit là que d'extraits, et non d'une comparaison exhaustive. En fait, Thomas Mann se limite généralement, dans ces passages, à modifier les temps verbaux, et à introduire quelques connecteurs.

Rapport du Dr Rosenthal

Le Mirage, p. 182-186

Le toucher bi-manuel montre un utérus nettement plus volumineux qu'auparavant [...] en suivant la trompe, [le médecin] perçoit un tissu irrégulièrement épaissi et trouve sur le côté, là où normalement il attendrait un ovaire très petit, une tumeur irrégulière. [...] Si le curetage de l'utérus produit des cellules de carcinome [...]

Le toucher bi-manuel révéla [...] un utérus trop volumineux par rapport à l'âge de la malade, et, en suivant la trompe, un tissu irrégulièrement épaissi ; au lieu d'un ovaire déjà très petit, une tumeur informe. Le curetage donna des cellules de carcinome qui, d'après leur nature, provenaient en partie de l'ovaire [...]

Non seulement tous les organes du bassin sont déjà atteints par le carcinome de l'ovaire en pleine expansion, mais le péritoine montre aussi au plan macroscopique une agglomération de cellules carcinomateuses, toutes les glandes du système lymphatique sont épaissies par le carcinome et le foie montre des foyers de cellules cancéreuses.

Non seulement tous les organes du bassin étaient déjà en pleine dégénérescence, mais le péritoine aussi présentait, même à l'œil nu, la meurtrière agglomération de cellules, toutes les glandes du système lymphatique étaient épaissies par le carcinome, le foie recelait également des foyers de cellules cancéreuses.

La tumeur maligne des ovaires provient de cellules granuleuses inutilisées, qui se trouvaient dans l'ovaire depuis la naissance, et après l'installation de la ménopause se développe de manière maligne par le biais d'un nouveau processus d'excitation.

[...] mon hypothèse selon laquelle tout a eu pour point de départ l'ovaire – à savoir les cellules granuleuses qui s'y trouvent depuis la naissance et qui, après le début de la ménopause, par Dieu sait quel phénomène d'irritation, subissent une prolifération maligne.

Le stade final de la maladie, défini comme coma urémique [...] on peut postuler une embolie provoquée par une thrombose [...] et lorsqu'une telle embolie obture soudain les petits ou moyens vaisseaux d'organes importants (par ex. les poumons), la mort intervient souvent avec une rapidité dramatique.

Le coma urémique la jeta vite à une profonde inconscience, et une double pneumonie qui se développa dans l'intervalle eut [...] raison de son cœur.

Ce qui semble irriter Thomas Mann dans le rapport du Dr Rosenthal, c'est probablement le fait que ce dernier, en répondant aux questions précises de l'écrivain, outrepassa parfois son rôle d'expert en parsemant son discours scientifique d'indications d'ordre littéraire, se prenant au jeu et usurpant quelque peu le rôle de l'écrivain : « Cela sert les buts de la nouvelle d'indiquer que, lorsque la femme consulte le médecin pour la première fois... » ; « La femme de la nouvelle s'est déjà soumise à un curetage, qui... » ; « ce curetage montre – ce qui convient le mieux au développement de la nouvelle... » ; « afin de mener,

dans l'esprit de la nouvelle, ce processus tragique et cruel de la maladie vers une fin rapide... ». Ces incursions littéraires dans le rapport de l'expert médical le transforment d'ailleurs – alors qu'il se devrait d'être aussi exhaustif qu'objectif – en un récit quelque peu romanesque.

À PROPOS DE DÜSSELDORF ET DU CHÂTEAU DE BENRATH

En ce qui concerne la ville de Düsseldorf et le château de Benrath – lieu où se déroule la scène finale, lorsque les principaux protagonistes, Frau Rosalie von Tümmler et le jeune précepteur américain de son fils, Ken Keaton, échangent un baiser –, Thomas Mann (qui se trouve alors, rappelons-le, en Californie) procède de la même manière. Courant mai 1952, il demande à ses correspondants (leur fournissant là encore les grandes lignes du récit à venir) de nombreuses précisions, et des documents tels qu'un plan de Düsseldorf, des cartes postales et, ce qui lui sera le plus utile, un guide touristique comprenant plusieurs articles descriptifs et reproductions photographiques. La lettre qu'il adresse le 17 mai 1952 à sa correspondante Grete Nikisch est ainsi formulée :

« J'écris en ce moment une petite histoire située en Rhénanie, qui se passe à Düsseldorf, que certes je connais, mais seulement un peu, et, naturellement, on ne peut obtenir un plan de la ville ici. [...] Pourriez-vous me dire où l'on habite, une petite rue avec des villas munies d'un jardinet ? Et aussi des buts d'excursion dans les environs, par exemple un endroit où l'on se rend avec de bons amis, pour trinquer, fêter son anniversaire, au mois de mai ? Ne pourriez-vous aussi m'indiquer quelques tournures rhénanes typiques, dialecte ou demi-dialecte ? Je vous serais très reconnaissant pour tout ce qui vous viendrait à l'esprit sur Düsseldorf, la vie rhénane, la manière de parler, surtout si cela arrivait *rapidement*. Du reste l'histoire se passe entre les deux guerres, dans les années 1920 ; il s'agit d'une femme qui a déjà passé les 50 ans, veuve, avec une fille et un fils, qui se prend d'une passion tardive pour un jeune homme, revit de façon miraculeuse et meurt ensuite d'un cancer de l'utérus¹⁸. »

Thomas Mann fait décrire très précisément par ses correspondants les abords du château, les différents moyens de transport qui y mènent ; il s'informe même des horaires de la compagnie fluviale. D'autre part, il étudie attentivement le guide Merian portant sur cette région, que lui fait parvenir un autre de ses correspondants, le Dr Rudolf Oberloskamp, et souligne au crayon les passages concernant directement son récit¹⁹ – passages qu'il reprendra également, presque tels quels, dans son propre texte, ainsi qu'en témoigne la mise en parallèle d'échantillons des deux textes :

Guide Merian

Le Mirage

[...] et, en hauteur, *les pignons armoriés ornés de figures* [...] ou l'étage des mansardes couleur d'ardoise [...] et les gracieuses fenêtres

[...] les figures du **pignon armorié**, l'**horloge oubliée par le temps**, qu'un **ange soutenait**, les fleurs de pierre qui tressaient **leurs festons au-dessus des**

18. Notre traduction.

19. Il s'agit principalement de l'article d'Emil Barth intitulé « Schlosszauber », p. 56-60, dont sont extraites les citations suivantes. Colonne de gauche : les italiques correspondent aux passages soulignés de la main de Thomas Mann. Colonne de droite : les caractères gras signalent les éléments que Thomas Mann emprunte directement à l'article d'Emil Barth (ma traduction, pour le guide Merian). De légères variations stylistiques sont dues aux effets de la traduction française de la nouvelle.

ovales, les guirlandes de feuilles de chêne au-dessus des hautes portes. L'horloge, qu'un ange ailé soutient au-dessus du pignon armorié, n'indique plus le temps ;

Les pattes de devant paisiblement posées l'une sur l'autre, quatre rois de la jungle en grès, à l'air brave et renfrogné, flanquaient l'escalier d'honneur et la rampe.

Afin de ne pas profaner le parquet, nous dûmes chausser des bottes de feutre, ce qui déclencha l'amusement général [...]

Les tables, chaises et tabourets cirés se reflétaient eux aussi faiblement, tandis que les hauts miroirs entre les colonnes dorées et les tentures de soie recréaient l'espace à l'infini, et sous les lustres de cristal nous reflétaient dix fois au loin ainsi que les décors du plafond et les médaillons, renforçant de cette manière à l'intérieur l'impression d'irréel que nous avait fait le château de l'extérieur.

C'était un vrai château magique : dans les tentures de soie fleuries s'ouvraient brusquement des portes secrètes, d'où s'échappait comme l'esprit d'une époque révolue un flot d'air froid sentant le renfermé [...] De manière inattendue quelqu'un était resté en arrière [...] derrière une tenture [...]

hautes portes blanches. [...] [Ils] contemplèrent les œils-de-bœuf ovales qui trouaient l'étagage mansardé couleur d'ardoise.

[...] des figures mythologiques court-vêtues qui [...] tout comme les quatre lions de grès à la mine maussade, les pattes croisées, flanquant le perron et l'escalier d'honneur.

De grandes pantoufles de feutre en forme de barque s'y alignaient, que l'on chaussa au milieu des rires étouffés des dames, afin de préserver le précieux parquet [...]

Leur surface polie reflétait, comme une eau dormante, les ombres humaines, les meubles d'apparat pansus, cependant que de hautes glaces (entre des colonnes dorées où s'enroulaient des guirlandes et des tapisseries de soie fleurie encadrée de listels dorés) se renvoyaient l'image des lustres de cristal, des délicates peintures décorant les plafonds, des médaillons [...] suscitaient encore l'illusion d'espaces multipliés à l'infini.

[...] un panneau de la tenture de soie qui n'offrait rien d'insolite et s'ouvrit comme une porte dérobée sur un couloir qui conduisait vers l'inconnu et sentait le renfermé.

Paraphrasant Emil Barth, Thomas Mann lui emprunte non seulement la description pittoresque du château (le parc et les abords extérieurs, l'enfilade des pièces et leur décor...), mais aussi certains détails concrets témoignant d'une visite authentique, comme l'obligation faite aux visiteurs de chausser des pantoufles de feutre. En revanche, l'épisode du passage secret, dont l'ouverture est dissimulée sous le papier peint – lui aussi repris de la description de Barth – va jouer un rôle crucial dans la nouvelle : c'est précisément dans ce passage secret que l'écrivain situe l'unique baiser qu'échangent les protagonistes, échappant ainsi aux regards des autres visiteurs. Or le lieu choisi est doublement symbolique : l'air renfermé et l'odeur de pourriture qui s'en dégagent amènent Rosalie à désigner ce corridor comme un « tombeau ».

Quant au cygne noir – qui tout d’abord agresse Rosalie von Tümmeler dans le parc du château, et dont l’image accompagne ensuite de manière obsédante son agonie –, il est lui aussi directement emprunté à la description de Barth, mais prendra sous la plume de Thomas Mann une valeur toute symbolique :

Guide Merian

Sur la pièce d’eau, le long de laquelle nous marchions, nous suivait sans bruit *un couple de cygnes noirs*, créatures de légende ; leurs plumage ébouriffé comme par un vent de mélancolie. [...] *Le rouge de leur bec se reflétait dans l’eau, leurs pattes palmées de couleur pourpre avançaient doucement dans l’onde.*

Le Mirage

J’ai tout à coup une vraie nostalgie des **cygnes noirs** qui sur **la pièce d’eau** du parc [...] glissaient, hautains et mélancoliques, avec **leur bec rouge et leurs pattes palmées**. [...] **la tristesse aristocratique du couple de cygnes noirs de la pièce d’eau.**

Qu’il s’agisse de renseignements d’ordre médical ou de la description du décor, on voit quelle importance l’écrivain accorde aux matériaux documentaires et à leur extrême précision : au point que le texte final – du moins pour la dernière partie de la nouvelle – se démarquant à peine de ces différentes sources, apparaît comme un tressage intertextuel, ou encore comme un véritable « montage », selon les termes de l’auteur.

LE SUBSTRAT AUTOBIOGRAPHIQUE : VIEILLESSE ET SEXUALITÉ

De nombreux critiques ont insisté sur le substrat autobiographique de cette nouvelle : « La dernière nouvelle de Thomas Mann, comme beaucoup d’œuvres de vieillesse de grands écrivains, est sans aucun doute à lire comme un bilan de vie codé²⁰ ». À cet égard, le *Journal* – qui mêle aux notations sur la vie quotidienne, les lectures et occupations diverses, et à celles sur la vie des proches, des réflexions d’ordre plus général (concernant la vie intellectuelle et politique) ou plus personnel (sur l’état physique et mental, les états d’âme de l’auteur) – fournit un précieux panorama du contexte dans lequel se déroule le travail de création littéraire.

Ainsi n’est-il sans doute pas indifférent d’apprendre, à travers le *Journal*, qu’à l’époque où Thomas Mann entreprend *Die Betrogene*, une amie proche de sa fille Erika vient de subir une hystérectomie²¹. Dans son essai portant sur l’arrière-plan autobiographique de la nouvelle (*op. cit.*), James Bade interprète le thème traité par Thomas Mann à la fois comme un rappel de sa propre maladie quelques années auparavant (d’autant que c’est précisément au médecin qui l’a soigné, le Dr Rosenthal, qu’il s’adresse pour « traiter » les aspects médicaux de son récit), et le sort tragique de Rosalie von Tümmeler comme une contre-image de la propre lutte, victorieuse, de l’écrivain contre la « nature » et la maladie.

20. M. Krüll, *Im Netz der Zauberer: Eine andere Geschichte der Familie Mann*, Arche Verlag, 1991, p. 415. Trad. française (par M. Weber) : *Les Magiciens. Une autre histoire de la famille Mann*. Seuil, [1991] 1995. Cité par J. N. Bade, in *Die Betrogene aus neuer Sicht: Der autobiographische Hintergrund zu Thomas Manns letzter Erzählung*. R. G. Fischer, 1994.

21. « 25.V.52 : « Travaillé à la nouvelle, de manière plus stimulante. [...] [Erika] a passé toute l’après-midi et la soirée chez son amie Nina, qui saigne continuellement après une hystérectomie [...] ».

Mais les aspects autobiographiques les plus intéressants concernent la relation à l'âge avancé et à la vie amoureuse ; de ce point de vue, le rapprochement s'impose avec une nouvelle beaucoup plus célèbre, *Mort à Venise*. Lorsqu'il entreprend la rédaction de *Die Betrogene*, Thomas Mann est âgé de soixante-dix-sept ans, de soixante-dix-huit lorsqu'il l'achève. L'expérience du vieillissement est en permanence présente dans les entrées contemporaines du *Journal*, qu'il s'agisse de notations concrètes – parfois assez crues – ou plus littéraires :

« 30.VIII.52 : Profondément impressionné ces jours-ci par un poème récent de Ricarda Huch, "Évanoui dans les profondeurs du ciel" : "Va dormir, mon cœur, il est temps ! Souffle froid de l'éternité." Travaillé. »

Les états d'âme qui accompagnent la rédaction témoignent d'un certain abattement : « 19.XII.52 : épuisement, lassitude, véritable désespoir. [...] Occupé du milieu de la nouvelle ». Dans une de ses lettres à Mme Nikisch, à laquelle il demande des renseignements sur Düsseldorf, l'écrivain se plaint qu'« un sentiment de néant, de désarroi, de déchéance et de ruine ébranle de plus en plus mon état nerveux – non pas [un sentiment] de la mort, malheureusement, car mon physique tient le coup ».

Remarquable est le fait que ces sensations et réflexions plutôt sombres soient constamment et étroitement liées à un questionnement sur la vie amoureuse – ou plutôt sur son absence :

« Zurich, samedi 20.XII.52 [...] Ma déchéance et l'âge se manifestent par le fait que l'amour semble m'avoir quitté et que je n'ai plus vu depuis longtemps de visage humain qui aurait pu m'inspirer de la tristesse. »

Le *Journal* est parfaitement explicite à ce sujet, particulièrement dans la période qui précède la rédaction de *Die Betrogene* :

« Comme je me refuse à me masturber sans érection complète, il semble que la fin de ma vie sexuelle physique soit venue. Dans mon demi-sommeil, j'ai rêvé que je prenais congé par un baiser de Franz W.[estermeier], celui que j'ai aimé le dernier, comme du représentant de toute cette jeunesse virile que j'adore. (*Pacific Palisades*, mardi 6.III.51). »

Les « pensées » autour de ce « dernier amour », né durant l'été 1950, apparaissent régulièrement jusqu'à la fin du *Journal*, et l'écrivain ne cesse d'y revenir :

« La pensée de mon « dernier amour » m'occupe constamment, réveille tous les dessous et tous les arrière-plans de ma vie. [...] Toutes ces passions ont été d'une manière ou d'une autre éternisées (*Journal 1940-1955*, 16.VII.50, p. 455). »

Et Thomas Mann d'énumérer les différents personnages de ses romans qui correspondent à la transposition de ses passions amoureuses :

« Le premier objet de ma flamme, Armin, sombra dans la boisson après que son charme eut été détruit par la puberté, et il mourut en Afrique. C'est à lui que sont consacrés mes premiers poèmes. Je l'ai fait vivre dans T.[onio] K.[röger] [Hans Hansen], Willri a vécu dans *La Montagne magique* [Pribislaw Hippe, Clawdia Chauchat], Paul dans *Faustus* [Rudi Schwertfeger]. Toutes ces passions ont été pour ainsi dire fixées pour l'éternité. Klaus H., qui a le mieux répondu à mon sentiment, a sa place dans la préface de mon essai sur *Amphitryon* » (*Journal 1940-1955*, 16.VII.1950).

Sous cet aspect des amours tardives, peut-on parler, avec James Bade²², d'une identification de l'auteur à son personnage principal, Rosalie von Tümmler ? La réponse mérite d'être nuancée. D'un côté, c'est bien à l'âge de soixante-quinze ans que l'écrivain tombe amoureux d'un jeune garçon d'hôtel à Zürich, Franz Westermeier, revendiquant ensuite haut et fort dans son *Journal* cette toute nouvelle – et ultime – « dépendance amoureuse » ; la différence d'âge entre les deux protagonistes est alors encore plus marquée qu'entre Rosalie von Tümmler et le jeune précepteur de son fils. Et bien que Franz W. ne semble pas être le principal modèle du jeune précepteur américain Ken Keaton, le cadre choisi pour la nouvelle – la ville de Düsseldorf – renvoie à une autre rencontre amoureuse, bien antérieure celle-ci, dans cette même ville, et précisément à l'époque où se déroulent les faits : celle de l'écrivain avec Klaus Heuser, en 1927 – « celui qui a le mieux répondu à mon sentiment », précise Thomas Mann –, dont le souvenir semble indissolublement lié à cette « ambiance rhénane ».

Par ailleurs, le triste sort de Rosalie von Tümmler, la maladie spécifiquement féminine dont elle est atteinte, et l'extrême naïveté dont elle fait preuve – en prenant pour une bénédiction de la Nature, en relation avec son état amoureux, le « retour » de sa « féminité » – permettent à l'auteur de garder ses distances et d'exprimer ainsi une forme d'autodérision grinçante.

LES FEUILLETS ÉLIMINÉS

Reste à savoir à quoi correspondent la vingtaine de feuillets manuscrits (soit environ un sixième de l'ensemble) éliminés de la version finale²³. Ils se situent eux aussi dans la dernière partie du texte, et concernent pour l'essentiel le contenu de conversations qu'échange Rosalie von Tümmler avec sa fille Anna, une artiste peintre célibataire âgée d'une trentaine d'années, visiblement plus clairvoyante que sa mère, et dont le rôle dans la nouvelle est nettement plus significatif que celui du jeune précepteur.

Rappelons que Thomas Mann a pour habitude, au fur et à mesure de la rédaction de ses œuvres, d'organiser des séances de lecture au sein du cercle familial. Ses principales auditrices sont Katia, son épouse, et sa fille Erika²⁴. Si l'on en croit le témoignage du *Journal*, la réaction de ses interlocutrices, en ce qui concerne la partie finale de la nouvelle, semble critique, et conduit l'écrivain à une « crise » :

« Erlenbach, vendredi 23.I.53. [...] Après le dîner, dans mon bureau, ai donné lecture à K.[atia] et à E.[rika] de passages de la fin de la nouvelle. Cela a conduit à une crise. Réserves d'E.[rika], qui ne manquent pas selon mon propre sentiment de justesse, contre la scène de Rosalie et d'Anna après le "miracle", la promesse de la femme et le cours de l'action ensuite. Cette dernière est détournée, compliquée, affaiblie, l'idée est en quelque sorte supprimée, étant donné que la "tromperie" ne trouve pas son compte. Il y a aussi des duretés dans les arguments qu'emploie Anna pour ramener l'autre à la raison et la contenir. Long examen du problème et réflexion fatigante.

22. *Op. cit.*, chap. 3 : « Späte Liebe: Die Betrogene und Manns "Westermeier-Erlebnis" », p. 33-49.
23. Il s'agit des feuillets numérotés 59 à 70 et 75 à 83 – dont certains passages ont cependant été repris dans la version finale.

24. Cabarettiste, essayiste, journaliste et écrivain, Erika Mann (1905-1961) consacra les dernières années de sa vie à l'œuvre de son père et à celle de son frère Klaus.

Le dialogue avec Katia et Erika à propos des ambiguïtés et maladresses du récit se poursuit de manière intensive, plusieurs jours durant ; l'écrivain en rend compte dans ses grandes lignes :

« Erlenbach, samedi 24.I.53

En prenant le café avec K. [...], reprise de la conversation d'hier. K. croit que l'idée est essentiellement mise en danger par le fait que Rosalie ne laisse libre cours à sa passion qu'en tant que malade, une fois la visite médicale admise. Malgré les doutes que j'ai moi-même, je trouve sans arrêt que la manière dont j'ai mené l'action a une certaine nécessité, même si elle n'est pas heureuse. – Il ne me manquait plus que ce trouble et ce souci. – Je pense pour me consoler aux défauts et aux inexactitudes de *La Fille naturelle*²⁵. – Que faire ? D'abord terminer la nouvelle ? – [...] Ai commencé à remanier la conversation entre la mère et la fille et ai décidé de bouleverser complètement ce qui va suivre. Promenade avec K. Avons parlé de la nouvelle. »

Dans la version finale, l'avoué que fait Rosalie à sa fille de sa passion pour le jeune précepteur et du « miracle » qui s'ensuit précède, chronologiquement et de loin, la visite du médecin. À contrecœur, Thomas Mann décide cependant de se conformer à l'avis et aux critiques de ses interlocutrices, donc de remanier la fin de la nouvelle, en atténuant le contenu des dialogues qu'échangent Rosalie et Anna :

« 25.I.53 : Travaillé à modifier la conversation.

28.II.53 : Écrit un peu, abattu et insatisfait, désespéré même (à propos des cygnes). Le soir conversation avec les femmes [= Katia et Erika] à propos de la nouvelle et de mes actuels tourments et blocages. »

C'est probablement lors de cette phase du travail que seront éliminés les feuillets en question – dont seulement quelques passages seront mis au net et maintenus dans la version finale.

Le premier ensemble de feuillets éliminés (f^{os}59-70) porte sur l'éventualité que Ken Keaton réponde ou non aux sentiments que lui porte Rosalie, sur les doutes qu'émet Anna à propos de la viabilité d'une relation présentant une différence d'âge telle que Rosalie pourrait être la mère de Ken, sur le qu'en-dira-t-on et la malveillance que risque de susciter dans la « bonne société » l'attitude de Rosalie, voire le rejet et la réprobation qu'elle risque de subir, et de faire du même coup subir à ses propres enfants – tant et si bien que Rosalie décide de garder secrète sa passion pour le jeune homme.

Un second ensemble (f^{os}75-83) concerne notamment l'état de santé de Rosalie (les troubles qu'elle ressent mais tait volontairement à sa fille), une scène où Rosalie avoue se sentir « mystifiée » sans vouloir en expliquer à sa fille la raison précise²⁶, enfin différentes tentatives d'Anna s'efforçant d'amener sa mère à se laisser examiner par le médecin de famille.

Fin mars 1953, assisté de sa fille Erika, Thomas Mann entreprend, après en avoir fait établir une version dactylographiée, l'ultime révision du texte avant de l'envoyer à l'impression.

25. Drame de Goethe (1803) ; Thomas Mann jugeait la pièce ennuyeuse et ratée.

26. « – "Mais peut-être, Anna, peut-être était-ce une mystification". Elle refusa d'explicitier ses paroles, et Anna eut presque une impression de confusion mentale. » Il eût été en effet maladroit de laisser Rosalie von Tümmeler reconnaître, bien avant l'épisode final, qu'elle était victime d'une mystification (f^o78). Note des éditeurs au *Journal 1953-1955*.

« Erlenbach, 31.III.53 : Le soir, remanié la copie avec Erika, ce qui m'a fatigué et tourmenté. Répugnance à affaiblir la rénovation sexuelle naturelle de Rosalie au profit de dames aimant la vie [...]. »

Mais c'est surtout Erika Mann qui, grâce à « son sens esthétique confirmé et sa sensibilité vis-à-vis des conventions sociales²⁷ », va se charger de revoir et préparer la copie qu'elle enverra à la revue *Merkur*. Ce faisant, elle intervient directement sur le texte – avec l'accord de son père, qu'elle semble donc avoir réussi à convaincre –, modifiant ou supprimant définitivement certains passages, en raison de leur aspect scabreux, ou tout simplement offensant vis-à-vis des lectrices.

Ce rôle n'est d'ailleurs pas exceptionnel : « Les interventions d'Erika, qui sont connues, ne nuisent pas à l'aspect littéraire mais se limitent à des questions de bon goût », estime Christoph Schwerin, en note à la traduction française du *Journal* de Thomas Mann (*op. cit.*, p. 767). Dans ce cas précis, elle réussit, « malgré l'aversion de son père, à imposer ses [propres] propositions, destinées à rendre moins violent le texte du *Mirage*. D'instinct, elle sentait mieux que lui la réaction qu'aurait le lecteur et les limites de ce qu'on pouvait lui imposer, et l'aide qu'elle apportait ainsi à son père fit une fois de plus ses preuves » (*ibid.*).

ÉPILOGUE : APRÈS LA PUBLICATION

Cette « long short story » somme toute ambiguë, dont l'intrigue est proposée par Katia Mann et les épreuves revues et « censurées » par Erika Mann, comment fut-elle reçue par le public, et jugée par Thomas Mann lui-même ? Malgré les interventions d'Erika Mann visant à atténuer ses aspects quelque peu choquants, la réception restera mitigée. Il s'agit sans doute d'une des œuvres les plus controversées de Thomas Mann : dès sa parution, et jusqu'au début des années 1980, elle suscitara plus de soixante-dix articles et ouvrages critiques. Bien qu'une part importante de l'ultime récit de Thomas Mann soit consacrée à des réflexions d'ordre philosophique (sur la Nature, la sexualité féminine, le vieillissement, la mort), de nombreux critiques la jugent simplement « décevante » ; d'autres, plus sévères, la qualifient de « fâcheuse », de mauvais goût, sordide, indigne, voire « démoniaque ».

« Le récit de la vraie histoire, racontée par Katia Mann à la table du petit-déjeuner, est meilleur que le récit achevé », juge Christoph Schwerin²⁸. Quant à l'écrivain lui-même, il considère ce récit comme un « après-coup superflu », situé dans une sorte d'« après-vie », de lutte vaine et pathétique avec la créativité (voir *Journal*, 6.VII.53).

On peut se demander jusqu'à quel point l'écrivain est conscient des accents misogynes, à tout le moins cruels, de sa nouvelle (supposée entre autres refléter, de manière codée et ironique, sa dernière passion). Le concept trompeur de Nature, matérialisé ici par ce douteux « miracle » du retour des règles, de signe de vie devient signe de mort, lié qui plus est à une conception extrêmement

27. [Dass] « Erika Mann, mit ihrem bewährten Sinn für das ästhetisch und gesellschaftlich Angemessene der Vorlage manche offenkundige (und auf Th. Manns Ahnungslosigkeit in Bezug auf Frauen beruhende) Peinlichkeit nahm, mag die folgende Zusammenstellung einiger gestrichener Passagen zeigen. » Note des éditeurs au *Journal* 1953-1955, p. 417.

28. Avant-propos à la traduction française du *Journal* de Thomas Mann, *op. cit.*

restrictive de la féminité, réduite à sa seule capacité de reproduction. Les expressions de « *vollwertiges Weib* » [« femme pleinement femme, qui a toute sa valeur »] ou de « *nach der Weiber Weise* » [mot à mot « à la manière des femmes »] sont, de fait, empruntées à l'*Ancien Testament*²⁹. L'important, soulignera Thomas Mann (notamment dans une lettre à Agnes Meyer³⁰), est que l'ironie du sort, qui amène son héroïne à se méprendre de manière si cruelle sur les bienfaits de la Nature, lui ait cependant permis d'avoir « encore une fois l'occasion d'aimer et de vivre, et [qu'elle] doit à la nature ce si doux déguisement de la mort ».

Dans sa correspondance, mais aussi dans les entrées de son *Journal*, Thomas Mann abordera à plusieurs reprises cet aspect problématique de la réception de la nouvelle. Dans une lettre au pasteur Goes (avril 1953), il écrit, allant cette fois dans le sens d'Erika :

« Ici précisément devront être corrigés, pour l'édition en volume, certains passages nécessairement irritants pour les femmes, et être rendus plus acceptables. »

Plus lucide encore ce jugement, en date du 17.VI.53 dans le *Journal*, où l'auteur exprime sa déception : « *Die Betrogene* est une histoire de femmes, qui n'est manifestement pas pour les femmes. Herz [une journaliste littéraire] en a fait un compte rendu grossièrement stupide. Mais [le pasteur] Goes aussi, vraiment terne ». À part les compliments et éloges de certains de ses correspondants masculins – certes prestigieux, comme Adorno –, la gêne reste patente quant à la réception publique de l'œuvre.

Le ton quelque peu agacé de sa correspondance montre bien que Thomas Mann est parfaitement conscient de certains aspects misogynes – ou du moins « irritants pour les femmes » – de sa nouvelle. Ainsi écrit-il à Richard Brangart : « J'aurai surtout contre moi toutes les femmes *d'un certain âge*, qui trouvent qu'à partir de maintenant on peut vraiment y aller » (« *losgehen* » ; lettre du 13 juillet 1953).

Force est d'admettre que la nouvelle n'est guère un cadeau approprié pour la plupart des correspondantes et connaissances féminines de l'écrivain, et, ainsi qu'il le déplore dans son *Journal*, il renonce à le leur offrir, de crainte de réactions négatives... Quant à son éditeur américain, il lui écrit non sans humour, à propos de la future traduction de la nouvelle – et alors que le traducteur pressenti vient de refuser, « *because he doesn't like the story, too shocking* » :

« *Amazed and puzzled. [...] when the reader wants to know what the story is about, I'm blessed if I know what to tell him without taking the risk of putting him off it in advance*³¹ ».

CATHERINE VIOLLET (ITEM-CNRS)

29. *Genèse*, chapitre 18, verset 11. Cette expression est empruntée à l'épisode de Sara et Abraham, où il est dit de Sara qu'elle avait cessé d'avoir ce qu'ont les femmes » lorsqu'elle conçut. L'épisode précède immédiatement celui de Sodome et Gomorre. Dans sa lettre, le Dr Rosenthal emploie également cette expression.

30. Lettre datée de Zürich, 5 juillet 1952. In Thomas Mann – Agnes Meyer, *Briefwechsel 1937-1955*, S. Fischer-Verlag, 1992, p. 771.

31. Lettre de Knopf à Thomas Mann, 9 janvier 1954 : « Étonné et interloqué [...] quand le lecteur veut savoir de quoi parle l'histoire, je me demande bien ce que je peux lui répondre sans risquer de l'en dégoûter par avance ».

PROUST ET LE RECYCLAGE DES DACTYLOGRAPHIES ET DES ÉPREUVES

BERNARD BRUN

Comment choisir un titre, d'abord ? Ce n'est pas une question oiseuse, comme on le verra pour le roman de Marcel Proust. Le titre lu ci-dessus est le résultat de plusieurs accidents, improvisé qu'il fut entre deux portes et ensuite fossilisé aux différentes étapes de la genèse (disons de la fabrication) de cette contribution. Paresse de l'auteur ou pesanteur des services techniques, c'est l'occasion en tout cas de donner un premier précepte ou conseil aux jeunes généticiens et même aux écrivains : attention à la résistance de l'écriture. Une fois que c'est écrit, ça reste et une fois que c'est imprimé, c'est fini. On pourra nuancer ce dernier détail, toujours avec l'exemple proustien : la première phrase, comme le titre, pèsera lourd sur ce qui est en train de s'écrire, ou autrement dit : le premier mot engage la suite de la rédaction, en la mettant sur les rails ou en la faisant dérailler.

Le propos est pédagogique et donc ennuyeux : il n'est pas question de faire des découvertes, mais d'étudier un cas particulier parmi les nombreux cas particuliers de la génétique textuelle. En l'occurrence, l'interaction entre dactylographies et épreuves corrigées d'un côté, manuscrits de rédaction de l'autre (cahiers de brouillon et de manuscrit, feuilles volantes). Il n'y aura pas de discours théorique, simplement de la pratique, une vague typologie en essayant d'éviter une bibliographie commentée. Ce dernier point pour rappeler que le métier d'étudier des avant-textes qui ne demandaient pas à l'être est un travail collectif. La masse de documents à traiter interdit l'individualisme, et c'est un deuxième point de pédagogie.

Mais pourquoi choisir un problème apparemment limité, par rapport aux légendaires cahiers ? Au lieu d'entrer dans la microgenèse (l'analyse des détails de l'écriture), l'accent est porté sur les déplacements structurels entre les différentes catégories de documents, et sur ce qu'on néglige habituellement comme constituant les dernières étapes de la rédaction. Ce n'est pas vrai pour notre auteur, et cette idiosyncrasie proustienne pourra servir d'exemple. D'un autre côté, la genèse ne s'arrête pas aux brouillons et manuscrits, et elle se poursuit après la publication de l'œuvre. Paradoxalement, dactylographies et épreuves ne constituent pas forcément les dernières étapes de la fabrication du livre. Pour les premiers volumes, elles interfèrent avec le travail au crayon et à la plume. Nouveau précepte : le classement ne doit pas être catégorique. Pour ne pas parler des corrections et additions après la signature du bon à tirer, après la publication, autographes sur les exemplaires du service de presse ou à la faveur des rééditions, comme pour *Du côté de chez Swann*, en 1913 chez Grasset et en 1917 à la NRF.

La seule difficulté maintenant est de passer du particulier au général, de Marcel Proust à la machine à reconstituer le mouvement d'écriture, si elle existe, cette machine à écrire des vieux rêves de l'ITEM. Pendant que l'équipe Proust s'épuisait à étudier les cahiers, ceux pour le *Contre Sainte-Beuve* en particulier,

ou à faire des éditions critiques ou génétiques¹, d'autres proustiens, des étrangers d'ailleurs, avaient la curieuse idée d'éditer des épreuves². Encore plus curieusement, ils précédaient ceux qui ont édité des dactylographies³ (il faudrait dire « dactylogrammes », mais personne ne le fait), comme si la genèse s'étudiait à rebours. Mais c'est vrai et il faut le répéter : l'étude génétique commence par le texte imprimé et remonte en amont.

En fait, tous ces travaux cités attaquaient les deux premiers volumes du roman, qui n'en faisaient qu'un dans les manuscrits de rédaction et avant le grand naufrage de la publication (car toute publication est un naufrage : autre leçon de génétique, à méditer lentement). Il fallait bien commencer par le commencement, qu'il ne faut pas confondre avec l'origine. Pour l'équipe Proust, c'était le *Contre Sainte-Beuve*, mais peu importe le point d'application. L'idée était de se poser en s'opposant, à la fois au formalisme structural (le texte n'a pas d'histoire ni de sujet), à la philologie classique (le texte exterme ses variantes) et surtout, dans notre cas particulier, à cette déviance proustienne anglo-saxonne qui oppose au texte ses additions comme des interpolations qui défigurent la vérité primitive⁴. Au lieu de parler de variantes et d'additions, la génétique raisonne, sur tous les documents – qu'il s'agisse de micro ou de macrogenèse – en termes d'expansion et de déplacements.

