

Le statut de l'œuvre : sur une limite de la génétique

Robert Melançon

Volume 28, Number 1, Fall 1992

Les leçons du manuscrit : questions de génétique textuelle

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/035867ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/035867ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Melançon, R. (1992). Le statut de l'œuvre : sur une limite de la génétique. *Études françaises*, 28(1), 49–66. <https://doi.org/10.7202/035867ar>

Le statut de l'œuvre : sur une limite de la génétique

ROBERT MELANÇON

On sait que la génétique littéraire¹ est née en tant que discipline pour répondre au problème posé par la gestion des grands dépôts de manuscrits modernes. Amenés à élaborer des procédures pour tirer parti des brouillons, dossiers, ébauches, esquisses, états, fragments, révisions et tapuscrits des œuvres², ceux qui allaient devenir les généticiens ont fondé une nouvelle discipline. C'était inattendu. Un raffinement des techniques traditionnelles de l'édition critique dans le canton de la philologie s'est révélé porteur d'une révolution susceptible de redéfinir en profondeur les études littéraires³. Les conséquences théoriques de ce qui semblait un dévelop-

1. Je remercie Bernard Beugnot et Michel Pierssens qui ont mis à ma disposition leur documentation et qui m'ont signalé maintes références bibliographiques.

2. Voir Bernard Beugnot, « Petit Lexique de l'édition critique et génétique », *Cahiers de textologie* 2, « Problèmes de l'édition critique », Paris, Minard, 1988, pp. 69-79.

3. Sur la genèse de la génétique, voir Almuth Grésillon et Jean-Louis Lebrave, « Avant-propos », *Langages* 69, « Manuscrits-Écriture-Production linguistique », mars 1983, pp. 5-10; Jacques Neefs, « La critique génétique: l'histoire d'une théorie » et Michel Espagne, « La question de la légitimation dans l'utilisation des manuscrits », dans *De la genèse du texte littéraire*, textes réunis par Almuth Grésillon, Tusson, Du Lérot (édit.) 1988, pp. 11-22 et pp. 67-81.

pement local restent en effet imprévisibles. On peut seulement avancer qu'elles risquent d'être considérables et qu'elles débordent le seul domaine des lettres pour ébranler de proche en proche tout l'édifice des sciences humaines⁴. L'effet de mode qui assure désormais la diffusion de plus en plus large de l'idée de genèse prend valeur de symptôme d'une crise globale : « Dans un univers des sciences humaines où dominaient les configurations stables, la pénétration du devenir ne peut plus être endiguée mais s'impose sous le forme d'un désordre majeur, voire d'un cataclysme⁵. » L'avancée conquérante de la génétique s'accompagne toutefois d'un affadissement de sa problématique. Une ascèse méthodologique née dans les marches peu fréquentées de la philologie se métamorphose paradoxalement en une idéologie protéiforme, d'autant plus difficile à saisir. La génétique désormais se retrouve dans tous les secteurs où on travaille sur des textes, c'est-à-dire dans l'ensemble des sciences humaines, si on veut bien accorder son acception la plus large à ce mot de *texte*. L'examen critique de la génétique et de ses présupposés, qui en prend d'autant plus un caractère d'urgence, devient malaisé, sinon impossible, à moins qu'on ne revienne à son point de départ, aux études littéraires.

La théorie littéraire traverse, en effet, une crise profonde, à laquelle l'irruption de la génétique peut servir de révélateur⁶. S'agit-il d'un prolongement sophistiqué de la philologie, armée cette fois d'appareils qui permettent la collecte, la gestion et l'analyse de corpus d'une ampleur à laquelle les érudits de naguère, encombrés de fiches, ne pouvaient aspirer ? Il ne peut échapper à personne que la présomption de scientificité qui auréole la génétique tient pour beaucoup à l'utilisation d'appareils coûteux, ordinateurs puissants, *scanners* optiques au laser et ainsi de suite. Vieux rêve aux relents faustiens : les études littéraires entreraient enfin dans le laboratoire et dans l'âge des démonstrations expérimentales. Le conditionnel s'impose parce qu'on reste en ces domaines au stade des promesses, et surtout parce qu'il n'y a pas de commune mesure entre des techniques somme toute rudimentaires et les problèmes herméneutiques que soulève le moindre dossier manuscrit. La génétique est un chantier encore mal balisé. Elle est une démarche lourde, encombrée de difficultés empiriques qui la rendent pour

4. Voir Michel Serres, *Genèses*, Paris, Grasset, 1982.

5. Michel Espagne, « Les enjeux de la genèse », *Études françaises*, 20-2, automne 1984, p. 111.

6. Michel Pierrssens, « French Genetic Studies at a Crossroads », *Poetics Today*, 11 : 3, Fall 1990, p. 617.

l'instant incompatible avec la plasticité élégante de la théorie chargée seulement de quelques concepts. C'est paradoxalement ce qui fait sa force, comme l'a suggéré Jean Starobinski :

Tout travail génétique est soutenu par un minimum de théorie. Quant à la grande théorie, à son maximum de généralité, elle peut et doit être renvoyée à plus tard. En quoi je vois le grand bénéfice souvent mal perçu de ce type de travail. Publier des « avant-textes », c'est placer, sur la route où s'engagent tant de théoriciens (avec pour léger bagage le compendium des théories du jour) le signe avertisseur : Attention, travaux⁷.

Au moment où la campagne de fouilles de la génétique s'amorce, le triomphe institutionnel de la théorie est indéniable. Dans les universités nord-américaines du moins⁸, il paraît sans partage. Les exigences auxquelles sont désormais soumis sur ce plan les candidats au PhD sont sans commune mesure avec ce qu'on attendait de leurs prédécesseurs il y a une vingtaine d'années ; aucun étudiant de premier cycle même n'a pu éviter les quarantièmes rugissants de l'architextualité, de la paratextualité ou de la transtextualité. Un examen rapide des programmes universitaires, des sommaires des revues et des intitulés des colloques montre que la théorie s'est imposée sans conteste, souvent aux dépens des œuvres elles-mêmes, l'étude de la poétique remplaçant la lecture des poèmes.

Mais le triomphe des théoriciens paraît bien fragile sur le plan intellectuel. Les avatars du structuralisme sont révélateurs à cet égard et la désaffection généralisée dont il a été frappé appellerait une sociologie autant qu'un questionnement épistémologique. Ce mouvement, qui avait proclamé sa propre « scientificité » contre l'ancienne critique accusée de frivolité, et qui paraissait inattaquable à la fin des années soixante, se trouve pratiquement discrédité aujourd'hui sans que ses thèses aient été réfutées. Ce qui paraissait acquis il y a trente ans au nom d'une « science » de la littérature a été simplement abandonné : utiliser le mot « structure » dans le titre d'un ouvrage ou même d'un article, cela ne se fait tout simplement plus. La théorie se transformerait-elle pour les mêmes raisons que la longueur des jupes ou la largeur des cravates ?

7. Jean Starobinski, « Approches de la génétique des textes : introduction à un débat », dans *la Naissance du texte*, ensemble réuni par Louis Hay, Paris, José Corti, 1989, p. 212.

8. François Ricard, « La littérature saisie par la science », *le Messager européen*, n° 5, 1991, pp. 141-158.

Qu'un certain *cant* ait joué un rôle dans les métamorphoses du « discours critique » ainsi qu'on dit maintenant, c'est l'évidence. L'explication resterait un peu courte si on s'en tenait là⁹, et je ne la rappelle que pour sa valeur de mise en garde contre les prétentions de quelques généticiens trop portés à claironner à leur tour le caractère « scientifique » de leur discipline. On ne lit pas sans éprouver un vague malaise certains textes programmatiques où les mots « science » et « scientifique » reviennent comme des mantras avec un irrésistible air de déjà lu pour ceux qui ont connu la phase conquérante du structuralisme¹⁰.

Les ambitions qu'affiche désormais la génétique sont énormes: « Ce qui se trouve mis en jeu, c'est en fait l'ensemble de nos idées quant à la nature d'une œuvre littéraire, quant au statut du texte, quant à la dimension esthétique d'une communication sociale¹¹. » Bien qu'elle procède d'une méthodologie austère et qu'elle puisse s'autoriser de travaux de tout premier ordre¹², il reste à démontrer que ce ne sont pas là des prétentions exorbitantes et qu'en élargissant son chantier elle n'outrepasse pas les bornes de ses compétences. L'enjeu est considérable dans la mesure où on trouverait là une occasion de reprendre sur des bases nouvelles un débat qui n'a jamais été mené à terme à propos de quelques concepts fondamentaux de théorie littéraire. Ils s'étaient imposés naguère sans que leur validité ait été établie, ils ont disparu de notre horizon sans qu'elle ait été réfutée. Si théorie littéraire il doit y avoir autrement que sur le mode caricatural du *Small World* de David Lodge, il faudra se plier vraiment à des exigences de rigueur et de méthode plutôt que d'en recrépir seulement la façade jargonnante.