Ces phénomènes sont plus faciles à observer sur les dactylographies et sur les épreuves. Marcel Proust a travaillé sur les unes et les autres autant que sur les cahiers de brouillon et de manuscrit. Le premier volume du roman a bénéficié ainsi de plusieurs jeux, de 1909 à 1912 pour les premières et de 1913 à 1919 pour les secondes. Les corrections ne portaient pas seulement sur des détails, mais elles engageaient souvent une refonte structurelle de l'œuvre entière, en ses différentes parties. C'est pourquoi les volumes posthumes qui n'ont pas été corrigés par l'écrivain sont définitivement frappés d'inachèvement. Ce devrait être une règle générale, mais ce n'en est pas une dans l'édition, compte tenu des conditions du marché.

Quelques exemples seront proposés, qui permettront d'ouvrir des perspectives plus larges. Sans faire de discours théorique ni d'analyses de détail, en évitant toute synthèse bibliographique mais en citant les travaux qui ont fondé depuis trente ans la genèse proustienne – beaucoup plus lente, certes, que la composition du roman, en quelques années, par l'écrivain. La dactylographie n'est pas forcément une étape postérieure aux brouillons. C'est la leçon d'Akio Wada, qui a montré l'enchevêtrement entre cahiers et copies dactylographiées⁵. Cette découverte avait été précédée d'une autre qui lui était liée, prosaïque mais nécessaire et qui avait mis du temps à se manifester : la dactylographie de 1911 avait commencé à être tapée dès 1909. Il a fallu des années pour s'en apercevoir⁶.

1. Voir *Bulletin d'Informations Proustiennes (BIP)*, Rue d'Ulm, *Études proustiennes* chez Gallimard et Flammarion, Laffont, coll. « Bouquins », Librairie générale française, coll. « Livre de poche classique », et Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

2. A. Feuillerat, *Comment Marcel Proust a composé son roman*, Yale University Press, 1934 ou Slatkine reprints, 1980 et D. Alden, *Marcel Proust's Grasset Proofs*, Chapel Hill, 1978.

3. R. Brydges, « Remarques sur le manuscrit et les dactylographies du *Temps perdu* », *BIP*, n°15, 1984 ; R. Bales, *Briquebec*, Oxford, Clarendon Press, 1989 et A. Wada, « Chronologie de l'écriture proustienne (1909-1911) », *BIP*, n°29, 1998.

4. D. Alden, *op. cit.* et A. Winton, *Proust's Additions*, Cambridge University Press, 1977.

5. A. Wada, art. cit.

6. V. Roloff, « François le Champi et le texte retrouvé », *Études proustiennes III*, Gallimard, 1979, B. Brun, « *Le Temps retrouvé* dans les avant-textes de Combray », *BIP*, n°12, 1981 et F. Leriche, « Une nouvelle datation des dactylographies du *Temps perdu* à la lumière de la *Correspondance* », *BIP*, n°17, 1986.

Faire table rase et tout revérifier : maxime inexorable qu'il faut constamment appliquer.

Il y aurait beaucoup à dire encore sur cette formidable aventure des dactylographies pour le premier volume du grand roman, qui en plus du *Côté de chez Swann* comprenait des parties d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* et du *Côté de Guermantes*. Mais ces trois titres n'existaient pas encore : gare aux anachronismes et autres illusions rétrospectives. Il y avait seulement, de 1909 à 1912, des secrétaires et sténodactylographes pour transformer les cahiers en dactylographies. Henri Bonnet⁷ avait échoué à retrouver le manuscrit du *Temps perdu*, c'est-à-dire de la première partie du roman dans son état primitif. C'est que les feuillets correspondants avaient été découpés des cahiers pour être dictés à la dactylographe. Et c'est le mérite de Robert Brydges et Carla Bakker⁸, parmi d'autres chercheurs, d'avoir retrouvé ces feuillets dans les reliquats de feuilles volantes (reliées maintenant en volumes par la BNF), et surtout de les avoir examinés de près. Enquête de détective, ce qui fait partie du métier de généticien ou apprenti philologue, qui les a menés à découvrir plusieurs copistes, plusieurs machines à écrire et donc plusieurs sténodactylographes. Albert Nahmias et Coecilia Hayward n'ont pas travaillé seuls au grand œuvre, en dépit de la légende.

Gare à cette interaction entre brouillons, manuscrits et dactylographies. Pour chaque volume du roman en préparation, des feuillets peuvent être découpés des cahiers pour servir au secrétaire ou à la dactylographe, ou pour être collés sur le manuscrit au net (copie d'impression), par mesure d'économie. Pour la même raison, des feuilles des cahiers peuvent être paginées par l'écrivain pour accéder au statut de manuscrit. C'est dire que, pour les différentes étapes de la genèse, un document de rédaction peut changer de fonction (brouillon, manuscrit, dactylographie). Il faut s'en souvenir. J'avais moi-même pendant plusieurs années, et à la suite des remarques de Volker Roloff, étudié des mouvements similaires, concernant brouillons et dactylographies, et autour de la date charnière de 1910-1911. Il s'agissait d'étudier les grands déplacements constitutifs du *Temps retrouvé*⁹.

Ces déplacements sont à la fois des déplacements de feuillets manuscrits ou dactylographiés, d'un point de vue matériel, et d'épisodes narratifs ou théoriques, du point de vue de la diégèse ou du discours. Avant la fin de 1908, Proust avait fixé son esthétique par des traductions de Ruskin, des articles de critique et d'esthétique et une ou deux tentatives romanesques (*Jean Santeuil* et le roman de 1908). Dès l'hiver de cette année-là, il imaginait une mise en scène narrative de ces notes de critique, de littérature et d'esthétique, sous la forme d'un essai contre Sainte-Beuve. Cet essai devait vite prendre la forme narrative et dialoguée d'une matinée de conversation avec Maman sur le célèbre critique, matinée précédée d'une nuit d'insomnie et de souvenirs. Ce récit devait déboucher vers un roman dès le printemps de 1909, un roman qui intégrait au fil du récit la critique, la théorie et les phénomènes de mémoire.

C'est à la fin de 1910 que Proust décide de constituer un *Temps retrouvé* en déplaçant tous les fragments rédigés de la construction philosophique qui sous-tend son roman. La correspondance l'indique autant que les papiers : il faut convoquer toutes sortes de documents et même trier dans les témoignages. C'est un travail de détective autant que de philologie (*bis repetita*). Le romancier

7. H. Bonnet, *Marcel Proust de 1907 à 1914*, 2 vol., Nizet, 1971 et 1976.

8. C. Bakker, « Une reconstitution d'*Un amour de Swann* à partir des manuscrits », *BIP*, n°14, 1983.

9. B. Brun, « *Le Temps retrouvé* dans les avant-textes de Combray », *BIP*, n°12, 1981.

referme dans le *Cahier 50* la boucle qu'il avait ouverte dans l'ouverture de « Combray », ces nuits du souvenir qui déclenchaient la réminiscence romanesque. Dans les brouillons pour *Le Temps retrouvé*, les *Cahiers 58 et 57* principalement, il découpe ces réminiscences et regroupe l'explication théorique dans ce qui n'est pas encore un dernier volume, mais une dernière partie. Volker Roloff a montré, par exemple, que la lecture de *François le Champi* et le souvenir de cette lecture formaient une seule unité dans le *Cahier 10* et dans la dactylographie. Ces deux moments marquent le début et la fin de la grande aventure d'*À la recherche du temps perdu* : le premier souvenir du dormeur éveillé (la nuit passée avec Maman) et la dernière réminiscence du Narrateur. C'est en inventant *Le Temps retrouvé* que Proust décide de créer un diptyque et de découper la scène en deux, littéralement, à coups de ciseaux dans la dactylographie. Il peut ainsi accentuer le caractère négatif de la lecture (démission maternelle) et positif du souvenir¹⁰ (réminiscence).

Luzius Keller a montré le mécanisme du déplacement de la madeleine : à partir de la dactylographie, Proust a barré l'explication de la madeleine pour la recopier, d'abord sur les versos et dans les marges du *Cahier 58*, ensuite de façon plus formelle dans le *Cahier 57*, qui forment tous deux les principaux brouillons pour un futur *Temps retrouvé*¹¹. Un autre exemple concerne l'épisode intitulé « Les Vices et les Vertus de Padoue et de Combray », qui devait former un chapitre du roman projeté. Swann compare la fille de cuisine de Combray aux fresques de Padoue¹². Le voyage à Padoue est supprimé sur la dactylographie, sans que Proust puisse le replacer ailleurs puisque le roman d'Albertine n'existe pas encore. Mais il affirme la bipartition fondatrice du roman actuel en inscrivant sur la copie dactylographiée : « supprimé ici ».

D'autres épisodes se trouvent découpés et déplacés, mais au stade du cahier de brouillon ou du manuscrit, hors de notre sujet. Qu'il suffise de résumer ce phénomène extraordinaire (ce genre de découvertes qui fait la récompense du chercheur) de la séparation (matérielle) d'un événement et de sa réminiscence, d'une réminiscence et de son explication, lors de la création des deux côtés d'une initiation et des deux temps d'un roman. Pour ce qui concerne la propédeutique, il faut voir la difficulté à retrouver les feuillets découpés et recollés ailleurs, dans le manuscrit et surtout l'impossibilité de les remettre à leur place originelle. Proust a fait des raccords narratifs pour les faire correspondre à leur point d'insertion et toute restauration s'avère abusive : les papiers enlevés ont perdu leur sens là où ils se trouvaient, et ils se trouvent aussi bien relégués dans les reliquats manuscrits quand ils ne sont pas réutilisés. Le déplacement leur donne une autre fonction.

Ce véritable coupé-collé montre le rôle structurel des modifications pour les brouillons, manuscrits et dactylographies. Sur celles-ci, les noms et la fonction de certains personnages ont été arrêtés tardivement (Vinteuil, par exemple). Le rôle structural des modifications apparaît aussi dans le redécoupage du premier volume initial, jugé trop long par l'éditeur Grasset (attention aux contraintes éditoriales qui sont matérielles et accidentelles au départ, mais qui déterminent la suite de la rédaction), ou dans les déplacements de feuillets qui ont permis dès 1910 la constitution du *Temps retrouvé*.

Comme les dactylographies, les épreuves ont été conservées en un nombre de jeux qui semble invraisemblable à nos époques d'économie de marché. Et là

10. V. Roloff, art. cit. et *RTP I*, p. 41 et *RTP IV*, p. 461.

11. L. Keller, *Les Avant-textes de l'épisode de la madeleine*, Jean-Michel Place, 1978.

12. *RTP I*, p. 79.

encore la correction ne porte pas seulement sur la ponctuation ni sur les coquilles. Les corrections d'auteur ont pris rapidement, chez Grasset aux frais de l'auteur, à la NRF ensuite, des proportions considérables. Gaston Gallimard avait compris et accepté ce que l'écrivain appelait la « surnourriture ». Et il ne s'agissait pas seulement d'étoffer, de rallonger. Le découpage des placards d'imprimerie garde une trace matérielle de déplacements d'épisodes entiers, comme aux précédentes étapes de la genèse. Cette liberté de la création donne des contraintes spécifiques au chercheur : l'étude matérielle et philologique de ces documents trop souvent négligés montre, dans le détail comme dans les grandes masses romanesques, comment l'écrivain travaillait.

Comme les biographies, les témoignages et les correspondances qui la constituent, l'histoire littéraire doit être utilisée pour éclairer les fonds manuscrits. En l'occurrence, elle est presque amusante : Gaston Gallimard rachète en 1917 à Bernard Grasset qui ne peut poursuivre sa tâche, à la fois les droits sur le roman, les exemplaires et les placards. Les placards Grasset de 1913 seront réutilisés par l'écrivain, à la suite du redécoupage d'un trop long premier volume. Il se terminait à la fin du premier séjour à Balbec. Mais on conclura sur un exemple plus spectaculaire encore. Jo Yoshida a montré les transformations des placards Grasset pour le premier volume. Entrons dans les détails pour affirmer que la génétique textuelle est une science du détail, et d'un détail qui n'est pas forcément fastidieux¹³.

Les placards d'imprimerie sont des épreuves non encore paginées ni pliées ni massicotées. Ce sont de larges feuilles contenant huit pages, en quatre colonnes de deux pages en hauteur et dans le sens de la lecture. Deux jeux corrigés par l'écrivain sont conservés, l'un à la BNF, l'autre à Genève. Ce qui deviendra la première page de l'ouverture du roman fournit à elle seule une mine de renseignements. Déontologiques et diplomatiques, d'abord. Inutile de songer à étudier un manuscrit avant d'avoir composé avec les représentants des ayants droit. Après quoi, le travail de détective peut recommencer ; le placard Grasset pour le début du roman comprend normalement huit pages sur deux rangs. Il est daté du 31 mars 1913 par le cachet de l'imprimeur. C'est si rare chez Proust, qui ne datait guère ses lettres et encore moins ses papiers, que le chercheur se trouve aveuglé par cette certitude, au milieu des échafaudages et des hypothèses qui s'effondrent les uns après les autres. Les autres observations tirées du document ou de sa reproduction rejoignent le début de cet exposé : l'écrivain a remplacé le titre général de son roman, en particulier de son premier volume, en corrigeant les épreuves : « Les Intermittences du Cœur » devient « À la recherche du temps perdu » et « Le Temps perdu » devient « Charles Swann » puis « Du côté de chez Swann ». Ce mouvement était amorcé dès la dactylographie et même avant, d'après les renseignements tirés de la correspondance, mais il est ici spectaculaire. « Cambrai » est une coquille qui renvoie à Combray mais aussi à Combourg et au nord de la France, à ses villages martyrisés pendant la Grande Guerre. Dans l'édition de la NRF, Combray sera déplacé de la Beauce à la Champagne dévastée.

Il ne faut pas cependant tomber dans l'anecdote, dans les renseignements parasites qui éloignent de la lettre. La transformation de la première phrase atteste également de la difficulté des commencements, mais là encore, elle était amorcée dès la correction de la dactylographie, comme il apparaît très vite.

13. J. Yoshida, « Ce que nous apprennent des épreuves de *Swann* dans la collection Bodmer », *BIP*, n°35, 2005.

« Longtemps je me suis couché de bonne heure » est supprimé par une correction inachevée : « Pendant bien des années, chaque soir, quand je venais de me coucher, je lisais quelques pages d'un », remplacée à nouveau par la première phrase qui revient sur tous les documents. Précisons cependant, par un petit retour en arrière, que la dactylographie reprenait l'*incipit* du *Contre Sainte-Beuve* inachevé :

« À l'époque de cette matinée dont je voudrais je ne sais pourquoi fixer le souvenir, j'étais déjà malade ; j'étais obligé de passer toute la nuit levé, et n'étais couché que le jour. Mais alors le temps n'était pas très lointain et j'espérais encore qu'il pourrait revenir où je me couchais tous les soirs de bonne heure et, avec quelques réveils plus ou moins longs, dormais jusqu'au matin. »

Une correction intermédiaire, sur cette première dactylographie, donnait : « Pendant les derniers mois que je passais dans la banlieue de Paris avant d'aller vivre à l'étranger, le médecin me fit mener une vie de repos », elle-même abandonnée pour l'*incipit* actuel dont la première occurrence, bizarrement, figure sur la page de garde du *Cahier 68*. Suivez le signe de piste.

On mesure l'importance des transformations lors de la correction des épreuves. On nuancera en rappelant qu'aucun écrivain n'a bénéficié, avant ou après Marcel Proust, de pareilles facilités de production, d'un point de vue technique et socio-économique : secrétaires et copistes, sténodactylographes, typographes et correcteurs, pour ce qui concerne le personnel. Brouillons, copies autographes ou non, nombreux jeux de dactylographies et d'épreuves, prépublications, etc. Les conditions matérielles de l'écriture ne doivent pas être sous-évaluées.

Jo Yoshida remarque aussi, et c'est plus amusant, comment l'écrivain a découpé aux ciseaux et en même temps la première colonne des deux jeux d'épreuves, jugeant sans doute la première page corrigée de façon illisible et lui substituant celle de l'autre jeu. On le voit parce que le découpage a été mal fait et que le « r » des « Intermittences du Cœur » se trouve répété sur l'épreuve de la collection Bodmer. Tout ceci pour expliquer, pas seulement que la BNF aurait dû user de son droit de préemption, mais que la génétique textuelle réclame de bons yeux et toutes les ressources de l'investigation. Proust a changé son titre et sa première phrase, mieux que je n'ai pu le faire au début de cette conférence. D'autres transformations ont été repérées dans ces placards. L'épisode de l'église de Combray a été découpé en deux : l'église vue par le héros précède maintenant la rencontre de Legrandin, qui est suivie de l'église vue par le curé. Mais c'est parce que les placards ont été découpés et déplacés, comme l'avaient été les brouillons et les dactylographies¹⁴. À partir de la fondation du *Temps retrouvé*, l'écrivain semble adopter systématiquement comme un redoublement, une réduplication des scènes et des épisodes, qui prennent ainsi deux valeurs différentes.

De fait, cette « leçon de choses » génétique et proustienne, à quoi sert-elle ? Au moins peut-on dire que chaque fonds manuscrit, pour ne pas dire chaque page, requiert une méthode spécifique et différente. Difficile d'expliquer Proust comme Zola. L'enquête a donné des exemples concrets de transformations structurelles, pour ce qui est généralement considéré comme formant les derniers stades de la fabrication de l'œuvre, son émergence vers le public, le social.

14. J. Yoshida, art. cit.

Ce sont les déplacements textuels qui ont été privilégiés. Une analyse des détails, de la microgenèse, sur les transformations des brouillons ou des manuscrits, n'aurait pas changé les principes. L'un de ces principes est la nécessité de l'érudition, loin des discours théoriques et bavards. Toutes les ressources de l'histoire littéraire, de la philologie, de la linguistique, doivent être utilisées, à défaut de trouver une méthode génétique spécifique et particulière. La génétique semble être un terrain d'études (le fait avant-textuel) plutôt qu'une science avec sa théorie et ses instruments propres.

Les quelques observations qui ont pu être faites ici portent sur l'imbrication des documents de genèse, la nécessité de ne pas se laisser enfermer dans l'analyse des détails, mais d'envisager les grandes transformations des grands ensembles, qui sont parfois plus difficiles à embrasser. Enfin peut-être sur l'importance du recours aux documents extérieurs, la correspondance en particulier, même si Proust ne datait pas ses lettres¹⁵. Le poids de tout ce qui entoure le document de genèse, comme le texte imprimé, ne doit pas être négligé, qu'il s'agisse de la tradition biographique ou de la légende. Il faut une batte pour faire le tri, comme les chercheurs d'or, pour ensuite seulement classer les pépites.

BERNARD BRUN (ITEM-CNRS)

QUESTIONS THÉORIQUES

L'ÉCRITURE ET L'ACCIDENT

DANIEL FERRER

Pour la philologie traditionnelle, pour la critique textuelle (c'est-à-dire pour la discipline qui s'occupe de l'établissement du texte), l'accident est un phénomène bien connu : c'est ce qui vient perturber la bonne transmission du texte, le passage d'une de ses incarnations matérielle à l'autre. Il peut s'agir d'un accident spectaculaire, comme l'incendie d'une bibliothèque, ou plus discret, comme le ver qui ronge une partie de manuscrit – le plus souvent, il s'agit tout simplement de l'erreur du copiste (ou de l'imprimeur) qui se trompe en reproduisant le texte. Cette erreur, il s'agit avant tout pour le philologue ou le *textual critic*, de l'éliminer (et dans les meilleurs cas, de l'expliquer¹).

La critique génétique se trouve bien sûr occasionnellement confrontée à ce même type d'accident : les manuscrits d'écrivains ne sont pas exempts de simples erreurs de copie. Mais cette *simplicité* ne va jamais de soi. Stephen Dedalus, l'alter ego de Joyce dans *Ulysse* prétend qu'« un homme de génie ne se trompe jamais. Ses erreurs sont volitionnelles, elles sont les portails de la découverte² ». Quoi qu'il en soit, dans le cadre d'une discipline comme la critique génétique qui ne s'intéresse pas à la transmission du texte, mais à son invention, la notion d'accident va revêtir une tout autre signification. L'invention au sens fort³ étant, par définition, imprévisible, elle apparaîtra, au moment où elle survient, comme un accident, même si le regard du généticien va s'efforcer d'apprivoiser cet inattendu, d'y repérer des régularités, de le situer dans un système.

À la notion d'accident, on peut en préférer d'autres, qui sont voisines. Les généticiens parlent parfois d'incident, d'événement, de catastrophe (éventuellement dans le cadre de la théorie du même nom), de crise, de surprise, ou évoquent la *tuché* aristotélicienne réinterprétée par Lacan... Sous ces diverses formes, il s'agit essentiellement de mettre en avant la dimension de l'imprévisibilité et de la rupture.

ACCIDENT ET DÉTERMINISME

Insister sur le rôle de l'accident dans le processus génétique ne va pas forcément à l'encontre du déterminisme, qu'il s'agisse des déterminations relevées par la psychanalyse ou la sociocritique, ou de toutes les déterminations que peut mettre en évidence le regard lointain de l'historien de la littérature, et moins encore de cette sorte de déterminisme qu'on peut appeler la logique du

1. On pourra s'apercevoir que ce qui est pur accident du point de vue de la transmission du texte est déterminé par un système parfaitement repérable à l'échelle de la copie singulière.

2. « *A man of Genius makes no mistakes. His errors are volitional, they are the portals of discoveries* » *Ulysses, a Critical and Synoptic Edition*, Garland Publishing, 1984.

3. Voir J. Derrida, « Psyché », *Psyché : Inventions de l'autre*, Galilée, 1987. Pour Derrida, la seule vraie invention est celle qui accueille « l'aléa d'une rencontre qui non seulement ne soit plus calculable mais ne soit même pas un incalculable encore homogène au calculable, un indécidable encore en travail de décision » (p. 60, c'est nous qui soulignons).

signifiant. Nous allons voir que la logique du signifiant engendre précisément une « nécessité de l'accident ». Cette notion paradoxale n'est pas aussi éloignée du sens commun qu'on pourrait le croire, puisqu'on dira parfois d'un accident : ça devait arriver !

C'est que la nécessité de l'œuvre apparaît rétrospectivement. Elle est un effet d'après-coup. Le généticien ne peut pas prétendre se dégager de l'après-coup, sa perspective étant inévitablement une perspective rétrospective, mais il est d'autant plus important pour lui de mettre l'accent sur le surgissement de la nouveauté, qui est toujours accidentel (même si on peut s'efforcer de créer délibérément les conditions favorables à l'accident). En dernier ressort, il s'agit d'une question de point de vue : la collision de deux solides en mouvement, placés sur des trajectoires convergentes, n'a rien d'accidentel du point de vue des lois de la mécanique, mais si ces solides sont des automobiles et qu'on est un des passagers de l'une d'elles, on considérera sans nul doute qu'il s'agit d'un accident.

ACCIDENTS EXOGÈNES

L'accident peut prendre différentes formes. La plus nette, la plus typique, mais pas nécessairement la plus fréquente ou la plus significative, est le choc exogène. Un événement extérieur vient infléchir le cours de l'œuvre.

Ainsi, Joyce, corrigeant les épreuves⁴ d'*Ulysse*, ajoute au passage de la messe noire apocalyptique qui représente un des points culminants de l'épisode « Circé », un chœur des bienheureux entonnant l'*Alleluia* de Haendel. Or le papier des épreuves étant de mauvaise qualité et Joyce inscrivant ses corrections à l'encre, l'écriture a traversé le support, et on peut lire au verso l'image renversée de ces corrections (fig. 1), notamment celle de l'*Alleluia*⁵. Il n'en faut apparemment pas plus pour suggérer un nouvel ajout : le chœur des damnés faisant un écho diaboliquement inversé au chœur des bienheureux. En effet, à l'étape suivante, la scène est ainsi amplifiée, avec l'inversion des lettres mimant l'inversion spéculaire de l'image du mot :

The voice of all the Damned

Htengier Tnetopinmo Dog Drol eht rof, Aiulella !

(From on high the voice of Adonai calls)

Adonai

Dooooooooooooog !

The voice of all the Blessed

Alleluia, for the Lord God Omnipotent reigneth !

(From on high the voice of Adonai calls)

Adonai

Goooooooooooood⁶ !

Il semble, *après-coup*, que le renversement des paroles sacrées allait de soi dans le cadre des pratiques sacrilèges de la messe noire et que le « Goooooooooooood ! » n'avait d'autre fonction que de mettre en valeur le « Dooooooooooooog ! » Mais l'examen des documents de genèse nous permet de voir que ces puissantes

4. Reproduites dans *The James Joyce Archive*, vol. 26, Garland Publishing, 1979, p. 176.

5. *Ibid.*, p. 305-306.

6. *Ibid.*, p. 322-333.

motivations sont apparues *a posteriori*, que l'inversion des lettres n'était absolument pas prévue et ne serait probablement jamais intervenue sans l'intervention d'un minime accident graphique, la porosité du papier sur lequel étaient imprimées les épreuves.

La guerre de 1914-1918 représente également un accident exogène, d'une tout autre ampleur il est vrai. Les proustiens et les joyciens savent bien que *La Recherche* et *Ulysse* seraient des livres très différents de ceux que nous connaissons si la Grande Guerre n'était pas intervenue au cours de leur conception⁷. L'« accident exogène » de la guerre de 1939-1945 a eu une influence beaucoup plus profonde encore sur le poème d'amour qui allait se transformer en chant de Résistance pour devenir *Liberté* de Paul Eluard⁸.

Ou encore, pour rester dans un registre plus familier à l'histoire littéraire, la parution d'*Ulysse* a constitué en elle-même un accident exogène de très grand retentissement par rapport aux projets d'écriture de très nombreux écrivains, qu'il est venu profondément perturber.

ACCIDENTS ENDOGÈNES

Sur le modèle de ces chocs exogènes qui viennent bouleverser, ou simplement infléchir, le cours de l'écriture, on peut définir des accidents qui prennent naissance à l'intérieur même du processus d'écriture.

Pour analyser le surgissement de la nouveauté dans le cours de l'écriture, on pourrait imaginer de partir de n'importe quel dossier génétique comportant des versions multiples et de considérer que tout ce qui est dans une version et qui ne figure pas dans la version antérieure représente une innovation, repérable donc par simple différence. Mais la nouveauté ainsi repérée ne sera pas toujours vraiment nouvelle. À y regarder de plus près, seule une petite partie de cet ensemble est véritablement imprévue. Il faut se souvenir que l'avant-texte n'est pas du texte, mais du texte-en-devenir, du texte-à-développer, mis là en attente d'amplifications plus ou moins prévues. C'est particulièrement net si on considère un scénario et le brouillon qui en est issu : on voit bien qu'une très grande part de ce qui est développé dans le brouillon est déjà en germe dans le scénario. On peut considérer plus généralement que toute nouvelle version est *en partie* incluse dans la première – mais la difficulté est de déterminer quelle partie.

Prenons l'exemple d'un manuscrit de Stendhal intitulé « Tamira Wangen », qui est à l'origine du roman (inachevé) *Le Rose et le Vert*. La procédure suivie par Stendhal, le dispositif de production qu'il met en place, permet d'y repérer le surgissement de l'imprévu de manière palpable. En effet, Stendhal utilise ce manuscrit, un brouillon écrit à toute vitesse et pratiquement illisible, comme support pour dicter une nouvelle version à un copiste. *Ce modus operandi* a ceci de particulier qu'il sépare visiblement des registres qui sont ailleurs confondus. Il s'agit d'une dictée, c'est-à-dire d'une oralisation, mais d'une dictée crayon en main : Stendhal annote son brouillon tout en dictant, ou plutôt griffonne avec son crayon sur la page, en marge, mais aussi en travers du premier jet (rédigé

7. Mais on sait qu'un autre événement, d'ordre beaucoup plus privé, (le départ d'Alfred Agostinelli) a eu un retentissement d'importance comparable sur le destin de la *Recherche*, sans qu'il soit possible de déterminer la part respective de ces deux accidents.

8. Voir L. Hay, « "Le texte n'existe pas" : réflexions sur la critique génétique », *Poétique*, n°62, 1985 et S. Pétilion (Boucheron), « À propos de *Liberté* de Paul Eluard », *Langage et société*, n°97, 2001.

à l'encre). Le crayon dans la main de l'écrivain dictant joue de fait le rôle d'un sismographe enregistrant les séismes petits et grands de l'invention. C'est semble-t-il un griffonnage semi-inconscient (*doodling*), qu'on pourrait comparer à celui qu'on pratique parfois en téléphonant, produisant des images, comiques ou monstrueuses, qu'on ignorait totalement avoir en soi, une sorte d'écriture/dessin automatique. On retrouve ici la même dissociation entre une parole, qui occupe le premier plan, parce qu'elle est fonctionnelle, et un graphisme (écriture + dessin) irresponsable, périphérique⁹.

Ce dispositif très particulier met en évidence plusieurs infléchissements brusques, plusieurs incidents de composition, d'importances diverses, qu'on peut qualifier d'endogènes, dans la mesure où ils ne semblent pas être la résultante d'une intervention externe quelle qu'elle soit. Ainsi, on discerne, en marge du folio 3 de « Tamira Wangen », un dessin grossier (fig. 2) que nous pouvons identifier comme celui d'un jet d'eau¹⁰. À cet endroit, le brouillon décrit l'héroïne fascinée par le récit d'un général revenant de Paris et faisant signe au jeune homme auquel elle avait promis une valse: « Elle l'avertit de ne pas interrompre le récit du G^{al} Von ». Dans la version suivante, de la plume du copiste, la formulation est la suivante: « [Elle] l'avertit de ne pas interrompre un récit du général *qui décrivait le magnifique jet d'eau de Saint-Cloud* » (nous soulignons). La description est d'ailleurs ensuite développée, de la main de Stendhal, dans la marge inférieure de la version du copiste:

« qui s'élance ^jusqu'au ciel^ à la chute vers le valon de la Seine, au milieu de ces charmans coteaux couverts de grands arbres, et qui sont à une ^petite^ heure ~~de chemin~~ du théâtre Favart de l'opera Buffa. // C'était cette dernière image qui faisait tout oublier à Mina. en Prusse on a bien de vastes forêts, mais à une lieue de ces forêts il y a de la barbarie et de la misère, de la prudence indispensable. Ces choses tristes, grossières, inguérissables, donnent l'amour des salons dorés¹¹. »

Cette configuration semble bien indiquer que l'idée du jet d'eau de Saint-Cloud en tant qu'icône de Paris, image gracieuse unissant les beautés d'une nature apprivoisée à celles de la culture et de la liberté, est survenue en cours de dictée, engendrant d'abord le dessin marginal puis la modification, en cours de dictée, de la version préalablement inscrite sur le brouillon.

Un peu plus loin, c'est un accident d'une plus grande portée qui se trouve enregistré de manière comparable. Cette fois, le crayonnage ne s'inscrit plus en marge, mais par-dessus le texte principal rédigé à la plume. Une sorte de bulle a été tracée (fig. 3), enfermant les mots « non juive », reliée au dessin d'un cadran d'horloge dont les aiguilles indiquent trois heures, en travers du paragraphe suivant:

« J'aurais beau avoir des millions, disait Mina à sa mère, en Allemagne dans le pays de la noblesse de race je ne serais jamais qu'une juive c'est-à-dire un être souverainement envié et malgré cette envie presque toujours méprisé. D'ailleurs toujours en butte aux critiques de nos frères. Fuyons le mépris fuyons l'envie presque aussi gênante, allons en France, les récits que le G^{al} Von nous faisait l'an dernier m'ont presque persuadée qu'en France nous serons des femmes comme d'autres. »

9. On pourrait poser l'hypothèse que le surgissement du nouveau est toujours périphérique, dans tous les sens du terme.

10. Voir G. Ranneau, « *Tamira Wanghen* et les limites du récit », HB, 1998, 2, note 18.

11. Le double signe ^ ^signale un ajout.

Il s'agit cette fois de l'indication d'un tournant majeur dans la conception de l'histoire, comme on peut le constater en se reportant à la version suivante, où le paragraphe sous-jacent a été remplacé par ces mots : « Nous avons beau avoir des millions, nous ne serons jamais que la femme et la fille d'un marchand ».

Relisant son brouillon pour le dicter, Stendhal a eu soudain (probablement à trois heures, le cadrant dessiné marquant cette heure, comme une pendule arrêtée à l'heure du cataclysme qui a bouleversé une demeure) l'idée de changer la condition de sa riche héritière : elle ne serait plus juive, mais roturière. La motivation de son départ d'Allemagne n'est plus la même et toute la suite de ses aventures va s'en trouver affectée.

NÉCESSITÉ DE L'ACCIDENT ?

Il faut reconnaître que les exemples de Joyce et de Stendhal que nous venons d'examiner sont particulièrement démonstratifs : ce n'est pas tous les jours qu'on rencontre des manuscrits où se perçoit aussi bien l'influence directe du surgissement de l'imprévu. Est-ce parce que les traces de l'imprévu sont le plus souvent évanescentes et difficiles à interpréter, ou bien cela signifie-t-il que nous avons surestimé le rôle qu'il joue dans la genèse ? Ne s'agirait-il que d'un phénomène marginal ?

À condition de prendre la notion au sens le plus large, on peut au contraire dire que l'accidentalité génétique est inéluctable. Elle résulte des inévitables contradictions internes de tout projet, aussi bien planifié soit-il. On peut même dire qu'elle est inhérente à toute planification. Prenons un exemple de crise résultant du conflit de deux logiques contradictoires : écrivant son roman de jeunesse *Portrait of the Artist as a Young Man*, Joyce prévoit une structure grandiose en soixante-trois chapitres, divisés en groupes de trois. Mais comme l'indique le titre, il s'agit d'un roman autobiographique, or en 1905 Joyce s'aperçoit que son récit en est arrivé au présent (il n'a que vingt-cinq ans) alors qu'il lui reste encore trente-huit chapitres à remplir¹² ! Il en résultera évidemment un bouleversement de la structure, et même du projet d'écriture.

On peut généraliser cette situation : tout projet, en se spécifiant, révèle des contradictions (et des potentialités) imprévues, qui tiennent en pratique à l'impossibilité de maîtriser toutes les variables. Comme l'écrivait Jean Monnet, dans un tout autre domaine : « Personne ne peut dire aujourd'hui la forme qu'aura l'Europe où nous vivrons demain, car le changement qui naîtra du changement est imprévisible ». Il semblerait pourtant que le monde clos et comparativement restreint de l'œuvre littéraire ne présente pas un degré de complexité tel qu'il ne soit pas maîtrisable par une intelligence humaine, mais c'est compter sans la multivalence du signifiant qui refuse de se laisser actualiser dans la linéarité de la chaîne langagière.

Des exemples de contradictions, induisant des remaniements inopinés, le généticien en rencontre à chaque pas dans les manuscrits. Il est commode d'observer le phénomène, sur une échelle réduite, en poésie : le mot adéquat se trouve ne pas avoir le bon nombre de pieds, il doit donc être remplacé par un autre, qui a d'autres connotations, et ces connotations vont engendrer un nouveau réseau sémantique, dont le développement aura à son tour bien des

12. Voir H.-W. Gabler, *The Rocky Road to Ulysses*, The National Library of Ireland Joyce Studies 2004, 2005.

conséquences inattendues. Dans la fiction, ces tensions sont souvent moins faciles à discerner au premier coup d'œil, mais elles s'expriment ouvertement dans les ébauches de Zola, grâce au mode délibératif qui y est adopté. On voit bien comment, partant dans une voie annoncée, le romancier se retrouve dans une impasse qui le conduit à un coup de force : la suppression brutale d'un personnage, ou au contraire son dédoublement, qui va avoir d'importantes conséquences narratives, psychologiques, symboliques, imprévues (et imprévisibles l'instant d'avant). Ainsi dans *L'Argent*, face à Maxime, dandy décadent recyclé de *La Curée*, surgit soudain pour lui faire pendant un demi-frère inattendu, Victor, cauchemar de bourgeois, gargouille échappée d'un roman gothique. Ainsi dans *La Bête Humaine*, le personnage d'Étienne Lantier se révélant incapable de porter le crime sauvage qui doit constituer le cœur du livre, Zola n'hésite pas à retoucher rétrospectivement l'arbre généalogique programmatique qu'il avait publié au seuil de son cycle romanesque et à contredire la biographie de Gervaise telle qu'elle avait été racontée dans les romans déjà parus, pour lui donner un enfant de plus, Jacques, qui sera le porteur du crime.

ÉMERGENCE

Il ne s'agit évidemment pas de réduire la création à une succession de hasards, de sous-estimer le rôle joué par l'inconscient dans la production de certains « accidents », ni de nier l'effort de prévision et de contrôle de l'œuvre accompli par les écrivains. Certains créateurs s'efforcent de maîtriser totalement l'imprévisible, d'éliminer l'accidentel, mais le généticien peut constater sur pièces qu'ils n'y parviennent jamais. L'exemple de Zola prouve que les écrivains « à programme » ne sont pas davantage à l'abri que les écrivains « à processus » : c'est que l'accident intervient au stade de la programmation aussi bien qu'à celui de la rédaction. D'autres créateurs sont fascinés par le surgissement de l'imprévisible, misent sur lui et sont gagnants à tous les coups. Il ne s'agit pas seulement de ceux qui prônent la spontanéité, l'improvisation, l'écriture automatique, le « hasard objectif » des surréalistes. Même une œuvre aussi calculée, aussi délibérément construite que celle de Joyce mise sur l'accident au point d'abolir le hasard, comme il le note lui-même dans un de ses carnets : « J J n'est pas joueur parce que / son style joue pour lui / infiniment probable¹³ ». James Joyce n'a pas besoin de jouer, car le style qu'il a mis au point joue pour lui, mais à coup sûr : misant sur les potentialités du signifiant, ses gains sont au-delà de toute prévision, infinis.

Insister sur le rôle fondamental de l'imprévisible dans la genèse, c'est en définitive considérer l'œuvre achevée comme une « structure émergente¹⁴ », dans la mesure où elle est toujours *supérieure* à la somme de ses parties, c'est-à-dire plus complexe, ou en tout cas d'un autre ordre que la somme des « intrants »,

13. « J J no gambler °°/his style gambles/ininitely probable ». Carnet VI.B.14.032(b). Voir V. Deane, D. Ferrer et G. Lernout dir., James Joyce, *The Finnegans Wake Notebooks at Buffalo*, Brepols, 2003, vol. XIV, p. 65.

14. Les « phénomènes émergents » sont couramment observés, à divers niveaux d'organisation du monde naturel et social, par les physiciens, les chimistes, les biologistes, les sociologues et à la transition de chacun de ces domaines. Les « propriétés émergentes » surgissent de l'interaction d'un ensemble d'entités qui ne possèdent pas en elles-mêmes ces propriétés. Elles sont en général imprévisibles à l'échelle de ces entités.

des constituants, internes ou externes, qui sont intervenus dans sa genèse, y compris l'intention initiale de son auteur. L'étude des manuscrits permet d'observer que l'émergence n'est pas un simple effet de l'achèvement qui fait advenir l'œuvre en tant que telle¹⁵ : les phénomènes émergents se produisent continuellement au cours de la genèse, au fur et à mesure de l'interaction des constituants.

EFFET DE SENTIER

Une fois admis que les accidents, petits et grands, sont consubstantiels à la création de l'œuvre, doit-on considérer que le rôle du critique génétique est de relever ces accidents, de faire, en quelque sorte, la chronique des chiens écrasés de la genèse ? Et d'abord, une telle chronique est-elle seulement possible ? Ces accidents, sauf cas exceptionnels comme ceux que nous avons examinés, laissent-ils des traces ? Si la genèse est conçue comme une suite d'accidents, n'est-elle pas comparable au sillage d'un voilier ? Un coup de barre à tribord succède à un coup de barre à bâbord, un bord dans un sens est compensé par un bord symétrique, sans qu'il en reste quoi que ce soit une fois arrivé à bon port. À moins qu'un coup de vent n'ait complètement dérouté le navire, auquel cas l'incident sera peut-être consigné dans le log-book. Ou que la dérive n'ait conduit à découvrir une île ou un passage, ce qui permettra l'ouverture d'une nouvelle route maritime (fig. 1). Avec cette dernière éventualité, nous nous rapprochons d'un modèle possible de la genèse qui nous permettrait de comprendre le mode d'inscription de l'accident, mais il vaut mieux prendre

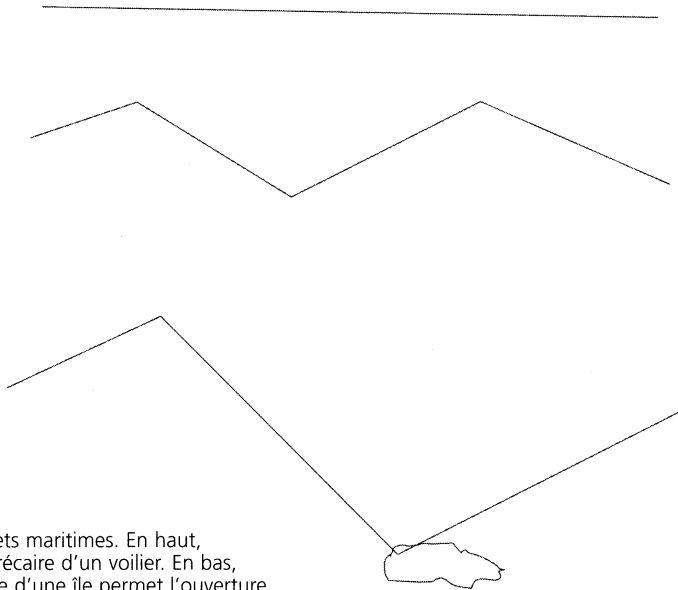


Fig. 1. Trajets maritimes. En haut, le sillage précaire d'un voilier. En bas, la rencontre d'une île permet l'ouverture d'une route maritime.

15. Une telle explication reposerait d'ailleurs plutôt sur un dualisme (l'œuvre achevée, changeant de nature, ne relèverait plus du tout des lois qui régissent l'avant-texte) que sur une émergence.

l'exemple d'une route *terrestre*, ou plus précisément d'un sentier dans la forêt. En effet, la genèse tend à laisser un ensemble de traces marquées sur le papier, comme la progression de celui qui ouvre un chemin laisse une trace sur le sol (fig. 2). Cette trace n'est pas seulement la résultante d'un événement passé, l'archive d'une histoire, elle est aussi frayage, conditionnant l'avenir (fig. 3 et 4).

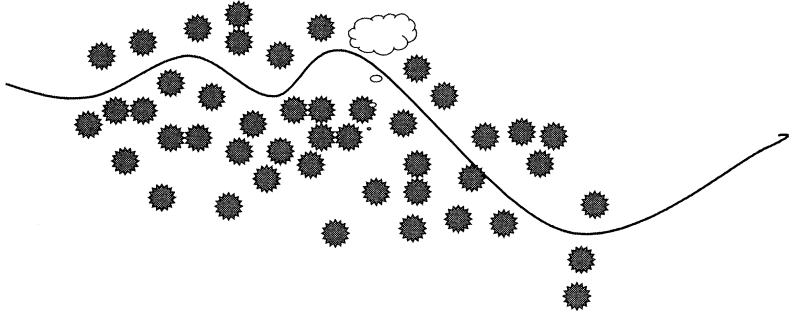


Fig. 2. Le chemin frayé dans la forêt en hiver doit contourner un tas de neige.

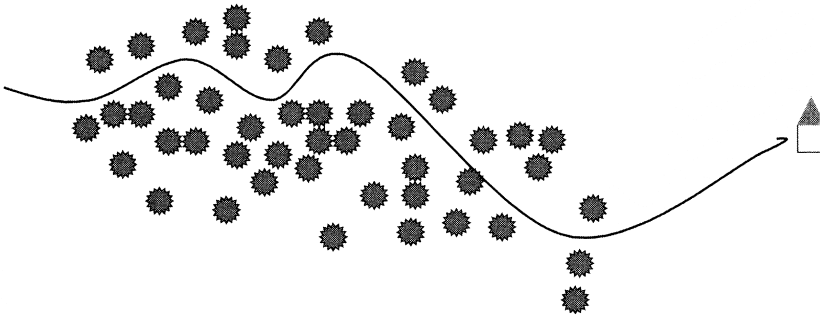


Fig. 3. L'été venu, on continue à suivre le sentier frayé. Un village se construit à l'endroit où aboutit le chemin.

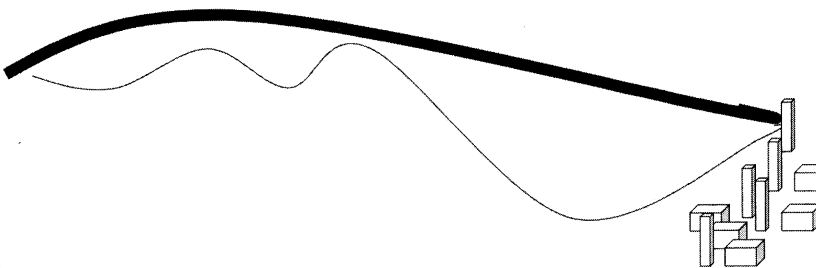


Fig. 4. Le village est devenu une ville. On construit une autoroute, dont le tracé contourne celui de l'ancienne route.

On rejoint ici une notion¹⁶ couramment employée en économie, en science politique et dans bien d'autres disciplines, celle de *path dependency*, qu'on traduit par « dépendance du chemin suivi », ou mieux, par « effet de sentier ». On dit qu'un processus est « *path dependent* » si des événements accidentels peuvent avoir des effets persistants sur son déroulement. Par exemple, selon certains préhistoriens, un épisode climatique semi-aride provoquant un changement de végétation (savane couverte de hautes herbes) a favorisé les primates qui étaient capables de se dresser sur leurs pattes de derrière pour voir au loin les proies ou les prédateurs. La bipédie qui a été ainsi accidentellement encouragée a eu bien d'autres effets (comme de libérer les mains pour l'usage d'outils), qui auront à leur tour des conséquences durables sur l'évolution de l'espèce. Un autre changement dans la direction opposée (climat plus humide) aurait provoqué une mutation de l'appareil respiratoire, qui aurait rendu possible la phonation et le développement du langage humain. Ainsi, des accidents climatiques passagers ont marqué à jamais le devenir des hominidés.

On s'arrêtera sur la définition de l'effet de sentier proposée par les économistes (l'ensemble des contraintes imposées par les choix techniques, économiques et industriels passés), car elle permet de tenir en lisière les connotations d'irrationalité et de cataclysme attachées au mot accident. Les choix sont bien rationnels dans l'environnement où ils sont opérés, mais ils survivent aux changements de contexte. Par exemple, dans le cadre du mode de fonctionnement des machines à écrire au début du xx^e siècle, il était rationnel de choisir le clavier QWERTY dont l'agencement était conçu pour éviter au maximum les possibilités de blocage des tiges entrecroisées. Quand d'autres techniques ont prévalu, et *a fortiori* avec les machines à boule ou les ordinateurs, ce choix a perdu sa justification intrinsèque. Mais du fait de l'importance du parc installé, puis des habitudes acquises des dactylographes, il aurait été trop coûteux (donc économiquement irrationnel) d'adopter une autre disposition et donc le clavier QWERTY/AZERTY perdure.

Dans la perspective de la critique génétique, on retiendra l'idée d'un contexte perpétuellement changeant, remettant en cause à chaque instant les choix qui se justifiaient à l'instant précédent. Mais on retiendra aussi l'idée d'un certain coût du changement, qui justifie une certaine stabilité des choix. Pour un créateur, la notion de coût est difficile à définir. Ce qui coûte à l'un peut être un gain pour l'autre. Certains écrivains corrigent et raturent une version jusqu'à l'illisibilité, tandis que d'autres recopient inlassablement au moindre changement. Certains planifient, par peur de s'égarer. D'autres détestent les plans et préfèrent partir à l'aventure. Certains (comme Joyce) sont d'une parcimonie remarquable, s'efforçant de recycler la moindre note inutilisée. D'autres (comme Hugo) sont d'une folle prodigalité, laissant derrière eux des monceaux d'esquisses, de copeaux, d'ébauches abandonnées, sans se soucier de les faire fructifier. Si le prix que chaque créateur est prêt à payer varie considérablement, il n'est toutefois jamais illimité. Et au-delà même de ce coût psychique ou de la dépense de temps, il y a un coût structural qui fait qu'on ne peut pas retrancher ou modifier ce qui a été introduit sans rompre une multitude de liens qui sont apparus, sans avoir été nécessairement prévus (voir plus haut). Il y a une inertie du déjà-écrit, plus ou moins grande selon les cas, mais toujours présente.

Ainsi les manuscrits d'*Ulysse* (et, pour qui sait regarder, l'œuvre achevée) témoignent de plusieurs changements radicaux de projet esthétique, survenus en cours de rédaction. La composition s'étant prolongée sur une longue période,

16. On pourrait aussi utiliser la notion d'hystérésis ou plus simplement d'héritage.

du fait d'une série d'accidents exogènes et endogènes qui l'ont freinée, on peut distinguer¹⁷ trois étapes qui correspondent à trois projets esthétiques successifs. Une première étape, appelée par Joyce le « style initial » du roman, coïncide avec la composition des neuf premiers chapitres et présente les personnages principaux en mêlant descriptions à la troisième personne et le « monologue intérieur », à la première personne et au présent, le tout sur une trame romanesque relativement classique, dans la continuité des œuvres antérieures, avec un réseau de correspondances symboliques peu apparentes. Le deuxième temps de l'écriture (après 1918) marque une pause dans la narration conventionnelle et correspond à la mise en place de stratégies linguistiques indépendantes, à la systématisation des correspondances ponctuelles et structurales avec un schéma préétabli et à l'exploitation de toutes les ressources de la parodie. Enfin le dernier style (à partir de 1920) libère l'autonomie du langage des contraintes culturelles ou historiques, et invente un texte qui se commente lui-même perpétuellement et se nourrit de sa propre substance. Mais, aussi radicaux qu'aient été ces bouleversements, ils n'ont évidemment pas été jusqu'à un abandon complet des centaines de pages relevant des projets anciens. Les premiers chapitres ont subi des milliers de révisions qui les ont partiellement mis à jour et ils revêtent nécessairement une autre signification du fait de leur coexistence avec les derniers chapitres, mais ils restent quand même substantiellement identiques à ce qu'ils étaient lors de leur rédaction. Pour l'essentiel, le *Ulysse* que nous connaissons est constitué de la sédimentation de ces trois projets différents. Ces mutations majeures repérables dans le processus d'écriture d'*Ulysse* sont emblématiques de la myriade de petits changements qui, dans *Ulysse* comme dans toute œuvre littéraire, gauchissent insensiblement, à chaque instant, le projet de départ.

Il faut corriger certaines fausses impressions qui pourraient être suggérées par l'image du sentier. L'œuvre n'est pas un mobile se déplaçant comme un point immatériel repérable à chaque instant le long de la trajectoire représentée par la genèse, car l'œuvre, qu'il s'agisse d'un haïku ou d'un roman fleuve, n'est ni ponctuelle ni instantanée. La genèse se décline selon une double temporalité, qu'on peut dire syntagmatique et paradigmatique¹⁸. Elle met certes fréquemment en jeu des versions multiples qui se succèdent et s'annulent, mais toute version, quelle qu'elle soit, s'écrit nécessairement dans la durée, et chaque point (de la phrase, de la section, du chapitre, de l'œuvre ou de la campagne d'écriture) ne s'écrit pas seulement en concurrence virtuelle avec un paradigme d'équivalences, mais en coprésence effective avec les autres points de la séquence.

Pour le dire beaucoup plus simplement, on ne peut pas changer tout en même temps et tout changement s'inscrit dans le contexte d'une continuité de fait. Le fil de l'écriture produit un effet de sentier. Ce qui était intentionnalité aiguë devient l'instant d'après rémanence accidentelle d'un contexte qui est toujours, dans une certaine mesure, obsolète par rapport à l'actualité de la création en mouvement.

Nous sommes en apparence aux antipodes de la conception de l'accident dont nous sommes partis. L'accident, c'était le choc de la nouveauté, infime ou massive, qui vient bouleverser l'existant et que l'existant est obligé d'intégrer,

17. Voir M. Groden, *Ulysses in Progress*, Princeton University Press, 1977.

18. La critique génétique a encore beaucoup à faire pour décrire correctement l'articulation de ces deux diachronies. Voir le bel article de S. Dord-Croulé, « Entre programme et processus : le dynamisme de l'écriture flaubertienne. Quelques points de méthode », *Genesis*, n° 13, 1999.

de digérer comme il le peut. Dans cette nouvelle perspective, c'est au contraire la rémanence de l'acquis qui constitue un accident avec lequel doit composer l'invention du présent. Peu importe en définitive. L'essentiel est de mettre l'accent sur le déséquilibre continu provoqué, au cours de la genèse, par le basculement entre des systèmes hétérogènes et même, à certains égards, incompatibles entre eux. C'est ce déséquilibre qui est à la source du dynamisme de la création – et peut-être de celui de l'œuvre achevée.

DANIEL FERRER (ITEM-CNRS)

STYLE ET GENÈSE

ANNE HERSCHBERG PIERROT

Ce titre ouvre sur une double problématique. La question est de savoir en quoi le champ des études de genèse contribue à modifier l'acception traditionnelle du style, et remet en cause l'idée d'une catégorie homogène et stable. Et d'autre part, dans l'autre sens de la relation de « style et genèse », elle est aussi de voir s'il y a des styles spécifiques de la genèse et même des styles de genèse, comme il y a des styles d'œuvre¹.

Je propose de développer quatre points qui essaient de répondre, du moins partiellement, à cette double problématique : je suggère de redéfinir le style non comme une catégorie stable mais comme l'ensemble des processus de transformation et de singularisation de l'œuvre, travaillé par de l'hétérogène (ce seront les deux premiers points); puis j'évoquerai quelques aspects des styles de l'inachevé, et poserai la question des styles de la genèse.

LE STYLE COMME PROCESSUS DE L'ŒUVRE

STYLE ET TRAVAIL DE L'ŒUVRE

Deux faits coïncident historiquement vers la fin du xviii^e siècle et la première moitié du xix^e siècle : la naissance de l'idée moderne de littérature avec l'autonomisation de l'œuvre d'art et la nouvelle définition du style comme style de l'œuvre, d'une part, et d'autre part, le nouveau statut esthétique des pages manuscrites brouillonées, qui font partie de l'œuvre et qui sont l'œuvre, tant qu'elle n'est pas publiée. On sait le statut esthétique ancien des esquisses dans les arts plastiques. Au cours du xviii^e siècle, dans les dictionnaires, apparaît le sens d'esquisse ou d'ébauche littéraire, tandis que Mme de Staël en 1800, dans *De la littérature*, souligne la possibilité d'étudier le style des écrivains dans leurs brouillons : « On pourrait composer un traité sur le style d'après les manuscrits des grands écrivains ; chaque rature suppose une foule d'idées qui décident l'esprit souvent à son insu ». On retiendra l'importance emblématique des « ratures » comme marque de l'écriture, et l'intérêt de l'expression « à leur insu » qui implique la possibilité d'une invention qui échappe au sujet.

Cette nouvelle configuration esthétique crée un lien fort entre le style de l'œuvre et sa genèse. Balzac écrit « à chaque œuvre sa forme », et Flaubert définit le style comme une « manière absolue de voir les choses ». Du travail de *Madame Bovary*, Flaubert dit :

« J'ai relu presque *tout*. Le commencement sera à récrire ou du moins à corriger fortement, c'est lâche et plein de répétitions, je cherchais *la manière* qui, plus loin, est trouvée². »

1. Pour une étude plus approfondie du sujet, voir A. Herschberg Pierrot, *Du style. Littérature, art et genèse*, Belin, 2005.

2. G. Flaubert, lettre à Louise Colet du 26 mai 1853, *Correspondance*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, p. 332-333.

Le soulignement du mot marque son importance et le caractère spécifiquement artistique de son acception : il s'agit bien du style singulier de l'œuvre. Le style est aussi une manière d'écrire ses brouillons et une manière de vivre. Ce jugement sur la rédaction de *Madame Bovary* en marque la trace : « J'aurai fait demain une page. Il faut que je change de manière d'écrire si je veux continuer à vivre, et de façon de style si je veux rendre ce livre lisible³ ».

Il y a bien chez l'écrivain Flaubert une continuité de ces différentes manières : manière de vivre, manière d'écrire et de réécrire, style. Étymologiquement, on le sait, le style, c'est l'instrument des réécritures, puisqu'il permet à la fois d'inscrire et d'effacer.

Je distinguerai ce point de vue sur la relation du style et de la genèse, de la perspective rhétorico-pédagogique d'Antoine Albalat, au début du xx^e siècle (*La Formation du style par l'assimilation des auteurs*, 1902). L'intérêt qu'il porte aux brouillons vise un apprentissage du style par l'imitation, avec un regard extrêmement normatif. Il met en œuvre une hiérarchie fondée sur le travail, qui valorise ainsi Chateaubriand et Flaubert, au détriment de Stendhal, le mauvais élève du groupe. De plus, il s'intéresse au dernier temps de l'écriture, dans une perspective ponctuelle et fragmentaire. Ce qui l'intéresse, ce sont des variantes sélectives, un choix de différences entre états, à distinguer de l'étude génétique systématique des variations complexes de l'écriture dans les brouillons.

Je propose, en contrepoint, de définir le style comme travail de l'œuvre. Traditionnellement, le style est présenté comme une catégorie stable, qui tient son unité d'un auteur, d'une époque ou d'une école (en particulier en histoire de l'art). « Par "style", écrit Meyer Schapiro, on entend la forme constante – et parfois les éléments, les qualités et l'expression constants – dans l'art d'un individu ou d'un groupe d'individus⁴ ». Le style, d'autre part, relève d'une double perspective. Dans la rhétorique classique, il intervient plutôt comme une catégorie de classement, selon les trois modes de discours mais aussi selon les genres (et ce dernier point de vue est encore en valeur aujourd'hui). Mais il est une autre façon d'envisager le style, comme individuation, et c'est une esthétique plutôt romantique et moderne, qui insiste sur la différenciation interne de l'œuvre. Toutefois, il est clair que les deux points de vue peuvent alterner pour une même œuvre et sont interdépendants.

De la seconde approche procède la réflexion de Gilles-Gaston Granger dans son *Essai d'une philosophie du style*, qui propose une théorie générale du style dans les sciences et les sciences humaines comme travail et processus d'individuation de l'œuvre :

« Le rapport de forme à contenu n'a guère encore été systématiquement considéré par la pensée moderne comme processus, comme genèse, c'est-à-dire en somme comme travail. On insiste communément sur leur opposition et leur complémentarité en tant que résultats d'actes déjà réalisés ; ce qui fera l'objet principal de cet ouvrage, c'est leur production conjointe, leur état naissant, et jusqu'à un certain point leurs caractères historiques⁵. »

Pour ce qui concerne le domaine de l'art et de la littérature, Gilles-Gaston Granger considère « la création esthétique en tant que travail », comme « l'une des tentatives humaines pour surmonter l'impossibilité d'une saisie théorique de l'individuel⁶ ». Le style est une singularisation de l'œuvre en littérature et en

3. *Ibid.*, t. II, p. 523.

4. M. Schapiro, « La notion de style », *Style, artiste et société*, Gallimard, 1982, coll. « Tel », p. 35.

5. G.-G. Granger, *Essai d'une philosophie du style*, Odile Jacob, éd. revue et corrigée, 1988, p. 5.

6. *Ibid.*, p. 8.

art⁷. Il se présente comme travail et processus d'individuation de l'œuvre : il est donc bien redéfini non comme une catégorie fixée mais comme une activité – activité d'écriture et, corrélativement, de lecture.

Ceci permet de faire se rejoindre deux points de vue jusque-là éloignés : la production du texte (théorisée par Barthes), et la fabrique de l'œuvre. Dans cette optique, on ne peut séparer d'un côté le travail sans esthétique des brouillons et de l'autre le style de l'œuvre, à l'encontre de l'idée du style de l'œuvre achevée comme état de perfection, où seul l'état publié de l'œuvre serait pourvu d'une valeur esthétique. Le style apparaît ainsi comme l'ensemble des processus de transformation de l'œuvre. Ceci ouvre la possibilité d'une esthétique plurielle, et notamment d'une étude stylistique de l'inachevé.

Définir le style comme un ensemble de processus peut sembler une approche trop globale, assimilable à la totalité de l'œuvre. Cette approche repose sur l'idée d'un dynamisme de l'œuvre, d'une œuvre en mouvement, même lorsqu'on n'étudie pas ses brouillons. Une telle conception présente plus d'avantages que d'inconvénients. Elle permet d'échapper à la conception rhétorique du style comme modèle du dire, et à quelques apories critiques, comme l'opposition de la forme et du contenu, qui fait du style le vêtement d'une pensée préétablie, ou encore l'opposition entre l'écart et une norme introuvable, même si elle est assimilée au contexte immédiat de l'œuvre, comme chez Riffaterre. Elle met l'accent sur le processus de différenciation interne de l'œuvre. Elle évite aussi de représenter le style comme une liste de procédés, et permet de relier le détail à l'ensemble, le local et le global – l'analyse microtextuelle des figures, du lexique, de l'énonciation, du rythme au système dynamique de l'œuvre, ce qui est toujours un problème à résoudre dans l'étude du style. Cette perspective rend nécessaire le passage graduel de la phrase à l'œuvre, de la texture au système. Le style ne peut être limité à la texture de l'œuvre, bien qu'il concerne principalement des faits de texture, d'une part parce que l'interprétation du style implique la totalité du système et d'autre part, parce que des faits de « structure » peuvent faire partie du style de l'œuvre (voir, par exemple, la composition répétitive et « plate » de *L'Éducation sentimentale* de Flaubert). De ce fait, le style mobilise différentes parties de la rhétorique reconfigurées pour l'invention de l'œuvre (aussi bien *l'inventio*, la *dispositio* que la *memoria*, et même, *l'actio*, et non la simple *elocutio*).

Ce point de vue suppose une conception spécifique de la relation entre le langage et la pensée, qui ressortit à une esthétique de la modernité, telle que l'expriment, par exemple, Claude Simon, dans son approche du présent de l'écriture ou Maurice Merleau-Ponty, évoquant la littérature :

« Dans ce domaine, il est plus aisé de montrer que le langage n'est jamais le simple vêtement d'une pensée qui se posséderait elle-même en toute clarté. Le sens d'un livre est premièrement donné non tant par les idées, que par une variation systématique et insolite des modes du langage et du récit ou des formes littéraires existantes. [...] Chez l'écrivain la pensée ne dirige pas le langage du dehors : l'écrivain est lui-même comme un nouvel idiome qui se construit, s'invente des moyens d'expression et se diversifie selon son propre sens⁸. »

7. Sur cette perspective, voir les travaux de L. Jenny, *La Parole singulière*, Belin, 1990 ; « L'objet singulier de la stylistique », *Littérature*, n°89, 1993 ; « Sur le style littéraire », *Littérature*, n°108, 1997 ; « Du style comme pratique », *Littérature*, n°118, 2000.

8. Lettre de Merleau-Ponty à Martial Guéroult, citée dans l'avertissement de Cl. Lefort à l'édition de *La Prose du monde*, Gallimard, 1969, p. III.

L'œuvre apparaît ainsi comme une genèse continuée. C'est bien ainsi que Klee la définit : « La genèse comme mouvement formel constitue l'essentiel de l'œuvre⁹ ».

Dans ce processus du style, la lecture joue un rôle important, qu'il conviendrait d'approfondir. Le style comme processus implique une lecture qui le mette en mouvement. Il apparaît ainsi comme un phénomène à la fois intentionnel et attentionnel¹⁰, à la fois programmé dans le texte et sujet à la diversité des constructions de lecture. Cela suppose que le style d'une œuvre n'est pas une catégorie immuable, mais qu'il est une activité, qui procède d'une conception relativiste de ce style.

Dans cette perspective, le style n'est pas séparable en parties distinctes, en éléments minimaux dont on pourrait faire la somme : il participe à des configurations en actions. La pensée du processus est une pensée du graduel, son étude est un dépli, toujours en cours.

DYNAMIQUES DE L'ŒUVRE

Comment analyser dans l'œuvre ces configurations en mouvement ? Les mêmes hypothèses valent-elles pour l'étude du texte et celui de la genèse ? Nous distinguerons trois modes d'organisation complémentaire.

D'abord les *convergences*¹¹. L'idée de convergence suppose que le style ne peut se caractériser par l'énumération, mais qu'il se définit par la réunion de traits de style allant dans le même sens. Des configurations stylistiques locales peuvent ainsi se relier à un effet global de l'œuvre, identifiable comme sa spécificité. Toutefois, la convergence implique la direction vers un même but, ou vers un effet général, et elle tend à lisser les discontinuités, les tensions de l'œuvre, à privilégier son unité au détriment de son historicité. Et il n'est pas sûr qu'elle puisse s'appliquer à toute œuvre. La métaphore critique suppose un point de rassemblement. Or certaines œuvres sont fondées sur la dissonance, la divergence de séries, la tension des contraires. Il serait préférable de recourir à l'image d'une configuration dont les éléments sont organisés, sans être forcément orientés vers un même but.

La difficulté est, en fait, d'accepter d'abstraire du concret de l'œuvre l'association de traits formels et thématiques, susceptibles de spécifier une œuvre précise qui peut, selon un processus croissant d'abstraction, privilégiant les ressemblances sur fond de différences entre les œuvres, devenir signature d'auteur. La question est aussi celle de la hiérarchie éventuelle des composantes.

Le principe de convergence intervient tardivement dans le mouvement de la genèse. Le dossier de genèse, que reconstruit le lecteur des brouillons, est formé de fragments plus ou moins continus, appelés à se transformer, se développer ou se condenser, se recomposer, sans être fondés sur une orientation

9. P. Klee, *Théorie de l'art moderne* (1956), Denoël, 1964, repris en « Folio essais », Gallimard, 1998, p. 57.

10. Voir G. Genette, « Style et signification », *Fiction et diction*, Seuil, 1991 et J.-M. Schaeffer, *Les Célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, Gallimard, 1996.

11. Ce principe est privilégié par L. Jenny, qui évoque une convergence « éventuellement tensionnelle », dans « Sur le style littéraire », art. cit., p. 101. Dans un article plus récent, « Du style comme pratique », L. Jenny s'intéresse à la façon dont « la configuration globale de l'œuvre oriente la réception de ses propriétés par récurrence, convergence, et parfois réduction analytique » (art. cit., p. 110), ce dernier mode d'organisation du texte étant représenté par la propriété formelle de *La Disparition* (la contrainte de l'absence du « e ») qui entre en convergence avec la thématique du manque.

unique. Le lecteur se trouve devant des virtualités du texte, qui ne forment pas un tout homogène. Au fur et à mesure que l'œuvre se construit, cependant, les configurations mouvantes s'organisent en un tout.

Un second principe d'organisation discursive est la *tension*. C'est une notion continue et dynamique, qui évite aussi de traiter le style comme une énumération et comme un écart avec la norme – qu'on prenne pour norme l'hypothétique usage courant (non littéraire, voire non poétique) ou bien le contexte de l'œuvre (dans les *Essais de stylistique structurale* de Michael Riffaterre). Percevoir le style en tension, c'est considérer le texte de l'œuvre comme du continu, un continué actionnel et réactionnel avec soi-même et avec les autres textes. L'œuvre est en action et réaction avec elle-même, dans la mesure où elle s'écrit dans le mouvement de ses relations internes, de son rythme et de sa mémoire, de la dynamique des contrastes et des analogies, des répétitions et des variations. L'absence de virgules dans certaines descriptions du *Jardin des Plantes* de Claude Simon ne prend valeur qu'en tension avec les moments de lecture où la narration est extrêmement ponctuée : le rythme et la vision créés ne peuvent se lire qu'en tension, en tension-mémoire.

La tension se fonde sur une opposition ou sur un contraste contextuel, qui ne sont pas ponctuels, mais discursifs : elle concerne des mouvements de texte. Et le singulier de tension, comme celui de processus, regroupe une pluralité de phénomènes, intervenant à divers plans de l'œuvre, de sa texture et de son système, des composantes du style comme le rythme, les figures, le lexique¹².

La tension concerne les formes en tant que forces en mouvement dans l'œuvre. L'idée de tension permet de penser les convergences et les effets de dissonance et leur composition, les relations aussi entre forme et contreforme, qui caractérisent certains récits, comme *W ou le souvenir d'enfance*¹³. Elle permet aussi de mieux comprendre la labilité de la notion de style, qui désigne, de façon continue et réversible, le détail de l'œuvre et l'ensemble. La lecture tensionnelle est une lecture relationnelle qui porte sur les composantes de l'œuvre et sa relation au lecteur. Si le style est dans tous les détails et dans leurs relations¹⁴, c'est selon un continu tensionnel qui anime l'œuvre en mouvement et appelle, en corrélation, une lecture en mouvement qui peut ajuster le degré d'abstraction de son analyse.

La tension est un principe dynamique du style en littérature, en musique, où elle permet de rendre compte de la dissonance, mais aussi dans les arts plastiques. Ainsi, la tension des couleurs chez Matisse peut apparaître comme une force organisatrice du tableau.

Le troisième mode d'organisation du discours et de l'œuvre que nous envisageons est celui de la *répétition*. La répétition, liée à la différence et à la variation, est un autre principe qui rend perceptible le style de l'œuvre, construit des liens, et tisse la mémoire du texte. Elle détermine en particulier le mouvement d'œuvres sérielles aussi diverses que *La Vie mode d'emploi*, *Cosmos*, ou *Le Jardin des Plantes*. Il faut l'entendre, avec Gilles Deleuze, non pas seulement comme une « répétition-mesure », « retour isochrone d'éléments identiques »,

12. Voir par exemple, l'approche tensionnelle de la métaphore dans *La Métaphore vive* de P. Ricoeur, Seuil, 1975 ou l'approche transformationnelle des figures par H. Mitterand dans « La dérive des figures dans *Germinal* », *Le Discours du roman*, PUF, 1980.

13. Voir M.-C. Ropars-Wuilleumier, « Forme et contreforme : l'invention du sérialisme », *La Forme en jeu*, PUF, 1998.

14. G. Genette, *Fiction et diction*, op. cit., p. 151.

mais comme une « répétition-rythme¹⁵ ». Les répétitions (reprises du même ou variations) inscrivent une différence, qui est mémoire du déjà écrit. Il est des styles particuliers de la répétition dans les brouillons d'une œuvre, liés notamment aux attaques et aux reprises de passages travaillés, chez Flaubert. Il se crée une rythmique propre aux manuscrits, liée aux intensités des moments de répétition et de variation textuelle.

Le rythme est alors non un schéma (une forme fixe) mais « la forme en ce qu'elle est assumée dans l'instant par ce qui est mouvant, fluide, mobile » (Benveniste¹⁶), l'organisation du mouvant, à partir d'intensités accentuelles.

LE STYLE ET L'HÉTÉROGÈNE

Notre hypothèse est bien que les traits de la genèse constituent des modalités de la littérature. Ainsi, le style est un ensemble de processus dans la genèse de l'œuvre et dans son devenir imprimé. Un autre trait caractérise le style de la genèse et le style de l'œuvre, c'est, paradoxalement, l'hétérogénéité. On a coutume, en effet, on l'a vu, de relier le style à l'idée d'unité, mais celle-ci n'est pas forcément homogène. Elle se comprend plutôt en termes d'accord, d'harmonie des tensions, des divergences qui la travaillent, sans lesquelles l'œuvre n'existerait pas. Henri Focillon opposait déjà au « style » caractérisé comme absolu, exemple et fixité, « un style » : « Au contraire, c'est un développement, un ensemble cohérent de formes unies par une convenance réciproque, mais dont l'harmonie se cherche, se fait et se défait avec diversité¹⁷ ».

L'hétérogénéité habite fondamentalement la genèse. Cette hétérogénéité – de l'espace et des temporalités, des matériaux et des contenus, des voix – est destinée à se fondre dans l'homogénéité de l'écriture : l'exogenèse – la « sélection et appropriation des sources¹⁸ », par exemple les notes de lecture ou les notes d'enquête, puis l'endogenèse – la transformation des réécritures, résorbent peu à peu l'hétérogène. Mais l'hétérogénéité est au cœur des œuvres, faite des mouvements tensionnels qui en constituent l'unité.

Meyer Schapiro fait remarquer l'hétérogénéité de style de certaines sculptures africaines ou d'œuvres médiévales, et souligne la façon dont l'esquisse dans le dessin peut innover sur l'œuvre achevée. C'est supposer plusieurs temporalités à l'œuvre dans une même œuvre :

« Dans certains cas, les formes qui se trouvent dans les marges ou à l'arrière-plan ont un style plus avancé que celui des parties centrales et elles annoncent une étape postérieure de l'art. Dans les œuvres médiévales, les figures hors cadre qui se trouvent dans les marges des manuscrits enluminés ou sur les corniches, les

15. G. Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, 1968, p. 32 et 33.

16. « La notion de "rythme" dans son expression linguistique », *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Gallimard, 1966, p. 333.

17. H. Focillon, *Vie des Formes*, PUF, coll. « Quadrige », 1943, p. 11.

18. P.-M. de Biasi, *La Génétique textuelle*, op. cit. p. 90. Les notions d'exogenèse et d'endogenèse, créées par Raymonde Debray Genette dans *Métamorphoses du récit*, op. cit., 1988, p. 23-31, ont été reprises et développées par P.-M. de Biasi, notamment dans « Qu'est-ce qu'un brouillon ? », D. Ferrer et M. Contat dir., *Pourquoi la critique génétique ?*, CNRS Éditions, 1998, p. 45-50, puis dans « Théorie du texte : l'écriture et ses sources. Endogenèse et exogenèse », *Le Texte et ses genèses*. Textes réunis et présentés par Kazuhiro Matsuzawa, Graduate School of Letters Nagoya University, 2004, p. 5-16, et par E. Le Calvez, *La Production du descriptif. Exogenèse et endogenèse de L'Éducation sentimentale*, Rodopi, 2002.

chapiteaux et les piédestaux sont souvent plus libres et plus naturalistes que les figures principales. On en est surpris, car on s'attendrait plutôt à rencontrer les formes les plus avancées là où se trouve le contenu dominant. Mais, dans l'art médiéval, le sculpteur ou le peintre est souvent plus hardi quand il est moins tenu par une obligation extérieure ; souvent, il cherche, trouve et s'approprie des zones de liberté. De la même manière, les dessins d'un artiste sont en avance par rapport aux peintures achevées. »

On remarque la confrontation entre l'esquisse et l'œuvre achevée, qui semblent relever de temporalités et de styles différents. M. Schapiro conclut sur l'importance de prendre en compte l'hétérogénéité et l'instabilité du style : « Ces observations nous apprennent combien il faut, quand on décrit et explique un style, considérer son aspect non homogène, instable, les obscures tendances qui s'y manifestent vers de nouvelles formes¹⁹ ». L'instabilité d'un style, précisément, contribue à la dynamique de l'œuvre.

Certains écrivains manifestent tout au long de leur œuvre une hétérogénéité dans l'écriture, qui lie en continu la façon d'écrire, par ajout, et la pratique des digressions, des parenthèses et du commentaire : ce sont, par exemple, à des titres divers, des écrivains comme Montaigne, Balzac, Proust, qui, au-delà des différences majeures de style et de propos, affichent la marqueterie de leur écriture. D'autres écrivains, comme Flaubert, tendent à effacer l'hétérogène dans l'écriture pour les ellipses, les silences de l'asyndète.

Cette hétérogénéité est au cœur des styles de la genèse. Elle porte sur les matériaux : dessins, images, imprimés, manuscrits, et les scripteurs aussi. Les dossiers de *Bouvard et Pécuchet* contiennent ainsi des textes imprimés, coupures de presse, faire-part grotesques, des citations recopiées par Flaubert et son ami Laporte. On peut d'ailleurs se demander dans quelle mesure le collage des imprimés n'aurait pas pu apparaître dans une version imprimée de ce second volume laissé inachevé. Autre exemple : le manuscrit de *La Fille aux yeux d'or* de Balzac intègre une monographie du petit mercier publiée dans la presse, qui est absorbée dans le récit imprimé sans laisser de traces. Certaines œuvres picturales ou littéraires, en revanche, intègrent cette hétérogénéité à leur esthétique : Picasso et les surréalistes jouent des collages, Cy Twombly fait du graffiti et du brouillon la matière même de ses œuvres. Il en va de même des citations littéraires, effacées dans la genèse des *Mots* de Sartre²⁰ ou cachées/montrées, « implicites », chez Georges Perec²¹.

L'espace et le temps du manuscrit sont le lieu même de l'hétérogène. Sur l'espace de la page coexistent plusieurs temporalités, liées aux réécritures, à la multiplicité des relations qui peuvent s'établir entre les fragments, entre le texte et son entour, les dessins, quand il y en a, et les marges. Cohabitent le simultané (dans l'espace tabulaire de la page) et le successif (dans l'enchevêtrement des rédactions en cours et l'anticipation du projet). Les marges des manuscrits²² forment par excellence un lieu complexe de l'hétérogène spatial et temporel, où se nouent les relations multiples de l'écrit et le lien de l'actuel et du virtuel

19. « La notion de style », *op. cit.*, p. 48-49.

20. Voir M. Contat dir., *Pourquoi et comment Sartre a écrit Les Mots. Genèse d'une autobiographie*, PUF, 1996.

21. Voir B. Magné, *Perecollages*, Presses Universitaires du Mirail, 1989, et T. Samoyault, *L'Intertextualité*, Nathan, 2001, p. 44-45.

22. Voir J. Neefs, « Marges », *De la lettre au livre. Sémiotique des manuscrits littéraires*, CNRS Éditions, 1989.

(par exemple, par la présence de lexèmes, voire de rimes, en attente d'utilisation). Certains manuscrits comme les carnets sont habités par l'hétérogène et la discontinuité, la multiplicité des notations (idées, projets, brouillons, notes du quotidien), et des temporalités. Mais en même temps, la discontinuité est compensée par la continuité de l'espace textuel, qui se prête à la relecture, et à la mise en rapport des fragments hétérogènes qui peut donner l'idée de nouvelles œuvres.

L'hétérogène caractérise encore les voix présentes dans le manuscrit. Cette hétérogénéité participe de la présence de l'interdiscours et de la polyphonie. Dans la genèse, cette hétérogénéité dialogique est déjà perceptible dans la manière dont le sujet anticipe la censure ou l'objection, en supprimant un cliché ou un mot trop employé, ou en répondant à la critique. Stendhal joue ainsi de son destinataire, marquant la présence de l'autre dans les marges de son texte... C'est aussi affirmer un jeu avec la censure :

« Rapidité

[...] Comment pourrai-je
écrire bien physiquement ?
D'ailleurs ma mauvaise
écriture arrête les indiscrets²³ »,

Toutefois, l'espace du manuscrit crée un lieu d'énonciation autonome, détaché du circonstanciel qui entoure l'écrit. Le sujet biographique, s'il se manifeste, est une figure d'énonciation qui appartient à l'espace-temps du manuscrit. Le sujet d'énonciation se divise en plusieurs figures hétérogènes : celles de l'écrivain-scripteur, et du lecteur-correcteur²⁴, celle de l'auteur comme instance officielle, productrice du texte²⁵, mais aussi une figure biographique impliquant une mémoire des événements biographiques et une conscience du corps. Mais aucune de ces figures ne préexiste à l'écriture. Elles naissent du présent de l'écriture et sont corrélatives de l'œuvre en genèse. Par ailleurs, les manuscrits laissent souvent apparaître un dialogue de l'écrivain, ou de l'instance énonçante avec son projet, que ce soit Sade dans les marges du manuscrit des *Infortunes de la vertu*, qui, de conte, se transforme en roman, ou le texte des ébauches de Zola, ou encore les scénarios de *Madame Bovary* ou les marges de *L'Éducation sentimentale*, où Flaubert, par exemple, calcule l'effet sur le lecteur²⁶.

Mais ce sont aussi les styles de la genèse qui sont hétérogènes. Il existe une diversité des styles de genèse, et des manières de travailler, d'un écrivain à l'autre. Dans une même genèse, selon les différentes phases d'écriture, alternent des styles divers, style nominal dans le scénario, style elliptique des notes, qui contrastent avec les différents styles rédactionnels. Il est aussi des rythmes d'écriture variables, en cours d'écriture, selon qu'un passage est écrit de premier jet ou travaillé à maintes reprises. D'une œuvre à l'autre, également, les styles de genèse changent. Ainsi, chez Sartre, l'écriture de premier jet – celle des carnets – diffère de l'écriture plus travaillée des « *factums* » destinée à la

23. Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, G. Rannaud, Klincksieck, t. II, 1997, p. 264 et « Folio », p. 478.

24. Sur ce point voir J.-L. Lebrave, « L'écriture interrompue », *Le Manuscrit inachevé*, CNRS Éditions, 1989, p. 144.

25. Sur le sujet, voir J. Neefs, « L'auteur dans son manuscrit », *Hors cadre*, n°8, printemps 1990, « L'état d'auteur ». Voir aussi M. Contat dir., *L'Auteur et son manuscrit*, PUF, 1991.

26. Voir à ce sujet mon article, « L'écrivain et ses manuscrits », M. O. Germain dir., *Brouillons d'écrivains*, BNF, 2000.

publication²⁷. Michel Contat distingue bien l'écriture improvisée pour la philosophie, composée de textes non destinés à la publication comme *Cahiers pour une morale*, ou écrits sous amphétamines, pour regagner une vitesse de plume, comme *La Critique de la raison dialectique*, et l'écriture « brouillonnée » littéraire, représentée par les manuscrits rédactionnels des *Mots*, les trois manières s'intégrant dans les manuscrits complexes de *L'Idiot de la famille*²⁸.

STYLES DE L'INACHEVÉ

Une autre caractéristique du style de la genèse, qui est devenue une modalité de la littérature avec le Romantisme allemand, est l'inachevé. Dans l'inachevé, comme dans l'informe, le préfixe in- peut être compris de deux façons. Habituellement, il est considéré comme un préfixe négatif. En un sens négatif, l'informe et l'inachevé désignent ce qui est « sans forme », qui n'a pas de forme, ou bien ce qui n'est pas achevé, qui est non fini, par opposition au chef-d'œuvre, qui est l'accomplissement de la forme. Mais on peut aussi remotiver ce préfixe, sans rapport à l'étymologie, et le lire de façon inchoative. Inchoatifs, l'informe et l'inachevé marquent un élan dans un processus en cours, en transformation. L'inachevé ce n'est plus ce qui manque d'un achèvement, dans la perspective classique et la tradition aristotélicienne de la forme, mais ce qui est en cours d'accomplissement, et ce qui caractérise le travail de l'œuvre « moderne », et son style (le mot « inachevé » n'existe pas dans le *Dictionnaire de l'Académie* avant 1835). Dans cette perspective, l'œuvre publiée est considérée comme un état arrêté de sa genèse²⁹ et l'incomplétude, liée à l'inachèvement, comme un trait du style. Le style apparaît un ensemble continu de processus qui peut aboutir à la forme de l'œuvre (François Jullien montre, en contraste avec la pensée occidentale de l'esquisse, que dans la peinture chinoise lettrée, « la stratégie [...] est de garder l'effet advenant et non pas de le laisser complètement advenir : l'effet doit être seulement esquissé pour demeurer effectif³⁰ »).

En regard de cette mise en forme, les manuscrits de travail présentent des traits stylistiques propres, des styles d'inachèvement, de non accompli, qui se modulent de façon spécifique dans chaque corpus d'œuvres et dans chaque œuvre. Il convient de différencier les formes de l'inachevé. On peut notamment distinguer le manuscrit interrompu (par exemple par la mort de l'auteur) et le manuscrit abandonné, ou encore le manuscrit préparatoire et le manuscrit qui est à lui seul une œuvre comme la *Vie de Henry Brulard*. Ceci serait à approfondir, mais il est important de noter encore la distinction de l'inachevé avec le fragmentaire. Certes, les dossiers de genèse sont souvent composés de fragments, et en retour, Louis-René des Forêts assemble dans *Ostinato* un montage de fragments, figurant un chantier discontinu et interminable. Mais les fragments sont aussi, souvent, un état transitoire du texte. Proust écrit dans ses cahiers des morceaux thématiques, qu'il récrit et fédère dans son œuvre. D'autre part, le fragment n'est pas forcément inachevé, il peut dire une totalité, un absolu, à lui seul, ou se présenter comme la ruine d'une totalité disparue, comme une

27. M. Contat et J. Deguy, « Les *Carnets de la drôle de guerre* de Jean-Paul Sartre. Effets d'écriture, effets de lecture », *Littérature*, n°80, 1990.

28. M. Contat, « Comment Sartre écrivait », *Brouillons d'écrivains*, op. cit.

29. Voir L. Hay, « Le texte n'existe pas », article repris dans *La Littérature des écrivains. Questions de critique génétique*, Corti, p. 41-58 (« Du texte à l'écriture »).

30. F. Jullien, *La grande image n'a pas de forme*, Seuil, 2003, p. 111.

forme accidentée. Il reste que l'intérêt pour la poétique romantique du fragment a pu contribuer à mettre en valeur une esthétique des dossiers de genèse.

L'inachevé présente plusieurs aspects, parmi lesquels je retiendrai ici un trait : l'écriture en suspens.

L'ÉCRITURE EN SUSPENS

L'écriture en suspens est une des formes de l'inachevé dans les manuscrits.

Le suspens et l'interruption ne sont pas la propriété de l'écrit. L'inachèvement des paroles, à l'oral de la conversation ou du théâtre, se caractérise aussi par l'interruption, ou la suspension³¹. Mais il appartient à l'écrit du manuscrit de créer un espace-temps autonome et ouvert de reformulation³².

L'interruption peut concerner un énoncé plus ou moins long, mais il importe, pour le style, de considérer l'élément interrompu comme un fragment de texte, aussi bref soit-il. Une phrase interrompue appartient à un ensemble textuel, qu'elle figure en marge, comme une remarque sans suite, ou qu'elle appartienne à une série de reformulations dans les brouillons. Ce qui intéresse le style, c'est la relation entre l'interruption et la reprise, le rythme que cela crée, la tension entre les réécritures.

L'interruption peut porter sur un mot, une phrase, un paragraphe, une page, mais aussi sur l'ensemble de la rédaction. La *Vie de Henry Brulard* s'interrompt souvent sur des blancs, jusqu'au blanc final.

La main qui se relève, la plume en l'air, est une image de l'écriture en suspens. Elle fait une pause, sans engager l'avenir de la page. Cette pause indécise est essentielle à l'écriture du suspens, qui ne se limite pas à l'interruption. Celle-ci en est la manifestation graphique, énonciative et énoncive³³, une suspension du temps, une mise en attente qui peut n'aboutir à aucun choix, aucune reprise, et devenir abandon. Mais il suppose un temps différé, ouvert à la possibilité d'un changement dans l'écrit, d'un retour sur le déjà écrit. Si l'interruption met en jeu une tension qui traverse toute la genèse entre le continu et le discontinu, le suspens met l'accent sur le processus en cours. Dans *Du « temps »*³⁴, François Jullien montre que la tradition occidentale ne pense pas le « changeant » comme procès, mais le changement comme un résultat, une transformation d'un état à un autre. Le temps est considéré comme un intervalle entre un point de départ et un point d'arrivée qui est un point d'achèvement. L'étude de genèse n'échappe pas à ce cadre de pensée, mais elle s'efforce de considérer le processus dans son déroulement. Étudier le style de la genèse, c'est d'une certaine manière s'intéresser au procès de sa mise en forme, mais c'est aussi considérer les étapes du changement dans leur mouvement spécifique. Le style du suspens implique une durée ouverte, la prise en compte du mouvant dans sa complexité, et de l'indéterminé. L'écriture en suspens est une écriture provisoire, qui s'oppose à la rédaction définitive.

De plus, lorsqu'on pense le suspens comme interruption, on le pense en termes de manque, ce qui correspond à l'interprétation négative de l'inachèvement.

31. Voir en particulier D. Maingueneau, « Le langage en suspens », *DRLAV*, n°35-36, 1986, p. 77-94.

32. Voir J.-L. Lebrave, « L'écriture interrompue : quelques problèmes théoriques », art. cit. et A. Grésillon, J.-L. Lebrave, C. Viollet, *Proust à la lettre. Les intermittences de l'écriture*, Du Lérot, 1990, chapitre III.

33. Sur les indices d'inachèvement chez Proust, voir A. Grésillon, J.-L. Lebrave, C. Viollet, *op. cit.*, p. 71 sq.

34. *Du « temps »*. *Éléments d'une philosophie du vivre*, Grasset, 2001.

L'incomplétude est un aspect de l'écriture en suspens mais ce n'est pas le seul. Le suspens est aussi de l'ordre du projet, qui appelle un avenir indéterminé.

L'écriture en suspens se caractérise par quelques traits spécifiques, qui disparaissent de l'imprimé. Dans les manuscrits stendhaliens, les croix forment des signes privés et polysémiques, ayant, entre autres, le rôle d'intensifs. Ainsi, dans ce passage fameux de *Brulard* : « Je voulais couvrir ma mère de baisers et qu'il n'y eût pas de vêtements. [...] J'abhorrais mon père quand il venait interrompre nos baisers, je voulais toujours les lui donner à la + gorge ». Ils peuvent être aussi l'indice d'une révision, du suspens de l'écriture (analogue aux soulignés flaubertiens³⁵). Les ratures suspensives marquent bien l'hésitation devant la suppression d'un passage. Flaubert, comme d'autres écrivains, encadre de crochets ou de barres verticales les énoncés qu'il envisage de supprimer, ou bien, sans rayer les mots à couper, relie d'un trait les termes du nouvel enchaînement. Le manuscrit autographe de *Bouvard et Pécuchet* – presque achevé – comprend maintes expressions ou phrases laissées ainsi en suspens, pour une éventuelle biffure, que l'éditeur ne peut décider de supprimer. Il contient aussi une ponctuation suspensive, qu'il est nécessaire d'interpréter à chaque fois dans le discours. Flaubert utilise souvent un point, avec ou sans tiret, suivi de minuscule, que l'on peut comprendre, selon les contextes, comme une virgule, un point-virgule ou un point final. C'est le rythme qui prévaut et qui permet de choisir une hypothèse plutôt qu'une autre. Cette indécision se retrouve dans les alternatives laissées ouvertes dans le manuscrit entre deux mots, voire entre plusieurs états du texte offrant des possibilités simultanées, qui parfois se chevauchent.

La variante peut porter sur un mot, comme à l'article « Courtisane » du *Dictionnaire des idées reçues* : « – Sont toujours des filles du peuple, débauchées par des bourgeois/riches ». Plusieurs étages peuvent même se superposer avec le retour du même mot qui insiste. Nous sommes proches de l'espace-temps du rêve qui « effectue toutes ces possibilités qui s'excluent l'une l'autre³⁶ » et qui admet les contradictions. Parfois c'est le chevauchement, l'interférence de plusieurs possibilités en conflit simultanément, qui manifeste le suspens et l'inachèvement : l'écrivain n'a pas fait l'accord ou la liaison syntaxique qui permet d'intégrer à la phrase l'ajout ou la substitution : l'écriture est dans l'entre-deux.

Il est un registre voisin de l'écriture suspensive : celui qui tient aux ajouts placés dans les marges ou sur les versos des pages écrites. Ces morceaux restent littéralement en suspens, suspendus à leur point d'attache, et sont, en même temps, destinés à voguer vers une destination encore plus ou moins indéterminée. Les versos des cahiers de brouillon de Proust pour *Le Temps retrouvé* sont emplis de ces notes, à ajouter, en lieu et place, au futur manuscrit. Et le manuscrit dit « au net » est aussi entouré d'additions marginales et de paperoles qui laissent en suspens des additions que Proust n'a pas eu le temps d'intégrer. Chez Stendhal, ce sont aussi des notes pour soi, sur soi, des notes de régie, et des plans que contiennent les marges des pages : tous fragments qui sont partie prenante du texte, mais dont l'existence est aussi en suspens, en attente, un destin devenu définitif. L'écriture en suspens implique une relation à la durée, à l'anticipation du projet et à la mémoire de l'écrit – une relation tendue entre la discontinuité du suspens et le continu de l'œuvre. Le fragment peut rester définitivement dans ce suspens, ou s'intégrer à une réécriture.

35. Voir S. Sérodes, « Le signe de la croix dans les manuscrits autobiographiques », *Stendhal. Écritures du romantisme I*, PUF, 1988, p. 149-167, et *Les Manuscrits autobiographiques de Stendhal. Pour une approche sémiotique*, Droz, 1993.

36. S. Freud, *L'Interprétation des rêves*, nouvelle éd., Œuvres complètes, t. IV, PUF, 2003, p. 362.

STYLES DE GÉNÈSE

Pour finir, après avoir évoqué quelques aspects du style, relu à la lumière de la genèse, et quelques-uns des styles de la genèse, je voudrais poser en prolongement la question de la possibilité de styles de genèse, qui combindraient, de manière chaque fois singulière, des méthodes de travail, mais aussi des manières d'être à l'écriture.

La singularité du style, et des manuscrits, est bien de l'ordre du spécifique. C'est-à-dire qu'on peut en décrire la singularité à partir de catégories générales, ce qui ne veut pas dire établir des typologies. Ces singularités sont relatives, moins à un auteur, qu'à des œuvres (« à chaque œuvre sa forme »), voire à des moments de l'œuvre, comme on l'a évoqué. Libre au critique de construire de nouveaux styles d'auteur à partir de la ressemblance entre les genèses de ses œuvres.

Les pratiques d'écriture, dont nous ne donnerons que quelques exemples, incluent des méthodes de travail du texte. On a distingué les écritures à programme comme celle de Zola, qui rédige une ébauche et plusieurs plans, amasse des notes avant de rédiger, et les écritures à déclenchement rédactionnel³⁷, comme celle de Stendhal, qui rédige sans plan écrit préalable. Cette distinction s'entend avec toutes sortes de gradations intermédiaires, la présence notamment de plans intermédiaires prospectifs, ou rétrospectifs, la possibilité d'alterner les manières. Le programme peut d'ailleurs exister sans être noté spécifiquement dans les dossiers de travail (comme l'architecture de la *Recherche*, évoquée de façon récurrente dans la *Correspondance* de Proust). De même, intervient dans la manière de travailler la pratique de la rature³⁸. Certains écrivains identifient la littérature et la rature (Flaubert), d'autres écrivent de premier jet ou, comme George Sand, corrigent au fil de la plume un premier jet rédigé d'affilée puis retravaillent minutieusement un second état³⁹, ou bien encore font progresser leur travail au lieu des ratures par réécritures d'états renouvelés (Beckett, Michon). Cette description des styles de genèse devrait prendre en compte dans l'invention le rôle de la mémoire. De ce point de vue Rousseau et Flaubert représentent deux cas d'extrême, d'un écrivain qui compose de tête, dans son lit ou en marchant, et d'un « homme-plume », qui pourtant se livre aussi aux rêveries sur son sujet (Barthes parle de ses « marinades »). Dans les méthodes de travail, la question de l'*actio* est également importante. Elle implique la relation du corps et de la voix dans l'écriture, selon toutes sortes de modalités, de la voix intérieure du poème chez un poète comme Yves Bonnefoy, au gueuloir flaubertien⁴⁰, à la dictée stendhalienne, sans compter la présence de la voix dans le rythme oralisé de la prose du manuscrit. La vitesse de la main, le tempo de la main, est aussi à mettre en relation avec les rythmes de l'écriture : ainsi le style de Stendhal, dans son effet de rapidité, est lié au souci d'improviser, d'écrire vite pour ne pas perdre les idées qui viennent. Le style de genèse peut

37. P.-M. de Biasi (*La Génétique des textes*, Nathan, 2000, p. 33) a reformulé ainsi l'opposition proposée par L. Hay entre « écritures à processus » et « écritures à programme » (« La troisième dimension de la littérature », *Texte*, n°5/6, 1986-1987). Voir aussi la « typologie des manières d'écrire », A. Grésillon, *Éléments de critique génétique*, PUF, 1994, p. 101-105.

38. Voir P.-M. de Biasi, « Qu'est-ce qu'une rature ? », *Ratures et repentirs*, études réunies par B. Rougé, Publications de l'Université de Pau, 1996.

39. Voir M. Read, « Une vie, mille histoires », *Magazine littéraire*, n°431, 2004, p. 44.

40. Voir J.-L. Lebrave, « De la substance de la voix à la substance de l'écrit », *Langages*, n°147, 2002.

même se composer, à la limite, de l'entour de l'écriture. Réfléchissant sur la « préparation du roman », de l'œuvre à faire, Barthes propose l'idée que l'espace de travail de l'écrivain, comme « le feu et la lampe (substitut des anciennes bougies) » forme un style, une sorte de stylisation de soi, qui serait un prolongement de l'écriture. À propos du « grand feu l'hiver » chez Flaubert : « Le grand feu, c'est un *style* : induit une œuvre sûre, un programme à accomplir ; sorte de bénédictisme du travail ; l'imagination prend la place de l'érudition – ou plutôt dans le cas de Flaubert, le travail, l'artisanat du style : imagine-t-on Céline, Artaud, ayant besoin d'un grand feu pour écrire⁴¹ ? »

Il faudrait prolonger ces pistes de recherche sur le style et la genèse. L'idée d'un style de genèse, et de styles de la genèse, ouvre sur une poétique de l'écriture en acte. Mais c'est aussi renouveler la définition du style des œuvres, considéré non comme l'art du bien écrire ni comme une catégorie stable, habituelle, mais bien comme le mouvement de l'œuvre.

ANNE HERSCHBERG PIERROT (UNIVERSITÉ PARIS VIII ET ITEM-CNRS)

ÉVÉNEMENTS GRAPHIQUES, GENÈSE ET ÉNONCIATION

LA QUESTION DU DÉTAIL ET DE L'IMPRÉVISIBLE

IRÈNE FENOGLIO

La décomposition de tous les sens dans les lettres qui les écrivent, le trouble qui en naît, la vacillation du bout de la plume qui écrit entièrement dans l'ombre de la faute lapsaire, le contact même avec l'orient de l'oral et la désorientation de l'écrit, tel est le « sens » de la littérature. Un sens décontextualisé, inorienté. Aussi inorienté que le temps qui naît du langage. Un sens qui perd pied et se renverse sur le dos dans sa source.

Pascal Quignard, *Sur le jadis*, Grasset, 2002, p. 169

Étudier l'écrit à partir des traces laissées lors du procès de son « écriture » fait apparaître le nouage serré entre système de la langue, tenue de l'énoncé final et processus d'élaboration énonciative. La présente contribution tente de repérer des éléments de dénouement de cette complexité constitutive de l'écriture.

GENÈSE DU TEXTE ET ÉNONCIATION

ÉNONCIATION, TEXTUALISATION ET TEMPORALITÉ MULTIPLE

J'entends par *textualisation* le processus énonciatif de mise en ordre des éléments de langue au cours d'une production écrite. Ces éléments sont repérables par l'approche linguistique qui permet de les « reconnaître¹ » et d'en expliciter les enjeux.

L'écrit est saturé énonciativement ; on ne peut que le déplier, en exposer la configuration dans la distinction de ses éléments, pour en apercevoir la complexité, mais non le « simplifier » car la forme énonciative *fabrique* et le contenu et le sens du texte.

Aussi, exposer la genèse de la configuration énonciative, cela ne signifie pas en *extraire* des éléments : l'extraction dénaturerait la configuration qui tient le discours, en l'occurrence le texte : chaque élément doit être considéré dans son *emprise énonciative*. Il est possible, en revanche, de choisir des points de vue (éléments syntaxiques, éléments lexicaux, tel ou tel type de marqueur...), mais en sachant qu'il s'agit d'un point de vue qui ne permettra pas de séparer les éléments de l'ensemble.

L'écrit s'élabore sur deux dimensions : la langue et la manuscriture. La langue permet d'explicitier les choix (lexicaux, syntaxiques, temporels verbaux) de l'écrivain. La manuscriture inscrit ces choix dans leur succession, c'est-à-dire dans le temps de leur inscription génétique, inscription dont il reste des traces visibles.

Par ailleurs, le dire du texte impose une succession narrative, discursive qui doit en passer par la langue qui, elle, impose des temps verbaux appropriés, syntactisés.

1. Voir É. Benveniste, en particulier « Sémiologie de la langue », *PLG*, 2, p. 43.

L'écrit appréhendé sur manuscrit est donc fonction de diverses temporalités :

- Temps narratif du texte fini, de l'énoncé arrêté ;
- Temporalités des campagnes d'écriture : successivités diverses des repentirs ;
- Temporalités énonciatives propres à chaque couche, à chaque révision du texte.

Cette question de temps divers et combinés – successivité génétique, chronologie/diachronie textuelle et temps linguistiques énonciatifs – est véritablement la question la plus pertinente et la plus difficile. Nous l'aborderons à partir d'exemples divers.

Ces temporalités croisées sont fonction du rythme psychique invisible du scripteur. Invisible, sauf *événement* qui laisserait une trace matérialisée sur le support d'écriture, une trace graphique.

GESTE PSYCHIQUE D'ÉCRITURE

Le « manuscrit-texte » – c'est-à-dire considéré non en tant qu'objet mais en tant que texte en cours d'élaboration – est un ensemble sémiotique composé d'un graphique verbal identifiable comme tel, et de graphismes divers et variés pas toujours référentiels.

Un sujet qui écrit traverse le système de la langue et, en le traversant, « capotonne » le système dans un système discursif et énonciatif et qui lui appartient, système où s'expriment à la fois son intention consciente, en principe contrôlable, et des éléments inconscients incontrôlés. Autrement dit, en traversant le commun à tout un chacun de la langue, le sujet fore sa voix énonciative singulière. Dans le cadre de la subjectivité reconnaissable en langue, telle que Benveniste l'a posée², je fais place à la notion de *singularité*. Le champ de la singularité ne peut s'ouvrir que si est acceptée l'idée qu'est intéressé au langage – et pris dans le langage – un *sujet* et non seulement une « conscience » phénoménologiquement descriptible. Autrement dit, la singularité spécifique repérable à l'intérieur de la subjectivité énonciative se soutient d'une prise en compte de la présence de l'inconscient dans toute activité langagière. Le geste physique d'écriture laisse les traces de cette traversée linguistique et psychique sur le support d'écriture. C'est cet ensemble complexe, fait de neuro-physiologie, cognition, conscience, inconscient, mais fait aussi de pensée réflexive et d'imaginaire et qui s'anime lors de la production scripturale, que j'appelle geste psychique d'écriture.

Le manuscrit représente l'archivage de ce geste³. Archivage, cela signifie un ensemble de traces à reconnaître, à déterminer et à ordonner. Les traces étant les marques de l'engagement du sujet écrivant dans son geste. Si elles ne permettent pas d'analyser les motivations du sujet, leur observation permet, en revanche, de saisir quelque chose de la gestation du texte :

2. « La subjectivité dont nous traitons ici est la capacité du locuteur à se poser comme "sujet" [...] Est "ego" qui dit "ego". Nous trouvons là le fondement de la "subjectivité", qui se détermine par le statut linguistique de la "personne". [...] je se réfère à l'acte de discours individuel où il est prononcé, et il en désigne le locuteur », « De la subjectivité dans le langage », *PLG*, 1, p. 259-261.

3. Voir I. Fenoglio, « Une photo, deux textes, trois manuscrits. L'archivage linguistique d'un geste d'écriture identifiant », I. Fenoglio et S. Boucheron-Pétilion dir., *Langages*, n°147, *Processus d'écriture et marques linguistiques. Nouvelles recherches en génétique du texte*, 2002, p. 56-69 ; I. Fenoglio, « Graphie manquée, lapsus écrit, un acte d'énonciation attesté », I. Fenoglio dir., *Langage & Société*, n°103, *Écriture en acte et genèse du texte*, 2003, p. 57-78 ; I. Fenoglio, « Écriture en acte et genèse de l'énonciation. D'une rature de l'écrivain-scripteur à la rature-fiction du narrateur », *Littérature et linguistique*, PUS, 2003, p. 54-61.

« Le lecteur qui saisit un livre est dans l'incapacité de pressentir la métamorphose qui lui a donné le jour (le transport de l'incertitude textuelle et manuelle dans sa netteté typographique et physique. Sans doute peut-il évoquer celui qui l'écrivit, s'interroge-t-il sur ce qu'il prétendit faire etc., mais seul le *liber*, l'opus est questionné, à l'extrême rigueur le *scriptum*: non la *scriptio*, non la contingence et la chimère de l'*operatio*⁴. »

Établir la genèse d'un texte, c'est analyser les traces du sujet en tant qu'il accomplit ce geste psychique dans le temps de l'*operatio*. Ces traces permettent, par l'observation du *scriptum*, d'éclairer la *scriptio*, autrement dit, le processus de textualisation.

LA QUESTION DU DÉTAIL ET DE L'IMPRÉVISIBLE

Comme le signale Liliane Louvel, dans l'introduction du volume intitulé « Le détail », « le détail fait écart et signe, il donne à voir et égare⁵ ».

ENJEU DU DÉTAIL POUR LA GENÈSE

La problématique du détail est une problématique herméneutique très générale qui, prise depuis le point de vue génétique, est d'un enjeu fort important. Du point de vue génétique, le détail est pris dans le processus de textualisation dont il fait partie et dont il est aussi partie prenante : dépendant de la textualisation, il a, en retour, des effets sur le processus d'écriture.

Dans son article « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice⁶ », Carlo Ginzburg fait apparaître « l'analogie [existant] entre la méthode de Morelli, celle de Holmes et celle de Freud [...]. Dans les trois cas [dit-il], des traces parfois infinitésimales permettent d'appréhender une réalité plus profonde, qu'il serait impossible de saisir par d'autres moyens. Des traces : plus précisément des symptômes (dans le cas de Freud), des indices (dans celui de Sherlock Holmes), des signes picturaux (dans celui de Morelli) ». Nous pourrions ajouter : des graphes dans le cas de la génétique des textes. Ginzburg insiste sur l'importance pour Freud de la lecture de Morelli dans les essais duquel il voit « une méthode d'interprétation s'appuyant sur "vétilles matérielles", des détails habituellement jugés comme dépourvus d'importance mais permettant d'accéder aux productions les plus élevés de l'esprit humain ».

Dans son ouvrage *L'Inconscient esthétique*⁷, Jacques Rancière poursuit cette réflexion, et signale que « cette méthode du détail peut elle-même se pratiquer de deux manières [...]. Il y a d'une part le modèle de la trace que l'on fait parler, où on lit l'inscription sédimentée d'une histoire » et « il y a l'autre modèle qui voit dans le détail "insignifiant" non plus la trace permettant de remonter un processus, mais la frappe directe d'une vérité inarticulable, s'imprimant sur la surface de l'œuvre en déjouant toute logique d'histoire bien agencée, de composition rationnelle des éléments [...] Le détail fonctionne alors comme objet partiel, fragment irracordable qui défait l'ordonnement de la représentation pour faire droit à la vérité inconsciente⁸... ».

4. P. Quignard, « XXX^e traité, Lectio », *Petits traités*, t. V, Folio-Gallimard, 1997, p. 124.

5. « Le détail », *La Licorne*, 1999, n° 3.

6. *Le Débat*, n° 6, 1980, p. 12.

7. J. Rancière, « Des divers usages du détail », *L'Inconscient esthétique*, Gallilée, 2001, p. 57-62.

8. *Ibid.* p. 58-59.

Nous retrouvons avec ces deux « modèles » ce qui nous intéresse dans le travail de l'énonciation sur manuscrit, le repérage de points d'épingleage entre trois dimensions toujours présentes dans toute expression langagière : l'universel (l'univers de la langue utilisée par l'auteur), le particulier (l'espace langagier de l'écrivain), le singulier (*la langue* privée de l'écrivain-écrivain, pour reprendre ce terme lacanien). Ces points d'épingleage font parfois événements et distribuent leurs traces sur les éléments matérialisés du manuscrit.

Dans cette perspective, l'enjeu de la question du détail pour la genèse est double : théorique et méthodologique.

D'apparence inconsistante ou négligeable, inutile, le détail peut se révéler signifiant pour l'ensemble d'un dossier et, par ailleurs, emblématique ou symbolique, il peut orienter une interprétation.

Si la genèse repose sur le repérage exhaustif des détails, les repérer suppose de ne jamais les isoler, les extraire artificiellement de l'ensemble d'où ils sont issus : le détail ne vaut que par l'ampleur et la reconnaissance de l'espace sur lequel il repose. Inversement, il peut faire bouger cet espace. Le détail est un élément multidimensionnel et éminemment dialectique.

La prise en considération du détail constitue le fondement de la méthodologie génétique. Objet-limite, il ouvre toujours une perspective de *différence*. Tout détail met en mouvement une série dialectique entre la partie et le tout, l'un et la quantité, le minuscule négligeable face à l'ensemble, la gratuité, l'évitable et la nécessité. C'est de cette place de pivot d'une série que le détail tient sa séduction et sa pertinence.

Du point de vue méthodologique, le détail mobilise divers types d'interrogations : comment le reconnaître ? comment le traiter ? comment conserver son rapport avec l'ensemble ? comment repérer ce qui, de l'ensemble, se retrouve en lui ?

La question du détail a ainsi toutes les chances de devenir pertinente pour la question du style car il se tient au lieu même du croisement à la fois nécessaire et pourtant antinomique entre *général* et *singulier*. Général : modèles, constructions, structures générales, genre. Singulier : conditions particulières, intervention, événements imprévisibles mais réitérés et reconnaissables pour un même auteur.

De fait, le détail d'une œuvre révèle la création, l'expose, indique un point du processus créatif. Car, en effet, dans la nature il n'y a pas de détail, seul le regard pointant quelque chose voit ce quelque chose comme un détail tout en le déterminant. Un détail, dans une œuvre, peut-être une signature du créateur mais il est aussi une signature de la présence de l'observateur, car le détail lui est lieu de reconnaissance d'un objet et de projection.

LA QUESTION DE L'INATTENDU ET DE L'IMPRÉVISIBLE : LES ÉVÉNEMENTS D'ÉNONCIATION

C'est dans cette prise en considération – et mise en perspective du détail – que peut s'inscrire, au niveau de la genèse textuelle, la notion d'événement d'énonciation élaborée par ailleurs en linguistique⁹.

9. Voir I. Fenoglio, « La notion d'événement d'énonciation : le "lapsus" comme une donnée d'articulation entre discours et parole », *Langage & Société*, n°80, 1997, p. 39-71 ; I. Fenoglio, « Le lapsus : paradigme linguistique des événements d'énonciation », *Cliniques méditerranéennes*, n°61, Érès, 1999, p. 219-238 ; I. Fenoglio, « Les événements d'énonciation : focalisateurs d'interprétation psychanalytiques, matériau pertinent d'analyse linguistique », *Actes du colloque de Cerisy « Linguistique et psychanalyse »*, Inpress, 2001, p. 167-184.

a) La notion d'événement

Si l'accident a rapport avec le réel extérieur à l'écriture (par exemple une tache qui occulterait un mot et obligerait l'auteur à réécrire, ou bien la perte d'un manuscrit...), ce que je désigne sous le terme « événement » est une trace du *for intérieur*.

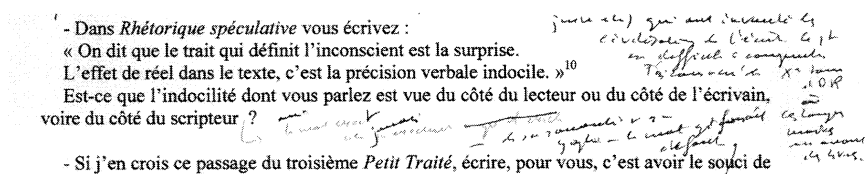
Au cours d'une énonciation, l'instance de parole singulière entre parfois en conflit avec ce qui est *en train* d'être dit en discours. Elle en hétérogénéise alors, de façon tangible, le cours, la linéarité pour apparaître dans certaines marques-symptômes, dont le plus repérable est le lapsus. Ces marques-symptômes s'appuient forcément sur l'*occasion* linguistique présente ou en train d'advenir dans l'occurrence énonciative. Lorsqu'un « événement d'énonciation » prend lieu sur la page : quelque chose du non-à-dire, se disant tout de même, apparaît inopinément dans le cours d'un discours, rompant la linéarité tangible de celui-ci (oubli de mot, troncation de mot, lapsus¹⁰). Un « événement d'énonciation » est un élément faisant effraction dans une chaîne discursive déplaçant, de ce fait, ou suspendant pour un temps l'énonciation en cours¹¹. L'événement n'est pas une simplification, il est une condensation : il condense en un point – de détail – le fonctionnement énonciatif. La saillance événementielle *alerte* le linguiste analysant le discours que tout ne se passe pas sur une linéarité homogène, il se pose alors certaines questions : qu'est-ce qui de la plasticité de la langue a été mobilisé ? Qu'est-ce qui, de cet événement en énonciation *échappe* au discours ? Mais qu'est-ce qui dans le même temps *en constitue l'accroche* ? Enfin, quel effet cet « événement » a sur le déroulement d'un discours, d'une élaboration textuelle ?

b) L'événement d'énonciation graphique

L'événement d'énonciation graphique se constitue comme signe d'intersection des différentes temporalités de différentes natures. Le sujet scripteur prend occasion des matériaux présents : formes linguistiques, linéarités discursives, condition liées au support et outils d'écriture pour écrire quelque chose de lui à son insu.

Ce repérage des marques n'engage pas dans une explication de la « pensée » du scripteur à laquelle nous n'avons pas accès, mais elle engage à accepter ce *qui se dit là*.

Voici un exemple¹² :



10. « Le spontané ne peut surgir comme initialité pure de l'événement qu'à la condition de ne pas se *présenter* lui-même [...]. Nous requérons ici une logique paradoxe de l'événement comme *source qui ne peut pas se présenter, s'arriver*. La valeur d'événement est peut-être indissociable de celle de présence, elle reste en toute rigueur incompatible avec celle de présence à soi », J. Derrida, « Qual quelle », *Marges de la philosophie*, Minuit, 1971, p. 353.

11. Voir I. Fenoglio, *op. cit.* notes 3 et 9.

12. Ce fragment manuscrit est extrait d'un entretien écrit accordé par P. Quignard. Voir « ... Ce vivre-écrire que je suis », entretien avec I. Fenoglio, *Genesis*, n°27, 2006, p. 99.

Transcription de la réponse :

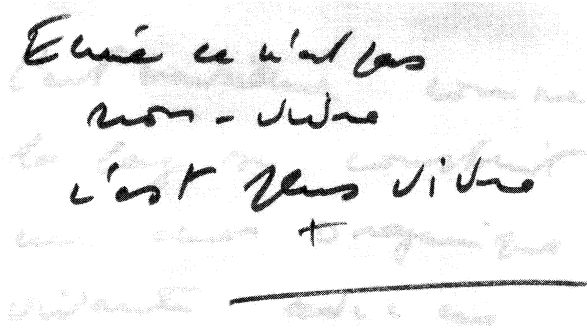
Oui. Le mot exact n'est jamais exactement ~~ce qu'il cherche~~, dans sa sonorité et sa graphie – le mot qui fait défaut. Il entraîne toujours ailleurs que là où on aurait voulu.

La substitution « le mot qui fait défaut » à « ce qu'il cherche » peut apparaître comme un détail de réécriture, elle est cependant chargée : « le mot » devient « ce », un mot absent devient ce qu'il cherche.

L'« événement graphique » est un « événement d'énonciation » matérialisé graphiquement. Cela suppose la matérialité verbale écrite mais à ce verbal s'ajoute des possibilités graphiques qui, isolées, ne constitueraient pas une forme, ou un élément linguistique, mais conjuguées aux formes linguistiques écrites *normées*, repérables – prises elles-mêmes dans une configuration énonciative – participent, en discours, des formes linguistiques. La langue les constitue en même temps qu'ils ne sont pas seulement de la langue : leur aspect sémiotique (graphique pur) dépasse le système de la langue sans pouvoir s'en abstraire. La langue *englué* le graphique.

LES FORMES POSSIBLES D'ÉVÉNEMENTS D'ÉNONCIATION GRAPHIQUES

L'espace imparti à ma contribution à cet ouvrage ne me permet de proposer que quelques exemples, cependant, un relevé plus important en cours devrait me permettre de réaliser une typologie.



INTRICATION ENTRE GRAPHISME ET LANGUE

Cette note¹³ – écrite – par un écrivain confirmé fait apparaître de l'oral intériorisé écrit. La relecture immédiate faite au moment de l'écriture permet à l'écrivain en train d'écrire d'*entendre* sa propre phrase. Est alors perçue l'ambiguïté possible entre *ne plus vivre* et *vivre plus*. Le support écrit permet à l'écrivain, sans répéter la phrase ni le dernier segment¹⁴, d'utiliser un signe graphique «+» pour désambiguïser. En désambiguïtant, les deux sens opposés possibles en langue sont donnés : l'un *in absentia* : ne plus, l'autre *in praesentia* : plus.

Le sujet écrivain, hésitant devant la prise de conscience de l'ambiguïté, investit le caractère sémiotique du support d'écriture, le graphisme, pour choisir.

13. Il s'agit d'une note manuscrite d'Andrée Chedid dans un carnet de travail. Archives IMEC. (Voir I. Fenoglio, « Entretien avec Andrée Chedid », *Genesis*, n°21, 2003, p. 127-140.)

14. À l'oral, la correction aurait exigé la reprise phonique d'au moins l'ensemble du dernier segment.

INTRICATION ENTRE GESTE PSYCHIQUE DE L'ÉCRIVAIN EN TRAIN D'ÉCRIRE ET ÉLABORATION FICTIONNELLE EN TRAIN DE SE FAIRE

Cela se marque souvent par des traces indiquant une hésitation insistante. L'exemple suivant est extrait d'un brouillon de Nancy Huston¹⁵:

*C'est moi qui l'ai vue la première, Robin,
c'est moi qui l'ai trouvée. ~~morte~~ morte.*

*Elle n'arriva pas à ajouter le mot Elle
dans sa tête, le mot de "morte"
l'ait trouvée ~~supplé~~ - ~~noir~~ le raturé, encore,
ce n'est pas nécessaire, c'est clair, il a compris,
j'ai déjà dit qu'elle était morte; le remet.
... de nous. O Seigneur.*

Il y a, ici, rencontre entre l'ambiguïté de l'écrivain-écrivain quant à l'énonciation *hic et nunc* du mot « morte » et l'incertitude du narrateur fictif quant à l'emploi de ce même mot, dans son récit, par son personnage. L'énonciation énonce le geste d'écriture du scripteur en même temps qu'elle construit un énoncé narratif d'un passage d'une lettre. L'observation du manuscrit laisse apparaître le *personnage* venir à la rencontre de l'*écrivain* en acte d'écrire. En effet, sur le manuscrit, la première occurrence du mot « morte » barrée est barrée par le scripteur, la rature se fait dans la ligne, la réécriture est ponctuée par un point et un soulignement: même mouvement d'écriture entre graphie, puis rature, puis re-graphie de ce mot fatidique.

La butée sur ce mot – événement d'écriture – passe de l'écrivain scripteur au narrateur qui la reprend au compte de son personnage et la récupère en fiction. On le voit aussi, un seul mot est en jeu, un seul; il ne s'agit pas d'une hésitation entre divers mots possibles, non, mais à un balancement entre l'inscription d'un mot et son effacement. L'hésitation dont il s'agit ici ne concerne pas la recherche du mot juste parmi d'autres mots possibles, cas que l'on trouve souvent dans les manuscrits avec inscription de paradigmes divers suscitant le choix, il s'agit, ici, d'une hésitation exclusive et dichotomique: écrire le mot « morte » ou l'effacer pour ne pas l'avoir écrit, mais... il est déjà trop tard.

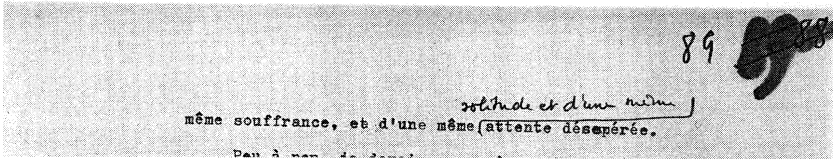
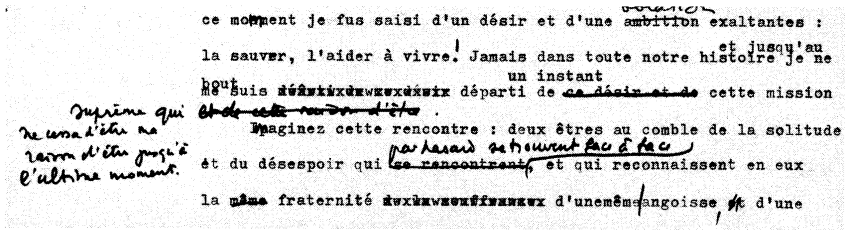
Le mot « morte » est balancé entre son refoulement par le *sujet scripteur* (*écrivain écrivant*) qui accomplit le *geste d'écriture* sur le manuscrit et l'*énonciation du narrateur dans la fiction* du texte. Le mot est « balancé » cela signifie que son espace d'inscription ne peut être que celui de l'hésitation entre exhibition et effacement, hésitation dans le geste d'écriture où se rencontrent *écrivain-scripteur et narrateur sur ce même matériau que sont les mots de la langue*. La rature exhibe le mot qu'elle répète¹⁶, la fiction énonce l'hésitation continue. Il y a ainsi deux temps qui peuvent être dégagés: une hésitation fondamentale, psychique entre l'exhibition du mot et son effacement, le deuxième temps, récupéré dans la fiction, refoule ce refoulement du mot « morte ».

15. Brouillon de *Visages de l'aube*, Actes sud/Leméac, coll. « Archives Privées », 2001, nous en publions cet extrait avec l'aimable autorisation de l'auteur.

16. A. Grésillon, « Raturer, rater, rayer, éradiquer, radier, irradier », *Ratures et repentirs*, Actes du V^e colloque du CICADA, Université de Pau, 1994, p. 49-57.

LES COMPACIFICATIONS DE MOTS

L'exemple suivant est extrait du manuscrit de *L'avenir dure longtemps* de Louis Althusser :



Nous pouvons lire sur la dernière ligne du f°88 et la première du f°89¹⁷ (transcription linéarisée) :

La même fraternité ~~de la souffrance~~ d'un même angoisse, et d'une même souffrance, et d'une même <solitude et d'une même> attente désespérée.

Le mot *même* est inscrit cinq fois ; « un même angoisse » n'a pas été entièrement corrigé à la relecture, juste un trait entre « même » et « angoisse » mais pas entre « une » et « même¹⁸ ». Ce mot compacté, qui ne constitue pas à proprement parler un mot-valise, densifie l'expression du désir de fusion et de ressemblance. Le refus de l'espace entre *un* et *même* ajouté à l'évitement, pour un temps, de l'espace entre *même* et *angoisse* énoncent graphiquement et, de fait, explicitement, l'identification fusionnelle entre l'« autre » et l'angoisse. *Stricto sensu*, cette identification est donnée à voir : cet acte manqué d'écriture prend l'apparence d'un *acting out*.

Cette compacification (comme tous les exemples que nous pourrions donner) prend sens dans et par l'ensemble du dossier génétique, mais sa saillance constitue un élément pertinent pour l'interprétation.

LES LAPSUS PROPREMENT DITS

Un lapsus se distingue d'une simple faute de frappe ou d'une simple faute d'orthographe. Mais, pour advenir, il fait feu de tout bois, de toute matérialité langagière, il peut donc utiliser les touches du clavier, ou le système grammatical et orthographique pour se constituer.

Deux grandes classifications peuvent être faites en ce qui concerne le lapsus écrit : une classification selon la matérialité graphique utilisée et une classification selon sa place en discours. Seuls des exemples extraits de leur contexte sont proposés ici, mais il est clair que, comme tout détail, un lapsus ne peut être repéré que dans son lien à l'ensemble d'un dossier génétique.

17. Les images ont été scannées à partir du fonds Louis Althusser de l'IMEC que nous remercions pour les autorisations de reproduction.

18. Pour le contexte et l'analyse de ce passage, voir I. Fenoglio, « Énonciation et genèse dans les autobiographies d'Althusser. Deux récits – séparés – de sa rencontre avec Hélène », *Genesis*, n°17, 2001, p. 131-150.

DIVERSES MATÉRIALITÉS GRAPHIQUES

a) Lapsus et faute de frappe

Il est nécessaire d'observer les « fautes » en fonction de la place des lettres sur le clavier.

Dans l'exemple suivant, des fautes de frappe se trouvent dans le cotexte d'un lapsus, leur présence fait alors office de critère pour distinguer un lapsus dans leur cotexte :

En revanche, ce que je dois à mon lecteur parce que je me le
dois,
c'est
~~parce que je le dois~~ à l'elucidation des racines subjectives de
attache! me,t sêcifique à mon térier de prpf de philosophie à l'ENS
mon xwxwxwxwx à la philosophie, à la politique, le parti, mes livres
(Althusser, tapuscrit de *L'avenir dure longtemps*, f°149a)

Les fautes de frappes dues à la proximité de touches sur le clavier (, et n°; ^ et p et « o » et « p »), sont peu nombreuses et permettent de reconnaître les signifiants déformés. Mais, « térier » est bien un lapsus, le « m » et le « t » ne sont pas du tout proches. Le signifiant n'est pas seulement déformé, il est manqué et substitué. Le contexte profond à l'intérieur duquel le lapsus est recueilli, permet d'entendre un lapsus.

b) Lapsus et rature

Toute rature n'est pas un lapsus, mais un lapsus peut être attesté par une rature. En dépliant le fragment suivant selon sa genèse nous découvrons un phénomène tout à fait intéressant : un lapsus par correction

.Je n'avais qu'une idée en tête, dieu sait pourquoi :
que j' ~~surement~~ pas
m'assurer ~~que je n'étais pas~~ atteint de maladie vénérienne. je consul-
tai dix medecins militaires, qui me trouverent sain, mais chaque fois
j'étais persuadé qu'ils me cachaient quelque chose.
(Althusser, tapuscrit de *L'avenir dure longtemps*, f°83)

Première frappe à la machine :

Je n'avais qu'une idée en tête, dieu sait pourquoi :
m'assurer que je n'étais pas atteint de maladie vénérienne.

Puis, deux corrections successives, la première, en bleu, transforme la phrase en : « ... que j'étais sûrement atteint de maladie vénérienne ». La seconde, en noir, rétablit « que je n'étais pas ».

Correction au stylo bleu :

Je n'avais qu'une idée en tête, dieu sait pourquoi :
que j' sûrement
m'assurer ~~que je n'étais pas~~ atteint de maladie vénérienne.

Correction au feutre noir :

Je n'avais qu'une idée en tête, dieu sait pourquoi :
que j' ~~surement~~ pas/
m'assurer ~~que je n'étais pas~~ / atteint de maladie vénérienne.

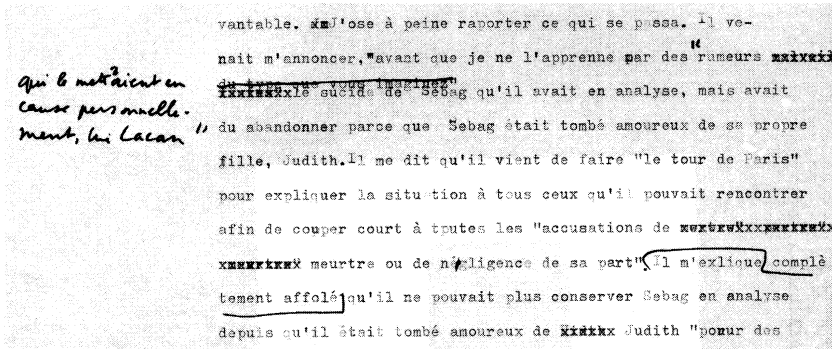
Grâce aux différentes matérialités (machine + graphie + couleurs d'encre) nous pouvons déplier la chronologie du geste scriptural qui expose un lapsus syntaxique et non un simple échange de mot. La première correction, différée par rapport au premier jet, est mobilisée pour faire lapsus, un lapsus qui sera corrigé dans la seconde correction, elle-même différée par rapport à la première.

c) Place et répétition dans le discours

L'étude de genèse d'un long corpus permet d'observer la façon dont les traces graphiques s'insèrent dans leur contexte : du cotexte au contexte à dimension variable, du passage à l'œuvre et même à l'ensemble des archives disponibles. Une analyse dialectique est alors possible des effets du « détail » graphique sur l'ensemble du texte et par suite sur sa genèse, et inversement, de comprendre le détail par l'ensemble.

Le travail que j'ai mené sur les manuscrits des autobiographies d'Althusser, contexte quasiment exhaustif, me permet de faire un classement entre *lapsus-hapax* (attestation isolée) et lapsus récurrents dont la récurrence fait discours.

Les lapsus hapax ne se présentent qu'une seule fois dans le texte. Le lapsus suivant montre une butée répétitive sur un seul mot, « meurtre » :



Althusser, tapuscrit de *L'avenir dure longtemps*, f°174.

Transcription de ce passage :

Il me dit qu'il vient de faire "le tour de Paris" pour expliquer la situation à tous ceux qu'il pouvait rencontrer afin de couper court à toutes les "accusations de ~~meurtre~~ ~~perdre~~ ~~meurtre~~ meurtre ou de négligence de sa part".

Le lapsus est à « ressort » : deux essais successifs entachent irrémédiablement le mot « juste » : le signifiant *meurtre* prévu par le discours dont la linéarité était en cours.

Le scripteur autobiographe s'y reprend à quatre fois. La première occurrence de « meurtre » est densifiée par « perdre » et « mertre », c'est-à-dire des formes de langues reconnaissables dans la transgression qu'elles opèrent : dans « perdre » on retrouve « perte » et « père », et dans « mertre » on retrouve « mère ». Les butées sont successives : *meurtre* → *perdre* → *meurtre*. La longue rature englobant les trois graphèmes donne à voir le travail associatif derrière le mot.

La première inscription du mot « meurtre » est intimement *signée* par les événements associatifs et linguistiques dont il est le lieu : marques d'hésitations, d'affleurements de sens non stabilisés ; il est signé aussi par la rature qui englobe les trois. Il a fait effraction dans le discours/récit qui rapportait l'éventuel meurtre d'un autre.

Dans cet exemple, « meurtre » n'est pas dédoublé bien que répété, il est *clivé*. Un même signifiant expose deux signifiés différents. Un signifié renvoie à un meurtre particulier – lui-même dédoublé – et, en tout cas, difficile à « qualifier » (pour employer un terme juridique, s'agit-il, en effet, d'un « méricide » ou d'un « péricide ») et qui vient évenementier le discours du récit où allait s'inscrire, et arrive à s'inscrire finalement, un signifié *discursif* qui renvoie à ce meurtre éventuel dont on pourrait accuser la personne dont on rapporte le récit.

Le détail de cette rature particulière est chargé et concentre une possibilité pertinente pour l'interprétation d'ensemble du dossier.

d) Les lapsus-discours

Il s'agit de lapsus récurrents dont la récurrence, à l'intérieur d'un ensemble génétique, fait discours, discours dont le contenu est identifiable. Ils peuvent éclairer tout un aspect de la genèse d'une œuvre. Inversement seule la profondeur génétique permet de les repérer, les reconnaître et les travailler. Dans le corpus des autobiographies d'Althusser, j'en ai repéré plusieurs séries.

– Série des personnes (« je » et « il ») portées par un même verbe conjugué

Dans cette série (pour laquelle une quinzaine d'exemples ont été relevés) où l'auteur fait porter par un même verbe la première et la troisième personne du singulier : « je » et « il ». *J'était* peut être interprété comme signifiant : j'étais moi et j'était un autre¹⁹.

– Série s/désir

L'inscription du mot désir donne lieu, la plupart du temps, à un accident : « désir » est préalablement écrit « sésir » qui, phoniquement, renvoie à « saisir ».

.Nous étions deux à nous disputer la première place en classe : un jeune garçon au vk/isage ingrate, rablé, très fort en maths (où selon le "s/désir de l/ma mère" j'étais plutôt médiocre)...
(Althusser, *L'avenir dure longtemps*, f°61)

. J'avais assez subi le
ne pouvais/ que/
désir de ma mère, au point de sentir que je /le réalisai/er /contre le mien, je prétendais assez avoir enfin droit à mon propre (tout en étant incapable de me le rendre présent, ne vivant que de son man-de son amputation : de sa mort)
que pour ne pas supporter qu'un tiers, qui que ce fût, m'imposât son
à lui/ et
/désir/ et ses "idées", comme les miens, à leur place.
(Althusser, tapuscrit de *L'avenir dure longtemps*, f°122. Les corrections sont manuscrites au feutre noir.)

Par quoi avais-je accès au monde, si étroit et répétitif, qui me/ 'environnait lorsque j'étais enfant? Par quoi, m'introduisant dans
pouvais-je bien
le s/désir de ma mère m'y rapportais/er—je?
(Althusser, tapuscrit de *L'avenir dure longtemps*, f°200)

Du fait de la proximité, sur le clavier, des touches « d » et « s » le lapsus est soumis très fragilement à interprétation. Sur le plan morphologique, il y a simple substitution d'un phonème. Sur le plan sémantique, on voit bien que les deux

19. Voir I. Fenoglio, « Graphie manquée, lapsus écrit, un acte d'énonciation attesté », I. Fenoglio dir., *Langage & Société*, n°103, « Écriture en acte et genèse du texte », 2003, p. 57-78.

mots appartiennent à des séries bien différentes et même opposées: paradigme actif/passif, paradigme verbe/substantif, paradigme positif/négatif.

– Série de butées sur le mot « aimer »

Cette butée fait disparaître le « m » et apparaître « ai ». Du point de vue du signifiant « aimer », il est intéressant de noter que la lettre disparue, le « m » nomme phonétiquement le mot disparu dans le lapsus.

elle vivait comme elle le pouvait ce qui lui était ad-
venu: d'avoir un enfant qu'elle n'avait pu se retenir de baptiser
mait

Louis, du nom de l'homme mort qu'elle avait ~~aimé~~ aimé et ~~aimait~~ tou-
jours en son âme

(Althusser, tapuscrit de *L'avenir dure longtemps*, f°34. La première rature est à la machine, la seconde correction est au feutre noir, différée.)

C'est de là que date mon hostilité (qui fera
plaisir à ~~mon a-~~ L. Sève qui ferraila longtemps et avec raison et avec
raison contre l'idéologie des dons...

(Althusser, tapuscrit de *L'avenir dure longtemps*, f°52. La rature est manuscrite, différée, au feutre noir.)

En fait je compris qu'il
représentait une image positive de cette mère [sic] que j'ai~~+~~/mais
m'aimait

qui m'aâit, une personne réelle avec qui je pouvais réal-
iser cette "fusion" spirituelle qui était selon le désir de
ma mère, mais que son être "répou/ugnat/nt

(Althusser, tapuscrit de *L'avenir dure longtemps*, f°61. Toutes les corrections y
compris en surcharge sont différées au feutre noir.)

CONCLUSION

Le fait de dé-couvrir des événements graphiques nous permet d'approcher au plus près du mystère de la création textuelle. Ces détails événementiels ne nous expliquent pas les motivations singulières du sujet écrivain à qui cela advient. Cependant, ces événements nous exposent en « précipité » la façon dont fonctionne l'écriture.

S'arrêter sur les événements graphiques aide à comprendre la saturation énonciative incontournable, qui n'a pas d'extérieur. Ainsi, on ne peut dire deux mots à la fois, mais un lapsus, une compaction de mots transgresse cette loi: deux mots sont écrits, sans que la langue ne soit transgressée: la saturation n'est pas « trouée » elle est, en un point, condensée, *précipitée*. Le dépliement d'une telle condensation transgressive fait comprendre le fonctionnement énonciatif banal.

Mais l'enjeu va bien au-delà et concerne pertinemment le processus créatif d'écriture. En effet, l'événement graphique est le lieu d'une intimité, intimité du sujet scripteur qui devient l'espace d'une confrontation entre l'analyste de manuscrit et les traces du scripteur. Lieu d'intense fascination.

L'événement d'énonciation graphique est un espace *bouleversant* (au sens originel grec du terme, *katastrophé*), un lieu où se condensent par leur point de nouage singulier formes de langue, possibilités matérielles de scription et

dire du sujet. Il est bouleversant parce que c'est un lieu identitaire : c'est le lieu d'une signature non réfutable. Baudelaire parlait de « l'émeute du détail ».

Le geste psychique d'écriture qui conduit à un événement d'énonciation graphique est un geste d'identité. Et c'est bien en cela qu'il contribue à l'étude du style d'un auteur. Ainsi, la vivacité du *timbre* de Nancy Huston peut être comprise, pour une part par cette capacité que nous avons découverte de récupérer son geste psychique d'écriture pour le compte d'un personnage de sa fiction en cours de création.

La genèse des traces d'événements graphiques (*habitus* ou *hapax*) pourrait contribuer à appréhender le style. Le style est la composition qui résulte de cette traversée non volontaire, en partie consciente, en partie inconsciente, dans la composition de la matérialité linguistique qui sature les énoncés. Les traces événementielles singulières telles que nous venons de les voir participent du style et nourrissent celui-ci en *habitus* reconnaissables, elles inscrivent – de fait – dans la trame qui restera souterraine, quelque chose du sujet en train d'écrire. Jacques Derrida le dit : « Se refusant à la substitution, le timbre n'est-il pas de l'ordre de l'événement pur, la présence singulière, le sourdre même de la source ? Et le style, n'est-ce pas dans l'écriture l'équivalent de cette vibration unique ? [...] le style, suppléant le timbre, tend à répéter l'événement de présence pure, la singularité de la source présente à ce qu'elle produit²⁰ ».

Chercher les traces, les repentirs, les « entendre » *sous la peau du texte*, Pascal Quignard dans *Sur le jadis* y insiste :

« Que le visible ne s'interprète qu'en référant à l'invisible. Que la trace, le déchet, l'empreinte, le poil, le détail réfère au fauve qui est passé. Que ce qu'on voit mendie un Ce fut, a besoin du lointain, rêve la nuit, circule par l'autre monde, fait fonctionner le sens comme direction d'une course, d'une précipitation, d'un cheminement, d'une errance²¹ ».

Si nous voulons prétendre restituer quelque chose du vivant de l'écriture d'un texte en reconstituant ce que nous percevons de sa genèse, il est nécessaire de demeurer attentif à ce qui résiste, à ce qui crie – par delà les traces a-mobiles et mortes (comme on dit d'une langue qu'elle est morte, alors que sa transmission persiste encore) –, aux détails devenus indices de l'in-su du scripteur, devenus signes pertinents du style que l'écrivain se construit :

« La jouissance devant les excréments et toutes les *litterae* qu'abandonnent après elles les bêtes qu'on poursuit (poils, sabots, signes) ne se distingue pas de la jouissance de l'hallucination de la bête pourchassée dans ses traces, qui produit la jouissance du décalage dans le temps et sa possession imaginaire, sa fièvre. Le temps se décale ».

L'événement graphique constitue un objet de compréhension de la relation entre l'auteur, l'écrivain-scripteur et le narrateur.

IRÈNE FENOGLIO (ITEM-CNRS)

20. J. Derrida, « Qual quelle : les sources de Valéry », *Marges de la philosophie*, Minuit, 1971, p. 352.

21. P. Quignard, *Sur le jadis*, Grasset, 2005, p. 69 et p. 85-86.

DU RÉDACTEUR À L'ÉCRIVAIN : LE POINT DE VUE DE LA PSYCHOLOGIE COGNITIVE

DENIS ALAMARGOT

Une approche pluridisciplinaire de l'écriture nécessite que les différentes disciplines en présence cernent respectivement leurs champs de recherche, leurs démarches et les limites de ces démarches. L'objectif de cette contribution est de présenter les principales dimensions théoriques et méthodologiques de l'approche cognitive de la production de texte et de montrer en quoi l'étude des stratégies rédactionnelles des écrivains peut ouvrir de nouvelles perspectives de recherche. En conclusion, la nécessité d'une approche pluridisciplinaire de l'expertise rédactionnelle est discutée, notamment à travers les relations que peuvent entretenir la psychologie cognitive et la critique génétique.

LA PRODUCTION DE TEXTE SELON LA PSYCHOLOGIE COGNITIVE

LES TRAITEMENTS RÉDACTIONNELS

Depuis les années 1950, la psychologie cognitive étudie le fonctionnement mental de l'être humain lorsque celui-ci : premièrement, traite des informations externes et internes et/ou deuxièmement, utilise ces informations pour effectuer des activités non-langagières (raisonnement, résolution de problème) et langagières (production orale et écrite, lecture).

LE MODÈLE PRINCEPS DE HAYES ET FLOWER

En 1980, l'activité rédactionnelle a été formalisée dans le cadre d'un système mémoriel de traitement de l'information. Le modèle qui en résulte, élaboré par Hayes et Flower¹, conçoit le texte comme le produit d'une activité de résolution de problème mettant en jeu trois processus (la planification, la formulation et la révision) dont la mise en œuvre en mémoire de travail est contrôlée par une instance de gestion (monitor). Les trois processus rédactionnels traitent différentes représentations, élaborées à partir des connaissances stockées en mémoire à long terme (connaissances référentielles, pragmatiques et relatives aux plans de textes) et des informations contenues dans l'environnement de la tâche (les consignes de rédaction, le texte en cours).

Le modèle de Hayes et Flower, sans aucun doute réducteur, a néanmoins le mérite de circonscrire pour la première fois les connaissances et processus en jeu dans l'activité rédactionnelle. Il fournit aux psychologues cognitivistes la première grille d'analyse d'une activité complexe de production langagière. Les recherches sur l'écrit, alors essentiellement centrées sur l'activité de lecture, vont se diversifier et aborder la question de la production.

1. L. S. Flower & J. R. Hayes, « The dynamic of composing : Making plans and juggling constraints », *Cognitive processes in writing*, Lawrence Erlbaum Associates, 1980, p. 31-50 et J. R. Hayes & L. S. Flower, « Identifying the organization of writing processes », *ibid.*, p. 3-30.

TRAVAUX ET MODÈLES ULTÉRIEURS

Plusieurs objectifs ont été poursuivis depuis la parution du modèle de Hayes et Flower : d'abord, expliciter le fonctionnement des processus de planification² ; de révision³ et plus récemment de formulation⁴ ; ensuite, préciser l'engagement des processus en mémoire de travail chez l'adulte⁵ et chez l'enfant⁶ ; enfin, décrire le développement de l'expertise rédactionnelle chez l'enfant⁷ ; chez les novices et les experts⁸.

En explorant différents aspects de l'activité rédactionnelle, ces travaux ont conduit à l'élaboration de nouveaux modèles dont les objectifs sont de spécifier l'une des composantes du modèle initial (planification⁹ ; formulation¹⁰ ; révision¹¹) et/ou de formaliser de nouvelles dimensions (rôle des affects dans l'écriture, principes de l'écriture collaborative¹² ; développement de l'expertise¹³ ; rôle de la mémoire de travail¹⁴). L'analyse comparative de ces différents modèles¹⁵ montre qu'ils s'accordent sur le fait que trois domaines de connaissances sont impliqués au cours de la production. Les connaissances référentielles renvoient à ce que le rédacteur connaît du thème sur lequel il écrit. Les connaissances linguistiques, relatives au fonctionnement de la langue écrite, portent sur l'utilisation des schémas de texte, des règles de l'orthographe grammaticale et lexicale, des marques de cohésion, de cohérence et de segmentation. Les connaissances pragmatiques

2. L. Flower, K. Schriver, L. Carey, C. Haas & J. R. Hayes, *Planning in writing: The cognition of a constructive process* (No. Tech. Report n°34), Center for the study of language, Berkeley & Pittsburgh, 1989 ; J. R. Hayes & J. G. Nash, « On the nature of planning in writing », *The Science of Writing: Theories, methods, individual differences and applications*, Lawrence Erlbaum Associates, 1996, p. 29-55.

3. J. R. Hayes, L. Flower, K. A. Schriver, J. F. Stratman & L. Carey, « Cognitive processes in revision », *Advances in applied psycholinguistics: Reading, writing and language learning*, Cambridge University Press, 1987, vol. 2, p. 176-240.

4. M. Fayol, « From on-line management problems to strategies in written production », *The cognitive demands of writing: Processing capacity and Working Memory effects in text production*, Amsterdam University Press, 1999, p. 13-23 ; M. Fayol, P. Largy & P. Lemaire, « When cognitive overload enhances subject-verb agreement errors », *The Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 47A, 1994, p. 437-464.

5. R. T. Kellogg, « A model of working memory in writing », *The science of writing: Theories, methods and applications*, Lawrence Erlbaum Associates, 1996, p. 57-72.

6. H. L. Swanson & Berninger, « Working memory as a source of individual differences in children's writing », *Advances in cognition and Educational Practice*, vol. 2 : « Children's writing: toward a process theory of the development of skilled writing », JAI Press INC, 1994, p. 31-56.

7. V. W. Berninger & H. L. Swanson, « Modifying Hayes and Flower model of skilled writing to explain beginning and developing writing », *ibid.*, p. 57-82.

8. M. Scardamalia & C. Bereiter, « Literate expertise », *Toward a general theory of expertise: Prospects and limits*, Cambridge University Press, 1991, p. 172-194.

9. J. R. Hayes & J. G. Nash, *ibid.*

10. V. W. Berninger & V. W. Swanson, *ibid.*

11. E. C. Butterfield, D. J. Hacker & L. R. Albertson, « Environmental, cognitive and metacognitive influences on text revision: Assessing the evidence », *Educational Psychology Review*, n°8(3), 1996, p. 239-297.

12. J. R. Hayes, « A new framework for understanding cognition and affect in writing », *The science of writing: Theories, methods, individual differences and applications*, Lawrence Erlbaum Associates, 1996, p. 1-27.

13. C. Bereiter & M. Scardamalia, *The psychology of written composition*, Lawrence Erlbaum Associates, 1987.

14. R. T. Kellogg, « A model of working memory in writing », *The science of writing: Theories, methods and applications*, Lawrence Erlbaum Associates, 1996, p. 57-72.

15. D. Alamargot & L. Chanquoy, *Through the models of writing*, Kluwer Academic Publishers, 2001 ; D. Alamargot & L. Chanquoy, « Les modèles de rédaction de textes », M. Fayol dir., *Production du langage: traité des sciences cognitives*, Hermès, 2002, p. 45-65.

regroupent les règles de communication, les procédés rhétoriques et les représentations du lecteur. Ces trois domaines de connaissances sont traités par les trois processus rédactionnels initialement définis par Hayes et Flower (planification, formulation, révision) auxquels doit être rajouté le processus d'exécution graphomotrice¹⁶. Ces quatre processus sont récursifs et s'engagent en parallèle et/ou séquentiellement (à tour de rôle) dans la mémoire de travail. Trois modes de gestion complémentaires sous-tendent la dynamique de leur mise en œuvre.

Le premier mode est métacognitif. C'est le rédacteur qui élabore consciemment une stratégie de traitement, consignait les processus à engager ou à réitérer, pour poursuivre ou modifier le texte en cours. Le choix du processus s'opère sur la base des résultats d'une analyse de l'écart entre les caractéristiques du texte et l'intention. Cette analyse s'effectue à partir de la représentation du texte maintenue en mémoire de travail. Une (re)lecture du texte en cours peut être nécessaire pour régénérer cette représentation¹⁷.

Le deuxième mode de gestion relève d'une régulation capacitaire¹⁸. C'est la quantité de ressources attentionnelles disponibles en mémoire de travail qui conditionne le nombre de processus engagés en parallèle. Pour se dérouler, un processus requiert une certaine quantité de ressources attentionnelles dépendant de la complexité du traitement et de son degré d'automatisation. Selon la nature du traitement qu'ils opèrent, les processus sont plus ou moins automatisables. Selon Levelt¹⁹, la planification et la révision, en mettant en jeu des opérations réflexives, demeurent fortement contrôlées et mobilisent d'importantes ressources cognitives. L'exécution graphomotrice et certaines opérations de formulation (orthographe lexicale et grammaticale ; résolution des accords sujets-verbes, par exemple) tendent à s'automatiser avec la pratique, ce qui a pour conséquence de libérer des ressources cognitives au profit des autres processus contrôlés. Toutefois, si une anomalie est détectée (une erreur orthographique, par exemple), le système cognitif peut reprendre le contrôle de l'exécution et de la formulation pour corriger le produit, en réitérant les traitements déficients. Ce principe de compétition dans le partage des ressources contraint le nombre de processus simultanément activés en mémoire de travail et, de ce fait, l'interactivité des traitements nécessaire à l'élaboration d'ensemble du texte²⁰. Chez les rédacteurs peu expérimentés (les enfants et/ou les novices), les traitements de bas niveau (exécution, formulation) peuvent avoir un tel coût qu'ils mobilisent la quasi-

16. M. Fayol, « From declarative and procedural knowledge to the management of declarative and procedural knowledge », *European Journal of Psychology of Education*, n°4(3), 1994, p. 179-190 ; S. Graham, « The role of production factors in learning disabled students compositions », *Journal of Educational Psychology*, n°52(4), 1990, p. 781-791 ; G. van Galen, « Handwriting: A developmental perspective », *Motor development in early and later childhood: Longitudinal approaches*, Cambridge University Press, 1991, p. 143-172.

17. E. C. Butterfield, D. J. Hacker & L. R. Albertson, « Environmental, cognitive and metacognitive influences on text revision: Assessing the evidence », *Educational Psychology Review*, n°8(3), 1996, p. 239-297 ; D. J. Hacker, « Comprehension monitoring as a writing process », *Advances in Cognition and Educational Practice. Children's writing: Toward a process theory of the development of skilled writing* (vol. 6), JAI Press INC, 1994.

18. L. Chanquoy & D. Alamargot, « Mémoire de travail et rédaction de textes: Évolution des modèles et bilan des premiers travaux », *L'Année Psychologique*, n°102, 2002, p. 363-398.

19. W. J. M. Levelt, *Speaking: From intention to articulation*, The MIT Press, 1989.

20. D. McCutchen, « A capacity theory of writing: Working memory in composition », *Educational Psychology Review*, n°8(3), 1996, p. 299-325 ; H. L. Swanson & V. W. Berninger, « Working memory as a source of individual differences in children's writing », *Advances in cognition and Educational Practice*, vol. 2 : « Children's writing: toward a process theory of the development of skilled writing », JAI Press INC, 1994, p. 31-56 ; H. L. Swanson & V. W. Berninger, « Individual differences in children's working memory and writing skills », *Journal of Experimental Child Psychology*, n°63, 1996, p. 358-385.

totalité des ressources, au détriment des traitements contrôlés qui perdent alors leur efficience²¹.

Le troisième mode de gestion relève de contraintes mécaniques ou physiologiques. L'engagement parallèle de deux processus peut être compromis par l'antagonisme de leur fonctionnement respectif. Par exemple, (re)lire une large portion de texte nécessite d'interrompre l'exécution graphomotrice car le contrôle oculo-moteur du tracé ne peut plus être assuré. Les effets de la compatibilité des processus et de leurs opérations constitutives sur la gestion des traitements rédactionnels semblent avoir été encore très peu explorés à ce jour.

LE DÉVELOPPEMENT DE L'EXPERTISE

Contrairement à la production orale, la production écrite repose entièrement sur un apprentissage. De ce fait, elle est susceptible d'amélioration permanente, y compris chez l'adulte. Comme le souligne Torrance²², l'expertise rédactionnelle a ceci de particulier qu'elle entraîne une complexification des traitements et un allongement de la réalisation, contrairement à la plus grande majorité des activités pour lesquelles les traitements sous-jacents se simplifient avec la pratique (par exemple, le lecteur expert décode et comprend plus rapidement). Deux mécanismes sont impliqués dans le développement de l'expertise, se remplaçant progressivement dans le temps. Majeure au début de l'apprentissage, l'automatisation des niveaux de traitement graphomoteurs et linguistiques laisse progressivement la place à l'élaboration de stratégies de plus en plus complexes, intégrant un nombre croissant de contraintes. Ainsi, l'expertise rédactionnelle consiste moins à améliorer un traitement donné qu'à instaurer de nouveaux modes de traitement impliquant de nouvelles procédures de résolution de problème.

Cette évolution des traitements rédactionnels a été décrite par Berninger et Swanson²³ chez l'enfant (entre 6 et 10 ans) et par Bereiter et Scardamalia²⁴ chez le préadolescent et l'adolescent²⁵. Dans ces travaux, la complexification de la planification est présentée comme l'une des conséquences majeures du développement de l'expertise. Avec l'âge, la planification porte sur des portions de textes de plus en plus larges (d'une planification locale à globale) et intègre des contraintes pragmatiques et rhétoriques de plus en plus fortes. Pour Scardamalia et Bereiter²⁶, il s'agit d'un passage progressif d'une stratégie de planification basée sur la simple transcription des idées au fur et à mesure de leur récupération en mémoire à long terme (stratégie des connaissances rapportées) à une stratégie de planification basée sur une analyse du double système de contraintes référentielles (quoi écrire) et pragmatico-rhétoriques (comment l'écrire). Cette dernière stratégie, dite des connaissances transformées, ne semble efficiente qu'à partir de l'âge de 15-16 ans. Elle permet alors aux élèves de rédiger des argumentations à l'organisation complexe, opposant différents points de vue²⁷.

21. M. Fayol, « From on-line management problems to strategies in written production », *The cognitive demands of writing: Processing capacity and Working Memory effects in text production*, Amsterdam University Press, 1999, p. 13-23.

22. M. Torrance, « Is writing expertise like other kinds of expertise ? », *Theories, models and methodology in writing research*, Amsterdam University Press, 1996, p. 3-9.

23. H. L. Berninger & V. W. Swanson, *ibid.*

24. C. Bereiter & M. Scardamalia, *ibid.*

25. Pour une synthèse, voir D. Alamargot et L. Chanquoy, « Apprentissage et développement dans l'activité de rédaction de textes », *Écriture. Approches en sciences cognitives*, PUP, 2004.

26. C. Scardamalia & M. Bereiter, *ibid.*

27. C. Bereiter, P. J. Burtis & M. Scardamalia, « Cognitive operations in constructing main point in written composition », *Journal of Memory and Language*, n°27, 1988, p. 261-278 ; P. J. Burtis,

L'EXPERTISE ADULTE ET LE RÉDACTEUR PROFESSIONNEL

Comme le soulignent Alamargot, Terrier et Cellier²⁸, les données accumulées depuis deux décennies par la psychologie cognitive ont suscité des avancées importantes dans la formalisation et la modélisation de l'activité rédactionnelle. Mais deux restrictions d'importance doivent être considérées. D'une part, les rédacteurs dont les compétences ont été étudiées sont essentiellement des élèves ou des étudiants en cours de formation. D'autre part et de ce fait, les thématiques de recherche se sont principalement centrées sur l'apprentissage et la maîtrise des formes académiques (les types de textes narratifs, descriptifs et argumentatifs; les procédés rhétoriques).

Pour décrire et expliquer la poursuite du développement de l'expertise rédactionnelle chez l'adulte, il apparaît pertinent d'étudier des rédacteurs professionnels ou des professionnels confrontés à la rédaction. Il peut être attendu que la pratique régulière d'une activité hautement finalisée conduise ces rédacteurs à mettre en place des stratégies de traitement différentes, voire plus complexes, que la stratégie des connaissances transformées décrite chez l'adolescent dans le cas du texte argumentatif. Quelques études ont été menées en ce sens auprès de rédacteurs professionnels rédigeant : des rapports ou lettres techniques²⁹; des articles de presse³⁰, des documents commerciaux³¹ ou encore des manuels d'*utilisation*³². Les résultats s'accordent sur le fait que les rédacteurs professionnels, experts dans le domaine et dans la conduite de leur activité, développent des stratégies hautement spécialisées et adaptées à leur exercice. Flower *et al.*³³ ont montré que ces rédacteurs pouvaient mettre en œuvre une stratégie rédactionnelle nommée « *Constructive Planning* » qui consiste à intégrer, en une structure unique, plusieurs plans de différents niveaux (plan de contenu, plan pragmatique, plan de traitement). Cette intégration suppose : premièrement, d'élaborer sa propre représentation initiale de la tâche; deuxièmement, de décomposer un but relativement abstrait en une série de sous-buts opérationnels; troisièmement, d'intégrer ces sous-buts locaux au sein d'une stratégie globale cohérente; quatrièmement, de particulariser un plan tenant compte des contraintes et conventions linguistiques, et cinquièmement, de résoudre les conflits générés. La structure qui résulte de cette intégration, nommée « *Network of Working Goals* », coordonne l'ensemble des composantes de l'activité rédac-

C. Bereiter, M. Scardamalia & J. Tetroe, « The development of planning in writing », *Explorations in the development of writing*, Wiley, 1983, p. 153-174.

28. D. Alamargot, P. Terrier et J. M. Cellier, « Pour des approches croisées des écrits techniques au travail », *Production, compréhension et usages des écrits techniques au travail*, Octarès, 2005, p. 3.

29. L. S. Flower *et al.*, 1989, *ibid.*; J. D. Gould, « How experts dictate », *Journal of Experimental Psychology: Human perception and performance*, n°4, 1978a, p. 648-661; J. D. Gould, « Writing, dictating and speaking letters », *Science*, n°201, 1978b, p. 1145-1147; T. Van der Geest, « Studying "real life" writing processes: a proposal and an example », *The science of writing. Theories, methods, individual differences, and applications*, Lawrence Erlbaum Publishers, 1996, p. 309-322.

30. G. M. Schumacher, B. T. Scott, G. R. Klare, F. C. Cronin & D. A. Lambert, « Cognitive processes in journalistic genres », *Written Communication*, n°6(3), 1989, p. 390-407.

31. G. Broadhead & R. Freed, *The variables of composition: Process and product in a business setting*, Southern Illinois University Press, 1986.

32. F. Ganier, « L'analyse des fonctionnements cognitifs: un support à l'amélioration de la conception des documents procéduraux », *Psychologie Française*, n°47(1), 2002, p. 41-42; L. Heurley et F. Ganier, « La production de textes techniques écrits », M. Fayol dir., *Production du langage: traité des Sciences Cognitives*, Hermès-Science, 2002, p. 229-249.

33. L. S. Flower *et al.*, 1989, *ibid.*

tionnelle. Chez l'expert, ce serait cette structure adaptative (élaborée – ou ré-élaborée – en fonction des caractéristiques et des objectifs de la tâche) qui guiderait la composition du texte et non pas, comme chez le novice, un schéma linguistique pré-existant ou la structure préalable des connaissances du domaine (comme dans le cas de la stratégie des connaissances rapportées).

Les rédacteurs professionnels ne développent pas seulement une capacité à élaborer des plans de traitement complexes. Ils sont également capables, en tant qu'experts du domaine, de traiter de plus vastes ensembles de connaissances référentielles. Selon Ericsson et Kintsch³⁴, toute expertise dans un domaine augmente les capacités de la mémoire de travail par la création d'une structure de connaissance particulière, nommée Mémoire de Travail à Long Terme (MdT-LT). Stockée en mémoire à long terme, la MdT-LT assure le rôle d'une interface entre les connaissances du domaine et la mémoire de travail. Elle consigne un ensemble hautement organisé d'indices (des pointeurs) permettant la récupération stratégique et économique de vastes ensembles de connaissances ; dans un domaine donné, pour une activité donnée. Selon Kellogg³⁵, la présence de cette structure de connaissance chez les rédacteurs réduirait de façon significative le coût de mise en œuvre des trois processus rédactionnels³⁶. La libération des ressources qui s'ensuit permettrait à l'expert du domaine d'adopter des stratégies de traitement plus élaborées bien que plus coûteuses.

DE L'ÉTUDE DU RÉDACTEUR PROFESSIONNEL À CELLE DE L'ÉCRIVAIN

Le développement de l'expertise rédactionnelle chez les scripteurs professionnels est la conséquence d'une longue pratique dans un genre particulier (article de presse, consignes, lettre commerciale, rapport technique...), médiatisant un domaine référentiel délimité (dispositifs techniques, base de données, informations clients, etc.), auquel est souvent associé un vocabulaire défini et standardisé. Cette expertise, fortement contextualisée, permet au rédacteur d'établir la stratégie la plus efficace pour résoudre un problème dont l'espace est relativement fermé ; c'est-à-dire dont le but, les contraintes et les ressources sont connus. Dans ce contexte, le recours à la MdT-LT (qui délimite les explorations en mémoire) et à un plan de traitement (qui stabilise les sous-buts rédactionnels) est particulièrement bien adapté pour réduire les degrés de liberté de la tâche et contrôler l'ensemble de l'activité. Toutefois, les situations rédactionnelles ne sont pas toutes aussi clairement définies et circonscrites que dans le cas des écrits techniques. Certains textes sont issus de problèmes relativement ouverts pour lesquels le but et les moyens, non définis *a priori*, ne se dessinent que progressivement avec l'avancée vers la solution. Des espaces ouverts de cet ordre sont probablement plus fréquents lorsqu'il s'agit de projets rédactionnels au plus long cours, engendrant ou nécessitant une part de créativité. Dans le cas de la rédaction d'une thèse, par exemple, un plan initial résiste mal à la durée de l'exercice, à la longueur du texte produit et surtout à la découverte de nouveaux contenus au cours de l'écriture (conduisant à revoir le plan). Dans le domaine professionnel, l'élaboration d'un manuscrit par un écrivain est sans

34. K. A. Ericsson & W. Kintsch, « Long term working memory », *Psychological Review*, n°102(2), 1995, p. 211-245.

35. R. T. Kellogg, « Components of working memory in text production », *The cognitive demands of writing*, Amsterdam University Press, 1999, p. 25-42.

36. R. T. Kellogg, « Effects of topic knowledge on the allocation of processing time and cognitive effort to writing processes », *Memory and Cognition*, n°15(3), 1987a, p. 256-266.

doute une situation plus ouverte encore car il n'existe pas *a priori* de contraintes énoncées, si ce n'est de produire un « bon » manuscrit dans un genre donné, renouvelé ou original.

Confronté régulièrement à la résolution de ce type de problème, il est probable que l'écrivain ait développé des stratégies rédactionnelles particulières et spécifiques. À l'heure actuelle, la psychologie cognitive ne semble pas encore avoir entrepris d'études systématiques auprès d'écrivains pour décrire le fonctionnement de ces stratégies et en comprendre le développement. L'objectif, dans les pages qui suivent, est d'envisager la pertinence et la faisabilité d'études de cet ordre.

QUELQUES ÉLÉMENTS POUR UNE PSYCHOLOGIE COGNITIVE DE L'ÉCRIVAIN

Du point de vue (réducteur) de la psychologie cognitive, un écrivain peut être défini comme un rédacteur professionnel particulièrement habile qui a développé une expertise spécifique. Comparativement au rédacteur technique, l'écrivain travaille généralement seul sur des projets de grande ampleur, pouvant s'étaler sur plusieurs années sans autres contraintes de qualité et de réussite que celles qu'il se fixe. Alors que le rédacteur technique standardise l'organisation et la forme de surface de ses textes (rapport scientifique, courrier, mémos, compte-rendu, etc.), l'écrivain doit au contraire particulariser son texte en veillant à l'originalité des contenus, des procédés rhétoriques et des tournures linguistiques utilisées. Pour ces différentes raisons, l'écrivain peut être considéré comme un « super expert » capable de mettre en œuvre des stratégies rédactionnelles hautement spécialisées et personnalisées.

L'étude des stratégies spécifiques de l'écrivain peut permettre à la psychologie cognitive d'avancer dans la connaissance de deux aspects encore peu connus de l'activité rédactionnelle : premièrement, la nature des traitements mobilisés pour rédiger dans un espace de problème ouvert et deuxièmement, les principes de gestion de la tâche lorsque l'activité s'inscrit dans le temps et est répartie sur plusieurs séances. Nous allons envisager tour à tour ces deux points.

RÉDIGER DANS UN ESPACE PROBLÈME OUVERT : LE CHOIX DES MODES

L'espace de problème ouvert qui caractérise la rédaction d'un manuscrit laisse à l'écrivain le choix de ses procédés rédactionnels. Deux modes contrastés d'écriture ont été décrits dans la littérature : le mode « classique » et le mode « romantique »³⁷. Dans le premier cas, le procédé consiste à réduire les possibles en élaborant un plan rhétorique qui stabilise le but, ordonnance les sous-buts et contrôle l'élaboration du contenu. Ce mode de rédaction est celui qui a été le plus étudié par la psychologie cognitive, sous l'influence des travaux de Hayes et Flower et de Bereiter et Scardamalia. C'est également dans ce cadre que l'activité des rédacteurs professionnels a été décrite. La stratégie de traitement mise en œuvre dans le mode « classique » consiste à segmenter la composition en distinguant une phase de préparation (élaboration préalable du contenu) de la phase de rédaction. L'effet de l'élaboration préalable a fait l'objet de

37. D. Galbraith, « Self-monitoring, discovery through writing and individual differences in drafting strategy », *Theories, Models and Methodology in Writing Research*, Amsterdam University Press, 1996, p. 121-141.

nombreuses études. Dans une série d'expériences, Kellogg³⁸ a comparé les effets respectifs de différents types de préparations (plan hiérarchique, brouillon, organigramme) sur la qualité finale du texte, ainsi que sur la répartition temporelle et le coût des processus pendant la phase de rédaction. Il ressort que le travail préparatoire est toujours plus efficace lorsqu'il s'agit d'élaborer un plan hiérarchisant les idées principales du texte. Selon Kellogg, ce plan, en délimitant les contenus en amont, facilite ensuite leur récupération et leur organisation lors de la rédaction. Les ressources libérées sont alors utilisées par les autres processus rédactionnels.

La contrepartie du plan préalable est qu'il « cristallise » le contenu du texte. Il limite la créativité et l'inventivité pendant la phase de rédaction. C'est précisément sur ce point que le mode romantique se distingue du mode classique. Le mode « romantique » repose sur une démarche inductive qui consiste à rédiger librement, sans plan préalable, en laissant libre cours à la création des contenus. À l'inverse du mode « classique », ce n'est pas le but qui délimite le contenu mais le contenu qui, progressivement élaboré, précise le but. Le mode « romantique » conduit à multiplier les versions successives qui s'enrichissent de nouvelles idées et formules avant de se stabiliser. Selon Elbow³⁹ et Wason⁴⁰, la stratégie de traitement caractéristique du mode « romantique » consiste à alterner une phase de libre expression des pensées dans un flux d'écriture continu (sans s'interroger sur la qualité de l'organisation du texte) et une phase d'évaluation critique et de révision de cette production. Cette alternance est poursuivie jusqu'à l'atteinte d'un texte cohérent et structuré. Au fur et à mesure des versions, les révisions de contenu sont progressivement remplacées par des révisions de surface.

Comparativement au mode « classique », le mode « romantique » a été encore très peu étudié par la psychologie cognitive. Plusieurs questions restent en suspens concernant : la nature des traitements impliqués dans la créativité, le contrôle des processus en l'absence de plan et l'interactivité des traitements pendant la rédaction.

LA CRÉATIVITÉ : LE RÔLE DU PROCESSUS DE FORMULATION

Le mode « romantique » est propice à l'invention des contenus. La question qui se pose est celle de la nature des traitements qui sous-tendent cette création. Galbraith⁴¹ propose une formalisation de ce mécanisme à travers le modèle dit de « *Knowledge Constituting*⁴² ». Le processus de formulation occupe une place centrale dans le modèle car ce serait le fait même d'élaborer le message écrit

38. R. T. Kellogg, « Writing performance: Effects of cognitive strategies », *Written Communication*, n°4(3), 1987b, p. 269-298; R. T. Kellogg, « Attentional overload and writing performance: effects of rough draft and outline strategies », *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory and Cognition*, n°14(2), 1988, p. 355-365; R. T. Kellogg, « Effectiveness of prewriting strategies as function of task demands », *American Journal of Psychology*, n°103(3), 1990, p. 327-342.

39. P. Elbow, *Writing without teachers*, Oxford University Press, 1973; P. Elbow, *Writing with power*, New York, Oxford University Press, 1981.

40. P. C. Wason, « Specific thoughts on the writing process », *Cognitive Processes in Writing*, Lawrence Erlbaum Associates, 1980.

41. D. Galbraith, « Self-monitoring, discovery through writing and individual differences in drafting strategy », *Theories, Models and Methodology in Writing Research*, Amsterdam University Press, 1996, p. 121-141; D. Galbraith, « Writing as a knowledge-constituting process », *Knowing What To Write: Conceptual Processes In Text Production*, Amsterdam University Press, 1999, p. 139-160.

42. Pour une description simplifiée, voir D. Alamargot & L. Chanquoy, *Through the models of writing*, Kluwer Academic Publishers, 2001.

qui suscite la création d'idées. Selon Galbraith⁴³, la langue écrite n'est qu'un outil imparfait pour traduire les idées de l'auteur. La pensée est rapide, fugace, créative alors que l'écrit est lent et que la mise en mot réduit et fige le sens. Rédiger consiste à s'approcher au plus près de la pensée avec des mots, sans jamais la traduire complètement. Ce serait cette recherche du terme linguistique le plus adapté qui susciterait l'invention, par associations lexicales et sémantiques. Le fait de sélectionner un item lexical et de l'articuler avec les mots précédemment écrits active de nouveaux concepts, crée de nouveaux liens et de nouveaux contenus. L'intégration dans le texte de ces nouveaux éléments motive l'élaboration d'une nouvelle version, basée sur la révision de la précédente.

Bien qu'ayant fait l'objet de quelques études expérimentales en psychologie cognitive⁴⁴, cet effet épistémique du texte reste encore peu connu et son mode de fonctionnement est loin d'être élucidé. Il est probable que son étude chez un écrivain pratiquant un mode « romantique » de façon experte puisse aider à en expliciter les mécanismes sous-jacents.

CONTRÔLE DES TRAITEMENTS: TEXTE EN COURS ET RÉVISION

Dans le mode « classique », l'engagement des processus de formulation et de révision est contrôlé par un plan (notions de « *schema-driven* » ou de « *constructive-driven* » – voir plus haut). Dans le cas du mode « romantique », en l'absence de plan, les processus sont engagés sur la base d'une analyse de l'écart entre l'intention et la réalisation (il pourrait s'agir ici de la notion de « *text-driven* »). Dans ce mode de production, le processus de révision occupe une position centrale. En plus de sa fonction d'amélioration du texte (« *revising* » : édition du texte en cours, lissage de la forme, modification du contenu, etc.), le processus assure une fonction de supervision (« *reviewing* » : évaluation métacognitive de la forme et du fond du texte pour décider des processus à engager). Lors de l'élaboration des versions successives du texte, la supervision permettrait d'épaissir le texte déjà produit en répétant les processus de planification et de formulation. Dans ce contexte, le processus de révision contribue pleinement à la production et peut-être quasiment assimilé à une instance de gestion (monitoring⁴⁵). Contrairement à la fonction d'amélioration, la fonction de supervision de la révision, et le rôle qu'elle joue dans le contrôle des traitements, n'a pas été encore réellement étudiée. Cette fonction doit être pourtant fortement présente chez l'écrivain qui élabore son manuscrit par versions successives.

ENCHAÎNEMENT DES PROCESSUS ET STYLE DE L'ÉCRIVAIN

Dans le mode « classique », le recours à un plan préalable entraîne une segmentation de l'activité qui limite l'interaction des processus au cours de la rédaction⁴⁶. Cette interaction est en revanche au cœur du mode « romantique »

43. D. Galbraith, « Writing as a knowledge-constituting process », *Knowing What To Write: Conceptual Processes In Text Production*, Amsterdam University Press, 1999, p. 139-160.

44. G. Eigler, T. Jechle, G. Merziger & A. Winter, « Writing and knowledge: Effects and re-effects », *European Journal of Psychology of Education*, n°4(2), 1991, p. 225-232 ; D. Galbraith, « Conditions for discovery through writing », *Instructional Science*, n°21, 1992, p. 45-72.

45. E. C. Butterfield, D. J. Hacker & L. R. Albertson, « Environmental, cognitive and metacognitive influences on text revision: Assessing the evidence », *Educational Psychology Review*, n°8(3), 1996, p. 239-297 ; R. T. Kellogg, « A model of working memory in writing », *The science of writing: Theories, methods and applications*, Lawrence Erlbaum Associates, 1996, p. 57-72.

46. R. T. Kellogg, « Effectiveness of prewriting strategies as function of task demands », *American Journal of Psychology*, n°103(3), 1990, p. 327-342.

car la mise en œuvre d'un processus dépend intrinsèquement du résultat des processus précédents. Cette gestion dite « opportuniste » des traitements conduit à s'interroger sur l'existence possible d'enchaînements de processus privilégiés selon les rédacteurs. Levy et Ransdell⁴⁷ ont confirmé cette hypothèse en mettant en évidence des séquences de traitements relativement stables chez un rédacteur donné⁴⁸. Les auteurs ont demandé à des étudiants de licence de rédiger un texte argumentatif pendant quarante minutes ; une fois par semaine pendant dix semaines. Les processus rédactionnels ont été identifiés par la méthode des protocoles verbaux concomitants⁴⁹. L'analyse des probabilités de transition entre les processus montre que les enchaînements diffèrent selon les rédacteurs mais sont relativement stables pour un rédacteur donné. Les auteurs interprètent cette stabilité comme l'empreinte du rédacteur, sa « signature rédactionnelle » (*writing signature*) qu'ils n'hésitent pas à comparer à une véritable signature en raison de son caractère immuable et individualisé. Le point important est que différentes signatures conduisent à des textes de différentes qualités, comme si certains enchaînements de processus étaient plus pertinents que d'autres. Cette relation entre l'ordre des processus et la qualité du produit a été décrite avec précision chez des élèves de 15 ans à qui il a été demandé de rédiger un texte argumentatif⁵⁰. Les auteurs ont analysé les évolutions de la probabilité de passage d'un processus à l'autre, en fonction du déroulement temporel de l'activité. Ils montrent que ce n'est pas l'engagement en tant que tel d'un processus qui détermine la qualité du texte (la relecture du texte en cours, par exemple), mais le moment au cours de l'activité durant lequel ce processus est engagé. Par exemple, la corrélation d'abord négative entre la relecture du texte et la qualité augmente peu à peu avec le déroulement de l'activité pour devenir positive vers la fin de la rédaction.

La notion de « signature rédactionnelle » conduit évidemment à s'interroger sur l'origine et les conséquences du « style » des écrivains. Comme le soulignent Levy et Ransdell :

« Si des extraits de textes de James Joyce, Agatha Christie et de J.D. Salinger étaient analysés par des lecteurs ordinaires, il se dégagerait certainement un consensus pour dire que les passages n'ont pas été écrits par le même auteur⁵¹. »

Si le style se marque dans le texte produit, la question pour la psychologie cognitive est d'évaluer si et comment le style du texte est sous-tendu par un style dans les traitements. Les travaux de Levy et Ransdell, ainsi que de Rijlaarsdam *et al.* fournissent quelques éléments de réponse particulièrement encourageants. Mais ces recherches ont été effectuées auprès d'une population de rédacteurs encore peu experts, rédigeant un seul type de texte argumentatif, pendant une

47. C. M. Levy & S. Ransdell, « Writing signatures », *The science of writing: Theories, methods, and application*, Lawrence Erlbaum Associates, 1996, p. 149-161.

48. Voir également C. M. Levy & S. Ransdell, « Is writing as difficult as it seems ? », *Memory and Cognition*, n°23(6), 1995, p. 767-779.

49. J. R. Hayes & L. S. Flower, « Uncovering cognitive processes in writing: An introduction of protocol analysis », *Research on writing: Principles and methods*, Longman, 1983, p. 206-219.

50. I. Breetvelt, H. Van Den Bergh & G. Rijlaarsdam, « Relations between writing processes and text quality: When and how ? », *Cognition and Instruction*, n°12(2), 1994, p. 103-123 ; I. Breetvelt, H. Van den Bergh & G. Rijlaarsdam, « Rereading and generating and their relation to text quality: An application of multilevel analysis on writing process data », *Theories, models and methodology in writing research*, Amsterdam University Press, 1996, p. 10-20.

51. C. M. Levy & S. Ransdell eds., *The science of writing: Theories, methods, and application*, Lawrence Erlbaum Associates, 1996, p. 149 (notre traduction).

courte période. Si l'on admet que le souci permanent d'un écrivain est d'améliorer la qualité et l'originalité de son texte, alors il est probable qu'il ait instauré des enchaînements particuliers de processus caractérisant un style affirmé. Étendre les investigations menées chez les étudiants aux écrivains fournirait des résultats probablement plus marqués, qui aideraient à la compréhension des relations entre le « style des traitements » et le « style du produit ».

Finalement, parce que la rédaction d'un manuscrit s'opère dans un espace problème relativement ouvert, l'écrivain possède une liberté plus marquée quant au choix des procédés rédactionnels. Les traitements associés au mode « romantique » restent encore largement inconnus à la psychologie cognitive. Étudier ces traitements chez l'écrivain permettrait d'approfondir trois questions qui, posées à un niveau théorique, n'ont pas encore trouvé de réponses expérimentales pleinement satisfaisantes. Il s'agit des questions de la créativité, de la révision en tant qu'instance d'évaluation et de contrôle des traitements, et de l'enchaînement temporel des processus. L'espace ouvert n'est qu'une des dimensions qui caractérisent l'activité de l'écrivain. L'autre dimension, temporelle, soulève la question de la gestion de l'activité sur une longue période et, pour ce faire, des rôles respectifs de la mémoire à long terme et du texte en cours.

RÉDIGER DANS LE TEMPS : LA GESTION DE LA TÂCHE

Contrairement à la production de texte en situation expérimentale, la rédaction d'un manuscrit s'inscrit naturellement dans le temps⁵². Cela suppose de la part de l'écrivain une gestion avancée des interruptions et reprises de l'activité afin de préserver, d'une séance à l'autre, la cohérence d'ensemble du texte. Deux ressources complémentaires sont mobilisées pour cette gestion : la mémoire à long terme et le texte en cours. Deux formes de connaissances sont constituées au fur et à mesure de l'activité, l'une consignait les traitements effectués (en mémoire épisodique), l'autre le contenu rédigé (en mémoire sémantique). Le texte en cours, en servant de mémoire externe, peut compenser le rôle de la mémoire à long terme.

SOUVENIR DES TRAITEMENTS : MÉMOIRE ÉPISODIQUE

Il est probable qu'au cours et à l'issue d'une séance d'écriture, la mémoire à long terme stocke des informations relatives à l'avancée de la tâche, comme par exemple la liste des différents traitements effectués et l'état associé du manuscrit. En raison de leur composante temporelle, ces informations seraient consignées dans la mémoire épisodique. Constitutive de la mémoire à long terme, la mémoire épisodique doit être distinguée de la mémoire sémantique⁵³. Elle stocke les expériences personnelles sous forme d'épisodes dans lesquels les événements sont localisés dans le temps et dans l'espace. Dans le cas de la rédaction, cette forme de mémoire archiverait les enchaînements de processus (campagnes d'écriture, de (re)lecture, de révision) en les indiquant sur le plan temporel (repérage, dans l'historique de la tâche – et de l'écrivain – d'une relecture d'ensemble, par exemple) et sur le plan spatial (localisation dans le texte des répétitions détectées lors de la dernière relecture, par exemple). Ce sont ces

52. T. Van der Geest, « Studying "real life" writing processes : a proposal and an example », *The science of writing. Theories, methods, individual differences, and applications*, Lawrence Erlbaum Publishers, 1996, p. 309-322.

53. E. Tulving, « How many memory systems are there ? », *American Psychologist*, n°40, 1985, p. 385-398.

connaissances épisodiques qui permettraient à l'écrivain de déterminer « ce qui a été fait et reste à faire » d'une séance à l'autre et de reprendre son activité « là où elle a été arrêtée ».

SOUVENIR DU CONTENU : MÉMOIRE SÉMANTIQUE ET LECTURE DU TEXTE EN COURS

Si la mémoire épisodique consigne l'historique des traitements, le souvenir du contenu rédigé serait quant à lui stocké dans la mémoire sémantique qui contient les connaissances référentielles. Parce que la mémoire sémantique est régie par des phénomènes transitoires d'activation⁵⁴, la qualité du souvenir du contenu dépendrait du délai entre deux séances. Il semble qu'une période de deux semaines soit suffisante pour entraîner l'oubli des caractéristiques de son propre texte. Des travaux ont été menés pour évaluer ce phénomène dans le cas de la révision. Daneman et Stainton⁵⁵ ont demandé à des étudiants de rédiger un texte argumentatif pendant trente minutes. Après un délai de vingt minutes ou de deux semaines, les étudiants devaient corriger des erreurs introduites dans leur texte ou dans le texte d'autrui. Les résultats montrent que les étudiants détectent moins facilement les erreurs dans leur texte lorsque le délai est court : ils se basent sur la représentation de ce qu'ils ont écrit plutôt que sur la trace effectivement écrite. Lorsque le délai est de deux semaines, ce biais n'existe plus. Les rédacteurs détectent indifféremment les erreurs introduites dans leurs textes ou le texte d'un autre, ce qui laisse penser qu'ils n'ont plus accès à une représentation détaillée et précise de leur texte.

Ces investigations ont été menées chez des étudiants, rédacteurs ordinaires. Si l'on admet que l'écrivain a développé une mémoire sémantique plus experte (notamment par le recours à la MdT-LT ; voir plus haut), il est possible que le délai avant oubli soit nettement plus important. Mais dans tous les cas, si l'écrivain dépasse sa période critique, il sera probablement contraint, à l'instar du rédacteur, de (re)lire plus longuement le texte déjà produit pour réactiver en mémoire de travail le contenu et les connaissances référentielles associées (« ce qui a été formulé et reste à formuler »). Si de tels phénomènes de compensation entre récupération en mémoire et lecture du texte préalable peuvent être envisagés, ils ne semblent pas encore avoir fait l'objet d'investigations.

Finalement, la gestion de l'activité rédactionnelle sur une longue période, en mettant à contribution la mémoire à long terme, soulève deux questions importantes. La première concerne la réalité de l'implication de deux formes différentes de mémoire respectivement dédiées aux traitements (mémoire épisodique) et au contenu (mémoire sémantique). La seconde question porte sur l'existence d'une relation compensatoire entre la récupération en mémoire du contenu et la (re)lecture du texte en cours. Des recherches nouvelles, s'appuyant sur la spécificité temporelle de l'activité des écrivains, doivent être entreprises pour répondre à ces deux questions. L'originalité de ces recherches est qu'elles mettent davantage l'accent sur les ressources (mémoire à long terme et environnement de la tâche) et représentations (de la tâche) que sur les processus⁵⁶.

54. J. R. Anderson, « A spreading activation theory of memory », A.M. Collins & E.E. Smith eds., *Readings in cognitive science: A perspective from psychology and artificial intelligence*, Morgan Kaufmann Publishers, 1988, p. 137-154.

55. M. Daneman & M. Stainton, « The generation effect in reading and proof-reading », *Reading and Writing: An Interdisciplinary Journal*, n°5, 1993, p. 297-313.

56. N. S. Spivey, « Written discourse: A constructionist perspective », *Written discourse: A constructionist perspective*, Laurence Erlbaum Associates, 1994, p. 313-329.

L'écrivain n'articule pas seulement des traitements en mémoire de travail. La temporalité de son activité l'oblige à élaborer des connaissances et activer diverses représentations qui guident ces processus. Comme le soulignent Schumacher et Ma :

« Alors que les chercheurs en écriture [...] suggèrent que les rédacteurs créent une variété de représentations lorsqu'ils rédigent, ils ne fournissent que peu de détails sur la nature de ces représentations⁵⁷. »

L'enjeu ici est de préciser la nature et la fonction de ces différentes représentations (temporaires) et connaissances (permanentes) en étudiant celles qu'un écrivain, en tant qu'expert, est amené à élaborer pour mener à bien son activité.

CONCLUSION : VERS LA PLURIDISCIPLINARITÉ

L'objectif de cet article était de présenter les principales dimensions de l'approche cognitive de la production de texte et d'explicitier en quoi l'étude des stratégies rédactionnelles des écrivains pouvait permettre d'approfondir la connaissance des traitements rédactionnels. Une psychologie cognitive de l'écrivain ouvre plusieurs perspectives. Pour une séance d'écriture donnée, il s'agit de préciser la spécificité de la mise en œuvre des processus et d'analyser les conséquences de cette spécificité sur la qualité et le style du texte. D'une séance d'écriture à l'autre, il s'agit d'étudier le mode de gestion de la tâche et de comprendre le rôle joué par le registre de mémoire à long terme et le texte en cours dans cette gestion. Pour autant qu'elle soit heuristique, cette perspective de recherche n'en soulève pas moins deux questions d'importance. La première est méthodologique, la seconde épistémologique.

Sur le plan méthodologique, se pose le problème de l'observation de la lecture au cours de l'écriture. Le texte en cours joue un rôle central dans l'activité de l'écrivain qu'il s'agisse de pratiquer un mode rédactionnel romantique ou de réactiver le contenu du texte au début d'une nouvelle séance d'écriture. Les travaux de psychologie cognitive qui se sont intéressés à la lecture au cours de l'écriture ont eu recours jusqu'alors aux protocoles verbaux⁵⁸. Si la verbalisation est adéquate pour rendre compte de l'engagement d'un processus, elle n'est pas suffisante pour expliciter le fonctionnement de ce processus. Pour répondre aux différentes questions évoquées plus haut, il faut être en mesure d'apprécier quelle information du texte est lue, pendant combien de temps et à quel moment de l'écriture. Seule une analyse temporelle fine des caractéristiques de la lecture, en termes de fixations et de saccades oculaires, permet de comprendre quels sont les indices textuels utilisés par l'écrivain pour gérer ses traitements. Les méthodes récentes de recueil des mouvements oculaires pendant l'écriture manuscrite (logiciel Eye and Pen⁵⁹) et l'écriture dactylographique (logiciel

57. G. M. Schumacher & C. Ma, « Representations in writing: a modularity perspective », *Knowing what to write: Conceptual processes in text production*, Amsterdam University Press, 1999, p. 182 (notre traduction).

58. C. M. Levy, J. P. Marek & J. Lea, « Concurrent and retrospective protocols in writing research », *Theories, models and methodology in writing research*, Amsterdam University Press, 1996, p. 542-556; H. Van den Bergh & G. Rijlaarsdam, « The dynamics of composing: Modeling writing process data », *The science of writing: Theories, methods, individual differences, and applications*, Laurence Erlbaum Associates, 1996, p. 207-232.

59. D. Alamargot, D. Chesnet, C. Dansac & C. Ros, « Eye and Pen: a new device to study the reading during writing », *Behavior Research Methods, Instruments and Computers* (à paraître);

ScriptLog⁶⁰) devraient permettre d'avancer dans cette voie. Par exemple, en synchronisant le recueil des mouvements oculaires (via un oculomètre) avec celui de l'activité graphomotrice (via une tablette à digitaliser), le logiciel Eye and Pen permet de cerner avec précision quelles sont les unités linguistiques fixées dans le texte en cours pendant les périodes de pause et d'écriture. Il est ainsi possible d'identifier les différentes formes de lecture au cours de l'écriture (la lecture linéaire ; la recherche d'information dans le texte, le contrôle oculaire de l'exécution et la supervision/évaluation du produit) et de recomposer la dynamique des traitements rédactionnels⁶¹.

Sur le plan épistémologique, la méthode expérimentale associée à l'approche cognitive de la production de texte suppose de conduire des études auprès d'échantillons représentatifs de scripteurs, rédigeant des textes différents dans différentes conditions. L'objectif de la psychologie cognitive n'est pas de décrire l'activité rédactionnelle dans sa globalité et sa diversité mais de comprendre le fonctionnement des processus mentaux impliqués dans cette activité. L'enjeu consiste donc à réunir les conditions (le plus souvent expérimentales) pour que les processus dont l'étude est visée se manifestent et que leurs effets soient mesurés. Ce ne sont donc pas les différentes dimensions du texte et/ou du rédacteur qui guident l'analyse mais la question posée qui détermine les dimensions du texte et/ou du rédacteur qui sont analysées. Face à la complexité de l'activité rédactionnelle, la psychologie cognitive a le plus souvent choisi d'étudier les différents processus et niveaux de traitements, en les isolant pour limiter leurs interactions et pouvoir en comprendre le fonctionnement intrinsèque. C'est ainsi que les recherches sur la production écrite de mots isolés, de phrases et de courts textes peuvent contribuer à la compréhension de la complexité de l'activité rédactionnelle⁶².

Dans ce contexte, l'étude du comportement des écrivains est pertinente pour la psychologie cognitive car elle offre l'opportunité de préciser les stratégies expertes. La difficulté toutefois relève de la méthode d'investigation. La singularité de l'écrivain conduit à effectuer des analyses quantitatives et qualitatives des performances d'un seul individu – considéré comme un « super expert ». Cette absence de généralisation possible des résultats à une population parente ne doit cependant pas conduire à rejeter ces observations et le principe de leur recueil. L'observation d'un individu est également une méthode utilisée par la psychologie cognitive, notamment lorsqu'il s'agit de modéliser les processus mentaux complexes. Cette méthode, développée par Newell et Simon⁶³ dans le cadre des études sur l'intelligence artificielle, est toujours d'actualité. Elle permet de formaliser puis de simuler informatiquement de nombreux comportements comme le raisonnement, la résolution de problèmes⁶⁴ ou encore certaines

G. Caporossi, D. Alamargot & D. Chesnet, « Using the computer to study the dynamics of handwriting processes », *Lecture Notes in Computer Science*, n°3245, 2004, p. 242-254 ; D. Chesnet et D. Alamargot, « Analyses en temps réel des activités oculaires et graphomotrices du scripteur : intérêt du dispositif "Eye and Pen" », *L'Année Psychologique*, n°105(3), 2005, p. 477-520.

60. B. Andersson, J. Dahl, K. Holmkvist, J. J. Holsanova, V. Johansson, H. Karlsson et al., « Combining keystroke logging with eye tracking », *Writing and Digital Media*, Elsevier (à paraître).

61. D. Chesnet & D. Alamargot, *ibid.*

62. M. Fayol dir., *Production du langage : Traité des Sciences Cognitives*, Hermès-Science, 2002.

63. A. Newell & H. A. Simon, *Human problem solving*, Prentice Hall, 1972.

64. D. D. Salvucci & J. R. Anderson, « Automated eye-movement protocol analysis », *Human Computer Interaction*, n°16(1), 2001, p. 39-86.

activités de lecture-compréhension⁶⁵. L'approche cognitive de la production de texte est elle-même issue de ce courant. Le modèle de Hayes et Flower⁶⁶ a été élaboré à partir des verbalisations d'un seul rédacteur produisant un texte argumentatif. À cette époque des recherches en production de textes, le modèle s'est avéré suffisamment heuristique pour repousser la question de sa généralisation. L'étude des stratégies rédactionnelles d'un écrivain revient à adopter à nouveau la démarche de modélisation des années 1980, mais avec la grille d'analyse théorique des modèles de deuxième génération et la richesse des données issues des nouvelles méthodes d'analyses en temps réel.

Finalement, il est intéressant de constater que la psychologie cognitive ignore encore ce qu'est un écrivain. Ce sont les scripteurs (lorsqu'il s'agit d'apprendre à écrire ou à calligraphier) et les rédacteurs (lorsqu'il s'agit de composer un texte) ordinaires qui ont essentiellement fait l'objet d'études. À l'inverse de la psychologie cognitive, la critique génétique a accumulé des analyses relativement fines des stratégies des écrivains, observées sur une large échelle temporelle, pour des manuscrits entiers⁶⁷. Ce type d'investigations a notamment permis de différencier les écrivains à « processus » des écrivains à « programme »⁶⁸ ; distinction sur laquelle il doit être pertinent de s'appuyer pour répondre à certaines des interrogations suscitées par les modes rédactionnels « classique » et « romantique ». Les descriptions de la critique génétique, et les hypothèses de fonctionnement linguistique qui leur sont associées, peuvent être considérées avec intérêt par la psychologie cognitive. La précision de ces descriptions et analyses offre l'occasion à la psychologie cognitive de compléter et d'améliorer ses modèles sur les questions de la créativité, de la progressivité dans l'élaboration d'un texte et des stratégies rédactionnelles expertes associées. La critique génétique fournit un répertoire particulièrement détaillé de comportements qu'il reste à expliquer sur le plan cognitif. À l'inverse, la psychologie cognitive peut aider la critique génétique à rejeter ou accepter des hypothèses interprétatives en fonction de leur plausibilité psychologique. Même expert, l'écrivain n'en demeure pas moins un rédacteur qui subit les limitations « universelles » de son système cognitif.

Nous avons précisé en introduction qu'une approche pluridisciplinaire de l'écriture nécessite que les différentes disciplines en présence cernent respectivement leurs champs de recherche, leurs démarches et les limites de ces démarches. Ces quelques pages sont loin d'atteindre cet objectif mais elles représentent une tentative de rapprochement de deux disciplines qui travaillent sur le même objet – l'écriture – et cherchent de la même façon à en expliquer la genèse.

DENIS ALAMARGOT (LABORATOIRE LACO-CNRS/UNIVERSITÉ DE POITIERS)

65. J. R. Anderson, « Obituary: Herbert A. Simon (1916-2001) », *American Psychologist*, n°56 (6-7), 2001, p. 516-518.

66. J. R. Hayes & L. S. Flower, *ibid.*

67. D. Ferrer & J.-L. Lebrave, *L'Écriture et ses doubles. Genèse et variation textuelle*, CNRS Éditions, 2000.

68. L. Hay, « La troisième dimension de la littérature », *Texte*, n°5/6, 1986-1987, p. 313-328.

C O N C L U S I O N

GÉNÉTIQUE DES ARTS

PIERRE-MARC DE BIASI

Le modèle d'analyse génétique qui renouvelle notre connaissance des textes littéraires, peut-il être appliqué avec autant de profit à d'autres archives de la création artistique, et si oui à quelles conditions ? Cette question, la critique génétique a été amenée à se la formuler dès le début des années 1980 à l'intérieur même de son propre champ d'investigation. Dans les papiers de nombreux écrivains, les généticiens ont très vite été confrontés à des documents relevant des domaines les plus divers – notes scientifiques, documentations techniques, dessins et croquis, plans, partitions, iconographies, histoire de l'art, etc. Des corpus comme ceux de Flaubert, Zola, Proust ou Valéry démontrent que l'écriture ne construit paradoxalement sa littérarité qu'au contact *exogénétique* d'un intertexte largement non littéraire, mais aussi par une confrontation permanente aux savoirs et à l'histoire des arts, aux mondes de l'image et de la musique. Les questions nouvelles qui en résultaient ont conduit les généticiens du texte à entrer en dialogue avec les spécialistes de ces autres disciplines, puis à envisager avec eux quelques expériences de collaboration.

Après ces tentatives, riches en résultats, dans les secteurs de l'histoire des sciences¹, des arts graphiques², de l'architecture³ et du cinéma⁴, le principe d'une exploration plus organisée s'est imposé. C'est ainsi que, dès 1992-1994, l'ITEM a consacré deux années d'études à une vaste enquête pluridisciplinaire sous l'intitulé « Arts et Sciences : les archives de la création »⁵. Cette période de recherche collective et de débats s'est traduite par la définition d'une problématique transversale⁶, et plusieurs études de cas sur la création musicale⁷, l'œuvre picturale⁸, l'écriture cinématographique⁹, la conception architecturale¹⁰.

1. Notamment les recherches sur les carnets de laboratoire de Pasteur (publiées dans *Pasteur, Cahiers d'un savant*, coordonné par F. Balibar et M.-L. Prévost, coll. « Manuscrits », CNRS Éditions/BNF/Zulma, 1995, 258 p.)

2. F. Viatte, *Repentirs*, exposition au Musée du Louvre et catalogue, 1991, RMN, 148 p.

3. P.-M. de Biasi, *Étude de genèse d'un immeuble urbain d'habitation à Paris (analyse des 11 dessins initiaux, grille d'analyse pour base de données génétiques)* Direction de l'Architecture, Ministère de l'Équipement, Paris-La Défense, Grande Arche, 1989, 150 p. « Vers une génétique du processus de conception en architecture », *Préfaces*, n°8, juin-août 1988, p. 96-101.

4. « Claude Chabrol. Un Scénario sous influence », entretien avec P.-M. de Biasi, *Autour d'Emma*, « Madame Bovary », un film de Claude Chabrol, Hatier, coll. « Brèves Cinéma », Paris, 1991, p. 23-108. Jacques Mény, « Un roi sans divertissement : de l'écrit à l'écran », *Jean Giono*, Bulletin de l'association des amis, n°37, 1992 p. 45-75 et n°38, 1993, p. 41-88. ; voir aussi, *Sauver les films*, CNC prod. et Sodaperaga, 1991.

5. Séminaire général de l'ITEM, coordonné par P.-M. de Biasi et E. Marty. Sur cette lancée et sous le même titre, un programme de recherche animé par A. Grésillon a ultérieurement cherché à approfondir ce type d'investigations.

6. P.-M. de Biasi, « L'Horizon génétique », *Les Manuscrits des écrivains*, Hachette/CNRS Éditions, 1993, p. 238-259. A. Grésillon, *Éléments de critique génétique*, PUF, 1994, notamment p. 217-238.

7. M. Levinas, « De la rature et de l'accident dans la création musicale », *Genesis*, n°1, p. 113-116 ; *Genesis*, n°4, numéro spécial « Écritures musicales aujourd'hui », ITEM-IRCAM, 1993, 209 p.

8. P.-M. de Biasi, « Le tableau : terre inconnue », *Diogène*, n°169, *Qu'est-ce qu'on ne sait pas ?*, UNESCO/Gallimard, 1995.

9. P. Greenaway, « Filmer entre les lignes », entretien avec D. Ferrer et A. Berthin-Scaillet, *Genesis*, n°3, 1993, p. 105-118.

10. F. Seigneur « Le pavillon de France à Séville, ou l'esthétique de l'absence (Genèse et matérialisation d'un concept architectural) », entretien avec P.-M. de Biasi, *Genesis*, n°3, 1993, p. 81-104.

L'ensemble de ces travaux finissait par esquisser pour les études de genèse un nouvel « horizon » dont l'importance s'est trouvée soulignée par des textes programmatiques¹¹, et, depuis 2000 par plusieurs publications substantielles, parmi lesquelles cinq numéros spéciaux de la revue *Genesis*, respectivement consacrés à l'architecture¹², à l'histoire des sciences¹³, aux arts plastiques¹⁴, au théâtre¹⁵ et au cinéma¹⁶. Pour deux de ces domaines – arts visuels et histoire de l'art – les résultats semblent désormais assez probants pour autoriser l'hypothèse d'un véritable projet d'investigation génétique et la formation à l'ITEM d'équipes spécialisées¹⁷.

À quelles conditions, donc, l'approche génétique devient-elle possible hors de l'espace littéraire ? Il y a d'abord une condition factuelle. S'agissant d'une recherche indicielle, une telle extension n'est envisageable que pour les œuvres dont on a conservé les archives de travail en proportions suffisantes mais, dans de nombreux domaines, ces fonds existent et, sous réserve de recollection et d'inventaire, ce n'est pas la matière qui manque, du moins pour les deux derniers siècles. Ce n'est pas non plus l'intérêt qui fait défaut : la « boîte noire », l'élucidation des processus de conception et de réalisation sont, à l'évidence, des questions centrales pour toute recherche sur les productions intellectuelles ou artistiques. Non, la difficulté est méthodologique. Chaque domaine possède son médium, ses procédures et son univers technique, et chaque configuration spécifique constitue un modèle génétique propre. Je renvoie aux numéros de *Genesis* pour le théâtre, l'architecture, et l'histoire des sciences, et je me bornerai ici – ce qui est déjà beaucoup – à quelques remarques sur la musique, le cinéma et les arts plastiques. Les procédures de recherche et les outils issus de la génétique littéraire ne peuvent s'exporter hors de leur champ natif d'application qu'au prix de certaines adaptations. Les aménagements semblent d'autant plus nécessaires et conséquents que l'objet étudié s'éloigne plus de la structure textuelle (encodée en langue écrite, à concaténation linéaire, orientée, séquentielle, temporalisée). Malgré d'évidentes divergences tenant à la différence des codes et du médium, les recherches de type génétique menées en musicologie ou en analyse filmique par exemple ont, quant à la démarche et aux méthodes, beaucoup de points communs avec les études sur les manuscrits d'écrivains. Inversement, malgré certaines similitudes dans le recours aux documents préparatoires, les études de genèse menées en histoire de l'art mettent en jeu de nombreuses caractéristiques (matériaux, spatialité, synchronie, non linéarité, etc.) qui ne paraissent pas avoir d'équivalent direct dans le domaine textuel.

11. P.-M. de Biasi, « Horizons for genetic studies », *Word & Image*, « Genetic Criticism », vol. 13, n°2, 1997, p. 124-134

12. Numéro spécial « Architecture », *Genesis*, n°14, Textes réunis et présentés par P.-M. de Biasi et R. Legault, 2000

13. Numéro spécial « Écriture scientifique », *Genesis*, n°20, Présentation par A. Barberousse et L. Pinon, 2003

14. Numéro spécial « Formes », *Genesis*, n°24, Textes réunis et présentés par S. Le Men, 2004.

15. Numéro spécial « Théâtre », *Genesis*, n°26, Textes réunis et présentés par N. Léger et A. Grésillon, 2006.

16. Numéro spécial « Cinéma », *Genesis*, n°28, Textes réunis et présentés par J.-L. Bourget et D. Ferrer, 2007.

17. Une équipe « Histoire de l'art : processus de création et genèse de l'œuvre » sous la direction de S. Le Men et une équipe « Genèse des arts visuels : photo, cinéma, corpus A. Gitai » ont été créées à l'ITEM en 2008.

INTERFÉRENCES

Le paradoxe est d'autant plus troublant que c'est précisément le langage des peintres et des sculpteurs qui a souvent fourni aux écrivains leur métadiscours professionnel et, à travers lui, qui a transmis à la génétique littéraire quelques-unes de ses premières notions métaphoriques : aux peintres, on a emprunté les termes de « croquis », « esquisse », « ébauche », « réserve », « touche », « retouche », « repentir », « travail sur le motif », « non finito », etc. ; aux sculpteurs, « pioche », « dégrossissage », « polissage », « modèle », « gabarit », « moule », etc. L'approche génétique doit également beaucoup aux arts du spectacle : avant d'être recyclé et redéfini par le cinéma, le terme de « scénario » (et ses dérivés, « scénarique », « scénarisation ») si décisif en théorie de la genèse, vient du théâtre, tout comme le terme de « régie » (synonyme de « mise en scène » au théâtre depuis 1840, puis au cinéma en 1925). Le vocabulaire des arts visuels a également contribué à renouveler l'arsenal des termes critiques pour décrypter l'image littéraire, avant de trouver, en génétique, un espace de processus encore plus propice à leur recyclage. La prise de vue photographique a popularisé la « chambre claire » et la « chambre obscure » des peintres, en donnant un contenu précis à des notions comme le « cadrage », la « lumière », le « contraste », la « mise au point », le « flou », la « focale », etc. Quant au cinéma, qui partage avec le texte la syntagmatique du récit et la langue elle-même (ban titre, voix enregistrée), c'est l'ensemble de son vocabulaire (travelling, zoom, plan-séquence, flash-back, etc.) qui se trouve sollicité, par analogie, pour décrire les processus par lesquels l'écriture met elle-même l'image en mouvement dans la représentation à l'état naissant.

Dans chacune de ces disciplines, les terminologies professionnelles constituent des trésors : leur étude comparée contribuera à clarifier et à unifier les principes d'une génétique transversale, attentive aux spécificités de chaque domaine de création, mais capable aussi de penser les homologies, les interactions et les continuités. Envisager les extensions possibles du modèle génétique ne revient donc pas à mesurer les conditions d'un transfert unilatéral de concepts et de méthodes conçus pour l'avant-texte des écrivains vers d'autres champs. C'est au contraire prendre la mesure des autonomies relatives qui ont déjà fait émerger en chaque domaine une terminologie et des techniques d'analyse propres à la discipline, évaluer les complémentarités possibles des méthodes d'approche, construire une réciprocité des moyens d'analyse. Bref, c'est s'interroger sur l'espace d'un échange transdisciplinaire.

MUSIQUE

La musicologie bénéficie d'une ancienne tradition de recherche sur les manuscrits. Comme pour la philologie littéraire, l'exigence d'éditer aussi fidèlement que possible les partitions inédites des grands corpus s'est traduite par la nécessité de déchiffrer et d'interpréter avec rigueur les documents de travail des créateurs. Avec la phonographie, ces recherches ont pris au xx^e siècle, et surtout depuis les années 1980, un tournant décisif et une extension d'autant plus importante que l'évolution rapide des techniques et des usages (microsillon, cassette, CD, MP3, téléchargement) s'est traduite par une véritable redéfinition de la notion de « texte » musical. La multiplication des techniques de production, de reproduction et de diffusion de la matière sonore, l'existence d'interprétations enregistrées qui se fixent comme autant d'éditions de l'œuvre musicale, l'émergence de formes très diversifiées d'écritures liées à l'outil informatique et aux renouvellements de l'esthétique sonore, l'apparition d'œuvres strictement non

écrites, improvisées ou programmées à l'échelle même du médium numérique, la concurrence entre les nouvelles traditions « savantes » (musique instrumentale, mixte, acousmatique, électroacoustique), la massification et l'évolution industrielle du marché en matière de musique classique et de musique populaire : tous ces phénomènes ont conduit les milieux de la musicologie à redéfinir l'acte même de composer et les diverses étapes de la genèse des œuvres en accordant une place grandissante à l'aspect médiologique des interactions entre innovations techniques et invention musicale. Un centre de création et de recherche comme l'IRCAM joue en ce domaine un rôle déterminant.

Dans le même temps, c'est l'ensemble du patrimoine écrit musical qui est devenu l'objet d'une véritable relecture, pour laquelle la recherche musicologique s'est dotée de structures de grande ampleur comme le *Répertoire international des sources musicales* (RISM) qui, sous le patronage de l'Association internationale des bibliothèques nationales et de la Société internationale de musicologie, a pour but de répertorier la totalité des documents écrits relatifs à la musique. D'autres investigations explorent sur le terrain l'immense domaine de l'ethnomusicologie et des musiques de tradition orale. Enfin, une partie importante de la génétique musicale se consacre à la connaissance de l'histoire instrumentale. Le Centre d'organologie et d'iconographie musicale, puis le Centre de musique baroque de Versailles, s'emploient à compléter l'étude de l'écriture musicale par une recherche approfondie sur l'histoire de la production sonore, notamment pour la vaste période qui va du ^{xvi}^e au ^{xix}^e siècle, où il ne nous reste que très peu d'instruments d'époque (de la disparition totale pour la Renaissance, à de graves lacunes pour le ^{xix}^e siècle), mais aussi sur la musique médiévale et antique. Un programme d'analyse d'inscriptions antiques et de manuscrits anciens, joint à la reconstitution de lyres, cithares et percussions antiques a ressuscité quelques œuvres comme *l'Ipigénie à Aulis* d'Euripide (joué en 405 av. J.-C.) ou les deux grands hymnes à Apollon gravés sur le trésor des Athéniens à Delphes en 128 av. J.-C., non jouées depuis deux millénaires.

CINÉMA

Après avoir traversé, comme la critique littéraire, une période structuraliste où l'on était très attentif aux performances formelles et à l'autoreprésentation du travail filmique, la critique cinématographique redécouvre l'intérêt d'une approche génétique des œuvres. Comment s'est écrit un scénario ? Qu'est-ce qu'un casting ? Que se passe-t-il au cours du tournage, du montage ? Ces questions font partie d'une tradition, celle de la presse d'actualité cinématographique aussi ancienne que le cinéma lui-même. Avec le DVD, l'image cinématographique s'est chargée de répondre elle-même à la curiosité du public à travers les « making off » où le réalisateur s'explique sur l'origine de son projet, sa démarche, la direction des acteurs, etc. À quelques exceptions remarquables près, les « making off », conçus comme des « bonus » à vocation promotionnelle ne présentent que peu d'intérêt scientifique. En revanche, le phénomène le plus marquant pour les généticiens est sans doute l'intérêt grandissant que les créateurs portent aujourd'hui à la conservation et à la valorisation scientifique de leurs archives : en France, la BnF, le Centre Pompidou, la Cinémathèque de Paris et la Bifi (Bibliothèque du film) deviennent dépositaires de fonds d'archives considérables (films et documents papier), parfois dans le cadre explicite d'un projet de recherche. C'est le cas pour les archives d'Amos Gitai, déposées à la Cinémathèque, avec la collaboration de l'ITEM.

Par la nature particulièrement complexe et diversifiée de sa genèse, le film constitue un défi majeur pour l'approche génétique : c'est l'objet idéal pour une étude transdisciplinaire de grande amplitude mettant en jeu une pluralité d'archives et de processus créatifs. Le dossier de genèse d'une œuvre cinématographique combine des constituants textuels, littéraires ou de régie (synopsis, adaptations, rédaction et réfections du scénario, texte des dialogues, découpages, scripts, documents de production), des essais pour la sélection des acteurs (casting), des documents de travail dramaturgique et scénique (mise en scène, jeu des comédiens), des éléments graphiques, plastiques et décoratifs (esquisses, schémas, dessins préparatoires, storyboard, accessoires, décors, costumes), des informations documentaires référentielles (repérages sur place, enquêtes, reconstitutions historiques), des composants sonores et musicaux, l'ensemble des moyens techniques et procédures propres au genre (caméra, prises de vue, cadrage, dispositifs, mouvement, lumières, couleurs, montage), sans oublier le dossier des contraintes financières, industrielles, publicitaires et commerciales.

Cette richesse documentaire s'accroît encore aujourd'hui sous l'effet du numérique : avec la conservation des rushes stockés sur disques durs, c'est la boîte noire du montage qui, pour la première fois dans l'histoire du septième art, devient accessible à la recherche. Enfin, le cinéma peut aussi – à son propre service comme au service des autres arts – devenir un outil irremplaçable pour l'étude, la reconstitution et la simulation des processus : des expériences encore modestes techniquement comme *Le Mystère Picasso* d'Henri-Georges Clouzot, l'ont déjà démontré avec éclat. On peut désormais rêver pour les traces de la genèse d'une édition en ligne capable de restituer dans leur mouvement les métamorphoses de la création.

PEINTURE

L'idée de lire et de collectionner les brouillons des écrivains est récente, alors que l'intérêt pour les ébauches, études, cartons ou repentirs des peintres est presque aussi ancien que l'intérêt pour leurs œuvres finies. L'étude des productions picturales implique une attention précise aux aspects techniques du métier, à la préparation matérielle des composants, et suppose, depuis le XIX^e siècle, une fréquentation de « l'atelier » à la fois lieu de socialité et laboratoire du style : la « visite de l'atelier » devient pour le critique (nouveau métier), la manière la plus directe de connaître les secrets et la « manière » de l'artiste. La tradition des « salons » puis des grandes expositions publiques, une certaine pression de l'actualité critique liée à l'apparition de nouvelles tendances, aux polémiques, au renouvellement des formes, au destin mondain et commercial des œuvres, font au critique l'obligation de comprendre l'évolution de la création, en suivant d'aussi près que possible le travail des artistes. Est-ce à dire que l'histoire de l'art serait déjà de part en part génétique ? Non, car la genèse plastique repose sur une sorte de paradoxe ou d'aporie.

La genèse du tableau peut connaître une phase de préparation externe (sous forme de croquis, d'esquisses, d'ébauches), mais la réalisation de l'œuvre proprement dite constitue un trajet génétique relativement autonome. À la différence de l'écrivain qui, en rédigeant son manuscrit définitif se borne en général à recopier un état du texte déjà presque abouti en y apportant tout au plus quelques ultimes corrections, le peintre ou le sculpteur se trouve soumis à une solution de continuité : aussi préparé qu'il soit à exécuter l'œuvre qu'il a préfigurée dans ses approches préparatoires, l'œuvre elle-même reste à faire, et il va lui falloir

parcourir tout l'itinéraire en partant de la toile vierge ou du bloc de marbre brut jusqu'à la forme définitive de l'œuvre. Les esquisses initiales peuvent lui avoir servi à se faire la main, à concevoir le principe d'une forme, mais lorsque l'artiste en vient à l'œuvre proprement dite, il repart à zéro : pour parvenir à l'œuvre accomplie, il lui faudra à nouveau passer par le dégrossissage ou l'ébauche, la composition générale, la réalisation partie par partie, les réfections de détail. Et chacune de ces étapes aura lieu successivement, secteur par secteur, couche après couche, sur le même support matériel : par recouvrement en peinture, (*arte di porre*), ou, en sculpture, par soustraction de matière (*arte di levare*). Il en résulte une singularité génétique majeure : l'œuvre d'art plastique est à elle-même son propre scénario initial, son propre brouillon, et porte en elle-même la trace de toutes ses métamorphoses. En sculpture, cette histoire est matérialisée par le vide qui modèle la matière ; en peinture, la genèse se constitue comme une accumulation de strates : l'œuvre achevée n'est rien d'autre que la strate supérieure, la couche finale sous laquelle se sont sédimentés l'un après l'autre les différents paysages géologiques du tableau. Des notions élémentaires comme enduit intermédiaire, pleine pâte, glacis, couches profondes, couches superficielles, transparence, opacité, disent la conscience qu'a le peintre de travailler en épaisseur, c'est-à-dire dans une dimension qui est celle d'une profondeur à la fois volumique (l'épaisseur de la matière picturale, la troisième dimension) et chronologique (la durée du travail, la quatrième dimension, le temps de la genèse).

Les analyses radiographiques, stratigraphiques et photographiques sous infrarouge et sous ultraviolet permettent de distinguer sous la surface peinte, les premières esquisses et les diverses réfections de la composition initiale, les retouches de détail et les différentes campagnes de travail du peintre, bref, chacune des principales étapes qui ont précédé l'achèvement de l'œuvre, et bien entendu, les « repeints » et les interventions postérieures qui peuvent avoir modifié ou dénaturé l'œuvre au cours du temps. Ces études matérielles apportent souvent des révélations importantes sur le travail de l'artiste, sa démarche, les orientations de sa recherche, l'originalité de sa technique, la chronologie fine de sa production. Une partie de l'étude génétique, techniquement, repose sur ce type de recherche. Mais il y a plus : le concept même de processus créatif semble, à époque moderne, être devenu l'objet même des arts plastiques.

Une grande partie des bouleversements qui ont affecté la peinture depuis le XIX^e siècle peut être interprétée comme l'effet d'une interrogation de plus en plus radicale des créateurs sur le sens et la portée de l'idée de genèse dans leur propre travail. Si la démarche impressionniste, radicalisée par Cézanne, constitue une rupture, c'est au sens où la peinture, s'interrogeant, sur la reproductibilité de l'image, l'art industriel et la nouvelle mimésis photographique, opère un premier repli sur elle-même et s'oriente vers l'exploration de ses stricts moyens. En se désolidarisant de l'exatitute référentielle, l'artiste s'est trouvé ramené de plus en plus intimement à la question de son autonomie dans un face-à-face avec son propre médium : qu'est-ce que voir ? qu'est-ce que peindre ? qu'est-ce qu'un tableau ? Questions qui se soldent en réalité par une nouvelle problématique – celle de l'œuvre à l'état naissant, du mouvement créatif comme objet même de la représentation – et par l'exigence d'une réflexion fondamentale – à la fois phénoménologique et génétique – qui permettrait d'isoler la picturalité à l'état pur comme processus.

C'est à cette révolution du regard – l'œil du créateur aussi bien que l'œil de l'historien de l'art – qu'appelait Paul Klee en 1920 dans le *Credo du créateur* : « l'œuvre d'art est essentiellement genèse ; on ne la saisit jamais simplement comme produit. Un certain feu jaillit, se transmet à la main, se décharge sur la feuille, s'y répand, en fusée sous forme d'étincelle et boucle le cercle en retournant à son point d'origine : à l'œil... » Et ce n'est évidemment pas un hasard si, revenant, dans un autre texte, sur cette idée de genèse, Paul Klee en arrive à associer directement la notion de « force créatrice » et celle d'une énergie native qui serait propre à toute production du signe : « La genèse comme mouvement formel constitue l'essentiel de l'œuvre [...] *Écrire et dessiner* sont identiques en leur fond » (*Philosophie de la création* in *Das Bildnerische Denken*). À y regarder de près, l'approche génétique des arts plastiques trouve ici le principe d'un nouveau questionnement du processus créatif, sous la forme d'une interrogation sur le signe qui, paradoxalement, finit *in extremis* par rapprocher génétique du texte et génétique des formes. Une question parmi d'autres : après *l'inscription* du texte dans l'œuvre peinte de l'âge classique, qu'est-ce que l'invention du cartel et « titre » change à la genèse et à la réception du tableau ? Des premières tentatives d'intitulation à l'art conceptuel, qu'est-ce qui s'est joué pour le plasticien dans ce nouveau dialogue du mot et de l'image ?

PIERRE-MARC DE BIASI (ITEM-CNRS)

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE¹

COLLECTIONS D'OUVRAGES GÉNÉTIQUES

Collection « Texte et manuscrit », Paris, CNRS Éditions, dirigée par L. Hay (1982-1997) puis par P.-M. de Biasi et D. Ferrer (depuis 1998) :

La Genèse du texte : les modèles linguistiques, 1982 (2^e éd. 1987).

Le Manuscrit inachevé. Écriture, création, communication, 1986.

De la lettre au livre. Sémiotiques des manuscrits littéraires, 1989.

D. Ferrer et J.-L. Lebrave dir., *L'Écriture et ses doubles. Genèse et variation textuelle*, 1991.

Genèses du roman contemporain. Incipit et entrée en écriture, B. Boie et D. Ferrer dir., 1993.

Pourquoi la critique génétique ? Méthodes et théories, M. Contat et D. Ferrer dir., 1998.

Genèses du « je ». *Manuscrits et autobiographie*, P. Lejeune et C. Viollet dir., 2000.

GENESIS. Manuscrits, Recherche, Invention, revue internationale de critique génétique, Paris, Jean-Michel Place, 1992-2008, n°1-29.

Collection « Manuscrits Modernes », Vincennes, PUV, dirigée par B. Didier et J. Neefs.

Collection « Manuscrits », Paris/CNRS Éditions/BNF, Zulma, dirigée par Y. Leclerc.

CRITIQUE GÉNÉTIQUE, LITTÉRATURE ET LINGUISTIQUE

Adam J.-M., *Le Style dans la langue. Une reconception de la stylistique*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1997.

Albalat A., *Le Travail du style enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains*, 1903 (réed. 1991), Paris, Armand Colin.

Anis J. et Lebrave J.-L., *Le Texte et l'Ordinateur : les mutations du lire-écrire*, La Garenne-Colombes, Éditions de l'Espace européen, 1991, p. 101-117.

Anokhina O., « Du brouillon au texte imprimé : genèse d'une œuvre poétique », *Bulletin hispanique*, t. 107, n°1, 2005, p. 199-217.

Becker C., Zola É., *La Fabrique de Germinal*, Lille, PUL/Paris, Sedes, coll. « Présences critiques », 1986.

Bellemin-Noël J., *Le Texte et l'Avant-Texte*, Paris, Larousse, 1972.

Bellemin-Noël J., *Vers l'inconscient du texte*, Paris, PUF, 1979 ; réed. PUF, coll. « Quadrige », 1997.

Beugnot B. et Melançon R. dir., « Les voies de l'invention aux xvi^e et xvii^e siècles », actes du colloque de Montréal, 1992, *Paragraphes*, n°9, Université de Montréal, 1993.

Beugnot B. dir., *La Mémoire du texte. Essais de poétique classique*, Paris, Honoré Champion, 1994.

Beugnot B. dir., « Les usages du manuscrit », *xvii^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1996.

Biasi P.-M. de, *Gustave Flaubert, Carnets de travail*, Paris, Balland, 1988.

Biasi P.-M. de, « La critique génétique », D. Bergez dir., *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Bordas, 1990, p. 5-40.

Biasi P.-M. de, « Qu'est-ce qu'un brouillon ? Le cas Flaubert : essai de typologie fonctionnelle des documents de genèse », M. Contat et D. Ferrer dir., *Pourquoi la critique génétique ?*, Paris, CNRS Éditions, 1998, p. 31-60.

Biasi P.-M. de, *Le Papier, une aventure au quotidien*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 1999.

Biasi P.-M. de, *La Génétique des textes*, Paris, Nathan, 2000.

1. Pour une bibliographie complète voir le site officiel de l'ITEM : <http://www.item.ens.fr>

- Biasi P.-M. de, « Ajout et genèse », en collaboration avec A. Herschberg Pierrot et J. Neefs, J. Authier et M.-C. Lala dir., *Figures d'ajout. Phrase, texte, écriture*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 29-48.
- Biasi P.-M. de, « Théorie du texte : l'écriture et ses sources : endogenèse et exogenèse », *Le Texte et ses genèses*, Nagoya, Graduate school of Letters, Nagoya University, « International Conference Series », n°3, 2004, p. 5-16.
- Brun B. dir., *Nouvelles directions de la recherche proustienne*, 2 vol., Paris, Minard, 2000.
- Brun B. dir., « Proust et la religion », *Les cahiers du Roseau d'or*, « Les romanciers et le catholicisme », 2004, p. 68-81.
- Brun B. dir., « Proust at the ITEM », E. Dezon-Jones & I. Wimmers dir., *Approaches to Teaching Proust's Fiction & Criticism*, New York, PMLA, 2004, p. 13-14.
- Brun B. dir., *Marcel Proust*, Paris, Le Cavalier bleu, coll. « Les idées reçues », 2008.
- Cerquilini B., *Éloge de la variante*, Paris, Seuil, coll. « Des travaux », 1989.
- Christin A.-M. dir., *Histoire de l'écriture. De l'idéogramme au multimédia*, Paris, Flammarion, 2001.
- Contat M. dir., *L'Auteur et ses manuscrits*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 1996.
- Crasson A. dir., *L'Édition du manuscrit. De l'archive de création au scriptorium électronique*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 2006.
- Crasson A. dir., « Le généticien et l'ordinateur. Représenter l'illisible », *Genesis*, n°27, 2007, p. 163-165.
- Debray-Genette R., *Métamorphoses du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1988.
- D'lorio P. (en collab. avec W.A. Turner), « Nietzsche sur Internet » ; Micro Bulletin du CNRS, 1999. <http://www.info.uicaen.fr/bnum/jelec/Solaris/Solaris>.
- D'lorio P., « L'infrastructure Hyper et son utilisation pour la critique génétique », *Genesis*, n°27, 2007, p. 179-183.
- Eisenstein E. L., *La Révolution de l'imprimerie à l'aube de l'époque moderne*, Paris, La Découverte, 1991 (texte original en anglais, 1983).
- Études Françaises*, n°28-1, « Les leçons du manuscrit. Questions de génétiques textuelles », Presses universitaires de Montréal, 1992.
- Fenoglio I., « La notion d'événement d'énonciation : le "lapsus" comme une donnée d'articulation entre discours et parole », *Langage et Société*, n°80, 1997, p. 39-71.
- Fenoglio I., « Le lapsus : paradigme linguistique des événements d'énonciation », *Cliniques méditerranéennes*, n°61, 1999, p. 219-238.
- Fenoglio I., « Les événements d'énonciation : focalisateurs d'interprétation psychanalytiques, matériau pertinent d'analyse linguistique », *Actes du colloque de Cerisy « Linguistique et psychanalyse »*, Paris, Inpress, 2001a, p. 167-184.
- Fenoglio I., « Énonciation et genèse dans les autobiographies d'Althusser. Deux récits – séparés – de sa rencontre avec Hélène », *Genesis*, n°17, 2001b, p. 131-150.
- Fenoglio I., « Une photo, deux textes, trois manuscrits. L'archivage linguistique d'un geste d'écriture identifiant », I. Fenoglio et S. Boucheron-Pétilion dir., *Langages*, n°147, « Processus d'écriture et marques linguistiques. Nouvelles recherches en génétique du texte », 2002, p. 56-69.
- Fenoglio I., « Graphie manquée, lapsus écrit, un acte d'énonciation attesté », I. Fenoglio dir., *Langage et Société*, n°103, « Écriture en acte et genèse du texte », 2003, p. 57-78.
- Fenoglio I., « Écriture en acte et genèse de l'énonciation. D'une rature de l'écrivain-scripteur à la rature-fiction du narrateur », *Littérature et linguistique*, 2003, Presses Universitaires de Savoie, p. 54-61.
- Fenoglio I., *Une auto-graphie du tragique. Les manuscrits de Les faits et de L'avenir dure longtemps de Louis Althusser*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2007.
- Fenoglio I. dir., *L'Écriture et le souci de la langue*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2007.
- Fenoglio I. et Chanquoy L. dir., « Avant le texte. Les traces de l'élaboration textuelle », *Langue française*, n°155, 2007.

- Ferrer D., « La toque de Clementis : rétroaction et rémanence dans les processus génétiques », *Genesis*, n°6, 1994, p. 93-106.
- Ferrer D., « Hypertextual Representation of Literary Working Papers », *Literary and Linguistic Computing*, vol. 10, n°2, 1995, p. 143-145.
- Ferrer D., « The interaction of verbal and pictorial elements in the genesis of Delacroix's *Sultan of Morocco* », *Word & Image*, vol. 13, n°2, 1997, p. 183-192.
- Ferrer D., « Le matériel et le virtuel : du paradigme indiciaire à la logique des mondes possibles », M. Contat et D. Ferrer dir., *Pourquoi la critique génétique ?*, Paris, CNRS Éditions, 1998, p. 11-30.
- Ferrer D., « La critique génétique : "Philosophy of Composition" ou "Gold Bug" ? », *Études anglaises*, n°53-3, 2000, p. 284-294.
- Ferrer D., « Quelques remarques sur le couple énonciation-genèse », *Texte*, n°27/28, « L'énonciation, la pensée et le texte », 2001, p. 7-23.
- Ferrer D., « Combien d'enfants avait "Lady Gervaise". Le style de l'invention dans les ébauches de Zola », J.-P. Leduc-Adine dir., *Zola, Genèse de l'œuvre*, Paris, CNRS Éditions, 2002, p. 17-32.
- Ferrer D., « Quelques remarques sur le couple intertextualité-genèse », P. Gifford et M. Schmid dir., *La Création en acte : devenir de la critique génétique*, Amsterdam, Rodopi, 2007, p. 205-216.
- Ferrer D., « Genèses cinématographiques » (avec J.-L. Bourget), *Genesis*, n°28, 2007, p. 7-27.
- Ferrer D., « The Joyce of Manuscripts », R. Brown dir., *The James Joyce Companion*, Oxford, Blackwell Publishing, 2008, p. 286-299.
- Gifford P. et Schmid M. dir., *La Création en acte. Devenir de la critique génétique*, Amsterdam, Rodopi, 2007.
- Ginzburg C., « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le débat*, n°6, 1980, p. 3-44.
- Gothot-Mersch Cl., *La Genèse de Madame Bovary*, (Corti, 1966), Genève, Slatkine reprints, 1989.
- Grésillon A. et Lebrave J.-L. dir., *La Genèse du texte : les modèles linguistiques*, Paris, CNRS Éditions, 1982.
- Grésillon A., *Éléments de critique génétique*, Paris, PUF, 1994.
- Grésillon A., *La Mise en œuvre. Itinéraires génétiques*, Paris, CNRS Éditions, 2008.
- Grunig B. N., « Délinéarisation et reformatage », P. Cotte dir., *Langage et linéarité*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1999, p. 179-188.
- Grunig B. N., « Linguistique et brouillons, dynamique et synchronisation », *Langages*, n°147, « Processus d'écriture et marques linguistiques », 2002, p. 113-123.
- Hay L. dir., *Les Manuscrits des écrivains*, Paris, Hachette/CNRS Éditions, 1993.
- Hay L., *La Littérature des écrivains. Questions de critique génétique*, Paris, Corti, 2002.
- Herschberg Pierrot A., « Les notes de Proust », *Genesis*, n°6, 1994, p. 61-78.
- Herschberg Pierrot A., « Études génétiques de l'incipit de *Bouvard et Pécuchet* », *Équinoxe*, n°16, 1999, p. 83-95.
- Herschberg Pierrot A., « Les manuscrits de *Roland Barthes par Roland Barthes*. Style et genèse », *Genesis*, n°19, 2002, p. 191-214.
- Herschberg Pierrot A., *Le Style en mouvement. Littérature et art*, Paris, Belin, 2005.
- Herschberg Pierrot A., « Style, corpus et genèse », *Corpus*, n°5, 2006, p. 19-36.
- Jenny L., « Hypertexte et Genèse », *Littérature*, n°125, « L'œuvre illimitée », 2002, p. 55-65.
- Lebrave J.-L., « Lecture et analyse des brouillons », *Langages*, n°69, 1983, p. 11-23.
- Lebrave J.-L., « Plaidoyer pour l'informatique », *Leçons d'écriture*, Paris, Minard, 1985, p. 309-319.
- Lebrave J.-L., « Représentations cognitives et processus : l'exemple de l'écriture », G. Vergnaud dir., *Les Sciences cognitives en débat*, Paris, CNRS Éditions, 1991, p. 183-198.
- Lebrave J.-L., « La critique génétique : une discipline nouvelle ou un avatar moderne de la philologie ? », *Genesis*, n°1, 1992, p. 33-72.
- Lebrave J.-L., « Hypertextes / Mémoires / Écriture », *Genesis*, n°5, 1994, p. 9-24.

- Lebrave J.-L., « Hypertexte et édition génétique : l'exemple d'*Hérodiade* de Flaubert », N. Ferrand dir., *Banques de données et hypertextes pour l'étude du roman*, Paris, PUF, 1997, p. 137-154.
- Lebrave J.-L., « La nouvelle philologie et l'édition électronique des dossiers génétiques ». *Arzanà*, n°5, D. Budor et C. Perrus dir., *Le Texte. Genèse, variantes, édition*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2000, p. 121-151.
- Lebrave J.-L., « De la substance de la voix à la substance de l'écrit », *Langages*, n°147, 2002, p. 8-18.
- Lebrave J.-L., « Comment écriront-ils ? », *Diogenes*, n°196, 2001, p. 163-172.
- Lebrave J.-L., « Du visible au lisible », *Genesis*, n°27, 2006, p. 11-17.
- Le Calvez E., « La description temporalisée. Un problème de poétique génétique (à propos de *L'Éducation sentimentale*) », *Poétique*, n°114, 1998, p. 24-36.
- Lejeune Ph., *Brouillons de soi*, Paris, Seuil, 1998.
- Levaillant J. dir., *Écriture et génétique textuelle. Valéry à l'œuvre*, Lille, PUL, 1982.
- LITTÉRATURE* (revue), Paris, Larousse, n°28, « Genèse du texte », 1977 ; n°52, « L'inconscient dans l'avant-texte », 1983 ; n°80, « Carnets, cahiers », 1990.
- Marty E., « La génétique des textes », *Actuel 1991, Dictionnaire encyclopédique*, Bagneux, Éditions Quillet, 1991, p. 138-143.
- Mauriac-Dyer N., « L'épisode du séjour à Venise (1916-1922): présentation d'un fragment de la genèse d'*À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust », e-*VENISE*, en ligne sur le site : <http://www.item.ens.fr> à la rubrique de l'équipe Proust.
- Mauriac-Dyer N., *Proust inachevé. Le dossier « Albertine disparue »*, Paris, Honoré Champion, 2005.
- Mitterrand H., « Programme et préconstruits génétiques : le dossier de *L'Assomoir* », *Essais de critique génétique*, Flammarion, coll. « Textes et Manuscrits », 1979, p. 193-226.
- Mitterrand H., Émile Zola, *Carnets d'enquête. Une ethnographie de la France par Émile Zola*, Paris, Plon, coll. « Terre Humaine », 1986.
- Mitterrand H., « Genèse de *La Faute de l'abbé Mouret* », L. Hay dir., *Les Manuscrits des écrivains*, Paris, Hachette/CNRS Éditions, 1993, p. 12-119.
- Mitterrand H., « Le méta-texte génétique dans les ébauches d'Émile Zola », *Genesis*, n°6, 1994, p. 47-60.
- Mortier R., *L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1982.
- Neefs J., « L'écriture du scénarique », *Mimesis et Semiosis*, Paris, Nathan, 1992, p. 109-121.
- Neefs J., *Romans d'archives*, co-édition avec R. Debray-Genette, Lille, PUL, 1987.
- Pagès A., « Comment Zola écrivait-il ? », J.-P. Leduc-Adine dir., *Zola, genèse de l'œuvre*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Textes et Manuscrits », 2002, p. 281-291.
- Pétillon S., « Roland Barthes ou l'écriture ramifiée : formes et opérations d'ajout dans le manuscrit du Plaisir du texte », *Langages*, n°147, 2002, p. 70-84.
- Pétillon S., « De l'intermittence pronominale : sur la polyphonie énonciative dans le manuscrit et l'état définitif du Plaisir du texte de Roland Barthes », *Genesis*, n°19, « Roland Barthes », 2002, p. 153-168.
- Pétillon S., « Intentionnalité et révision à l'épreuve du manuscrit d'écrivain. Genèse de *Génitrix* de F. Mauriac », S. Pétillon et F. Ganier dir., *Langages*, n°164, « La révision de texte : outils, méthodes et processus », 2006, p. 26-42.
- Pétillon S., « Style, critique génétique et modèles rédactionnels : perspectives linguistiques », *Corpus*, n°5, « Corpus et style », 2006, p. 37-73.
- Pétillon S. en collaboration avec S. Bikialo, « La phrase et le style : des invariants processuels à la variance individuelle », *Pratiques*, n°135/136, « Pratiques des styles », 2007, p. 177-192.
- Pierrot R., « Les écrivains et leurs manuscrits », *Bulletin de la Bibliothèque Nationale*, 4^e année, décembre 1979.
- Ponge F., *La Fabrique du Pré*, Genève, Skira, coll. « Les sentiers de la création », 1971.
- Ponge F., *Pratiques d'écriture, ou l'inachèvement perpétuel*, Paris, Hermann, coll. « L'esprit et la main », 1977.

Schlanger J., *La Mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, 1992.

Schlanger J., *Écrire aux XVI^e et XVII^e siècles. Genèses de textes littéraires et philosophiques*, Paris, CNRS Éditions, 2000.

Sérodès S., « Les dessins d'écrivains. Prélude à une approche sémiotique », *Genesis*, n°10, 1996, p. 95-109.

Serres M., *Genèse*, Paris, Grasset, 1982.

Steiner G., *Grammaires de la création*, Paris, Gallimard, 2001.

TEM, *Texte en main*, n°10-11, « Lis tes ratures », Grenoble, 1992.

Tschumi R., *Genèse de l'expression littéraire et artistique*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1993.

Viollet C., « Une petite machine à re-monter le temps : Claude Mauriac et la machine à écrire dans *Le Temps immobile* et *Le Temps accompli* », Cl. Leroy et N. Mauriac Dyer dir., *Cahiers RITM*, n°28, « Claude Mauriac ou la liberté de l'esprit. Actes du colloque de Nanterre des 7 et 8 décembre 2001 », 2003, p. 91-102.

CRITIQUE GÉNÉTIQUE ET CODICOLOGIE

Basset A.-M. et Bustarret C., « Les Cahiers d'*Impressions d'Afrique* : l'apport de la codicologie à l'étude génétique », *Genesis*, n°5, 1994, p. 153-166.

Bustarret C., « L'énigme de l'Extra Strong », *Cahiers de médiologie*, n°4, « Pouvoirs du papier », 1997, p. 85-97.

Bustarret C., « Interroger "l'existence matérielle de l'œuvre" : une enquête sur les papiers de Balzac », Actes du colloque « Lire Balzac en l'an 2000 : bilans et perspectives », *L'Année balzacienne*, 1999 (II), p. 503-527.

Bustarret C., « Paper Evidence and the Interpretation of the Creative Process in Modern Literary Manuscripts », Congrès international *Looking at Paper: Evidence and Interpretation*, Toronto, mai 1999, Canadian Conservation Institute, 2001, p. 88-94.

Bustarret C., « Les manuscrits littéraires modernes et leurs supports », A.-M. Christin dir., *Histoire de l'écriture, De l'idéogramme au multimedia*, Paris, Flammarion, 2001, p. 332-339.

Bustarret C., « Enquête sur les papiers dans les dossiers préparatoires : Zola ou le degré zéro du support ? », *Zola : genèse de l'œuvre*, 1999, Paris, CNRS Éditions, 2002.

Bustarret C., « Découpage, collage et bricolage : la dynamique matérielle du brouillon moderne », N. Roelens et Y. Jeanneret dir., *Imaginaires de l'écran, Screen Imaginary*, Amsterdam, Rodopi, 2004, p. 109-120.

Bustarret C., « Les manuscrits littéraires comme objet matériel : l'approche codicologique », M. Sagaert dir., *Manuscrits du XX^e siècle*, Bordeaux, PUB, 2005, p. 15-36.

Bustarret C. et Linkes S., « Un nouvel instrument de travail pour l'analyse des manuscrits : la base de données MUSE », *Genesis*, n°21, 2003, p. 161-177.

Cavaillès N., « Le Corrupteur corrompu, Barbarie et méthode dans l'écriture cioranienne », *Genesis*, n°25, 2005, p. 85-106.

Gaudriault R., *Filigranes et autres caractéristiques des papiers fabriqués en France aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, CNRS Éditions, J. Telford, 1995.

Labarre E., *Dictionary and Encyclopedia of Paper and Papermaking, with equivalents of the technical terms in French, German, Dutch, Italian, Spanish and Swedish*, Amsterdam, Swets and Zeitlinger, 1952.

Leif I., *An International Sourcebook of Paper History*, Hamden, Conn., Archon, 1978.

Lemaire J., *Introduction à la codicologie*, Louvain-la-Neuve, Institut d'études médiévales, 1989.

Looking at Paper: Evidence and Interpretation, Actes du Congrès international de Toronto, mai 1999, Canadian Conservation Institute, 2001.

Marty E., « La génétique des textes », *Actuel 1991, Dictionnaire encyclopédique*, Paris, Quillet, 1991, p. 138-143.

- Mitterand H., « Programme et préconstruits génétiques: le dossier de *L'Assomoir* », *Essais de critique génétique*, Paris, Flammarion, coll. « Textes et manuscrits », 1979, p. 193-226.
- Mitterand H., « Le méta-texte génétique dans les Ébauches de Zola », *Genesis*, n°6, 1994, p. 47-59.
- Muzerelle D., *Vocabulaire codicologique, Répertoire méthodique des termes français relatifs aux manuscrits*, Paris, CEMI, coll. « Rubricae » 1, 1985.
- Les Techniques de laboratoire dans l'étude des manuscrits*. Colloques internationaux du CNRS, n°548, Paris, CNRS Éditions, 1974.
- Spector S. dir., *Essays on Paper Analysis*, Folger Books, Washington, Assoc. University Presses, 1987.
- Volpilhac-Auger C., avec la collaboration de C. Bustarret, *L'Atelier de Montesquieu, Manuscrits inédits de La Brède*, Liguori Editore, Napoli /Voltaire Foundation, Oxford, 2001 [« Le manuscrit 2506 : inventaire des papiers », p. 284-305].

CRITIQUE GÉNÉTIQUE ET PSYCHOLOGIE COGNITIVE

- Alamargot D. & Chanquoy L., *Through the models of writing*, Boston, Dordrecht, New York, Kluwer Academic Press, 2001.
- Baddeley A., *La Mémoire humaine*, Grenoble, PUG, 2002.
- Bereiter C. & Scardamalia M., *The psychology of written composition*, Hillsdale (New Jersey), Erlbaum, 1987.
- Bronckart J.-P., Bain D., Schnewly B., Davaud C. et Pasquier A., *Le Fonctionnement des discours. Un modèle psychologique et une méthode d'analyse*, Neuchâtel, Paris, Delachaux et Niestlé, 1985.
- Coirier P., Gaonac'h D. et Passerault J. M., *Psycholinguistique textuelle. Approche cognitive de la compréhension et de la production de textes*, Paris, Armand Colin, 1996.
- Fayol M., *Des idées au texte*, Paris, PUF, 1997.
- Fayol M. dir., *Production du langage. Traité des sciences cognitives*, Paris, Hermès, 2002.
- Jaffré J.-P., Sprenger-Charolles L. et Fayol M. dir., *Lecture – Écriture: Acquisition. Les actes de la Villette*, Paris, Nathan, 1993.
- Levy C. M. & Ransdell S. dir., *The science of writing – Theories, methods, and applications*, Mahwah (New Jersey), L. Erlbaum Associates, 1996.
- Matsuhashi A. (ed.), *Writing in real time*, Norwood (New Jersey), Ablex, 1987.
- Olive T. & Levy C. M. dir., *Contemporary tools and techniques for studying writing*, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 2001.
- Petraglia J. (ed.), *Reconceiving writing, rethinking writing instruction*, Mahwah (New Jersey), L. Erlbaum Associates, 1995.
- Piolat A. dir., *Écriture: Approches en sciences cognitives*, Aix-en-Provence, PUP, 2004.
- Piolat A. et Pélissier A., *La Rédaction de textes: Approche cognitive*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1998.
- Rijlaarsdam G., van den Bergh H. & Couzijn M. dir., *Current trends in writing research: Theories, models and methodology*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1996.

LES AUTEURS

DENIS ALAMARGOT

Denis Alamargot est maître de conférences en psychologie cognitive et développementale à l'Université de Poitiers. Il effectue des recherches sur les mouvements oculaires du rédacteur et a co-inventé (avec David Chesnet) le logiciel Eye and Pen®.

OLGA ANOKHINA

Olga Anokhina est chercheur à l'Institut des Textes et Manuscrits Modernes et consacre ses recherches à la genèse des œuvres des écrivains français et russes, ainsi qu'aux écrits multilingues. Elle s'intéresse également aux aspects cognitifs de la production écrite et de la création.

BERNARD BEUGNOT

Bernard Beugnot, professeur émérite à l'Université de Montréal, est dix-septième et a édité chez Gallimard, pour la « Bibliothèque de la Pléiade », Francis Ponge et Jean Anouilh. http://fr.wikipedia.org/wiki/Bernard_Beugnot

PIERRE-MARC DE BIASI

Pierre-Marc de Biasi est directeur de recherche au CNRS, spécialiste de Flaubert et de génétique textuelle. Il dirige l'Institut des Textes et Manuscrits Modernes. Il a publié une trentaine d'ouvrages (essais et éditions) et une centaine d'articles scientifiques sur Flaubert, la critique génétique, l'art et l'histoire des idées.

BERNARD BRUN

Bernard Brun, chercheur au CNRS, est responsable de l'équipe Proust à l'ITEM. A édité : *Matinée chez la Princesse de Guermantes*, Gallimard, 1982 ; *Un amour de Swann* et *Le Temps retrouvé*, Flammarion, 1986 et 1987 ; *Le Côté de Guermantes*, Librairie générale d'édition, 1992. Il est l'auteur de *Marcel Proust, Le cavalier bleu*, 2008.

CLAIRE BUSTARRET

Claire Bustarret est ingénieur de recherche à l'Institut Interdisciplinaire d'Anthropologie du Contemporain (CNRS-EHESS), après avoir été responsable pendant une dizaine d'années de l'équipe « Techniques et pratiques de l'écrit » à l'ITEM. Historienne des pratiques d'écriture, spécialisée en codicologie, elle a publié plusieurs articles consacrés à l'analyse matérielle des manuscrits littéraires modernes du XVIII^e au XX^e siècle.

IRÈNE FENOGLIO

Irène Fenoglio, directrice de recherche au CNRS à l'ITEM, a publié de nombreux travaux sur des manuscrits d'auteurs contemporains. Derniers ouvrages (Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2007) : *L'Écriture et le souci de la langue* ; *Une auto-graphie du tragique. Les Manuscrits des Faits et de L'avenir dure longtemps de Louis Althusser*.

DANIEL FERRER

Daniel Ferrer, directeur de recherche à l'ITEM, co-rédacteur en chef de la revue *Genesis*, co-éditeur des *Finnegans Wake Notebooks at Buffalo* (Brepols), a publié des ouvrages sur James Joyce, Virginia Woolf et la critique génétique. Dernière parution : *La Textologie russe*, CNRS Éditions, 2007.

JEAN-GABRIEL GANASCIA

Jean-Gabriel Ganascia, professeur d'informatique à l'Université Pierre-et-Marie-Curie (Paris VI) et directeur de l'équipe ACASA au Laboratoire d'informatique de Paris VI, poursuit des recherches sur l'intelligence artificielle et les sciences cognitives.

MARIE ODILE GERMAIN

Marie Odile Germain est conservateur en chef au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France. Elle a notamment dirigé les expositions *Brouillons d'écrivains*, BNF, 2001 ; *Michel Butor, l'écriture nomade*, BNF, 2006 et *Genèses Généalogies Genres : autour de l'œuvre d'Hélène Cixous*, Galilée, BNF, 2006.

ALMUTH GRÉSILLON

Almuth Grésillon est directrice de recherche émérite à l'ITEM-CNRS. Elle a publié notamment *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, PUF, 1994 et *La Mise en œuvre. Itinéraires génétiques*, CNRS Éditions, 2008. Elle co-dirige la revue *Genesis*.

LOUIS HAY

Louis Hay, fondateur de l'ITEM, est directeur de recherche émérite au CNRS. Publications : *La Littérature des écrivains*, Corti, 2002 ; *Les Manuscrits des écrivains dir.*, Hachette/CNRS Éditions, 1993. Il a dirigé plusieurs volumes de la collection « Textes et Manuscrits » et est l'auteur de plusieurs dizaines d'articles en critique génétique.

ANNE HERSCHBERG PIERROT

Anne Herschberg Pierrot, professeur au département de Littérature française de l'université Paris VIII, a publié de nombreux articles sur le style et la génétique textuelle. Sa dernière publication est *Le Style en mouvement. Littérature et art*, Belin, 2005.

JEAN-LOUIS LEBRAVE

Jean-Louis Lebrave est directeur de recherche émérite au CNRS. Il a été à l'initiative de l'École thématique du CNRS « Critique génétique, manuscrits, invention » (Caen, 20-24 septembre 2004), dont le présent volume est l'émanation.

SABINE PÉTILLON

Sabine Pétillon est chercheur à l'ITEM. Elle s'intéresse à la genèse du texte dans le cadre de la linguistique textuelle. Elle traite notamment de questions de style et de syntaxe au sujet desquelles elle a coordonné plusieurs volumes. Elle étudie aussi le texte procédural dans une perspective cognitive.

CATHERINE VIOLLET

Catherine Viollet, chercheur à l'ITEM, est responsable de l'équipe « Genèse et Autobiographie ». A récemment co-publié *Métamorphoses du journal personnel*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2006 ; *Genèse et Autofiction*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2007 ; « *Si tu lis jamais ce journal...* » *Diaristes russes francophones 1780-1852*, avec E. Gretchanaia, CNRS Éditions, 2008.