Il y aurait lieu, par exemple, de réexaminer le concept de « texte » qui a sans doute perdu toute consistance après avoir été rebricolé par la déconstruction. Le structuralisme

9. Voir le dossier « Parisianismes » publié dans *Études françaises*, 20: 2, automne 1984.

10. Voir, par exemple, Pierre-Marc de Biasi, « Vers une science de la littérature. L'analyse des manuscrits et la genèse de l'œuvre », *Encyclopaedia Universalis. Symposium*, 1988, pp. 466-476 et « La critique génétique », dans *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Bordas, 1990, pp. 5-40.

11. Louis Hay, « Nouvelles Notes de critique génétique: la troisième dimension de la littérature », *Texte*, 5-6, 1986-1987, p. 327.

12. On en trouvera une excellente vue d'ensemble dans la *Naissance du texte*, ensemble réuni par Louis Hay, Paris, José Corti, 1989. La « Bibliographie des études génétiques littéraires » de Graham Falconer et David H. Sanderson, *Texte*, 7, 1988, pp. 287-352, qui compte 943 entrées, est peu utilisable tant les informations pertinentes sur la génétique *stricto sensu* y sont noyées dans l'accumulation de références à l'édition critique et à la textologie en général.

inspiré par la linguistique en proposait un modèle dur: un objet clos, autosuffisant et justiciable exclusivement d'une analyse interne du système de signes censé le constituer sans la moindre référence. Rappelons pour mémoire quelques propositions élevées au rang d'axiomes, qui avaient pris, il y a une vingtaine d'années, la valeur d'une vulgate :

Nous avons cru pouvoir distinguer deux postulats principaux, dont le second comporte quatre sous-postulats. [...]

Premier postulat: le texte littéraire est un objet linguistique. [...]

Second postulat: dans la classe des objets linguistiques, le texte littéraire constitue une classe particulière, caractérisée par un certain nombre de traits distinctifs, qui sont énumérés par les quatre sous-postulats.

Premier sous-postulat: le texte littéraire est clos. [...]

Deuxième sous-postulat: le texte littéraire n'a pas de référent. [...]

Troisième sous-postulat: le texte littéraire est doublement soumis aux structures linguistiques:

1) Il est d'une part une manifestation d'une langue naturelle. À cet égard il s'insère dans les structures de cette langue;

2) D'autre part il constitue par lui-même un langage, le terme langage étant pris ici avec la valeur qui lui est donnée par Hjelmslev dans les *Prolegomènes*, mais pouvant également s'accommoder de la caractérisation de Benveniste. [...]

Quatrième sous-postulat: le texte littéraire est une productivité¹³.

L'ensemble de ces propositions, qui fleurit un délicat parfum d'époque, ne paraît pas tenable d'un point de vue génétique. Le texte, dissout dans le maelstrom de l'avant-texte, apparaît comme un moment, sans privilège particulier sinon d'être accidentellement le dernier d'une série essentiellement ouverte. Louis Hay, en qui on s'accorde à reconnaître le fondateur de la discipline, écrit: «Il s'agit de comprendre une œuvre par son histoire et non plus par son seul aboutissement¹⁴.» Cette formule véhicule tout un implicite: l'œuvre ne se définit plus comme un texte; celui-ci n'est que «l'aboutissement» d'une «histoire» qui se trouve elle-même promue au rang d'œuvre. Un objectif se profile: «constituer une poétique de l'écriture en rapport (ou conflit) avec celle de l'écrit», «une poétique de la variation créatrice¹⁵». Selon Jacques Neefs, «il s'agit de rendre l'œuvre aux virtualités qu'elle a absorbées en elle pour s'arrêter dans l'instable moment de son «achèvement» ou de son «interruption»¹⁶». Il est clair que cette poéti-

13. Michel Arrivé, «Postulats pour la description linguistique des textes littéraires», *Langue française*, 3, 1969, pp. 5-10.

14. Louis Hay, «Critiques du manuscrit», dans *la Naissance du texte*, p. 14.

15. *Idem*, pp. 15 et 17.

que nouvelle ne concéderait que du bout des lèvres un privilège quelconque à l'œuvre par rapport au dossier qui rassemble les traces de son élaboration :

L'édition critique a pour but premier d'établir le texte, un texte pur et sûr. L'édition génétique, au contraire, porte atteinte à cette sacralisation du texte arrêté par l'auteur. Pour un généticien, l'édition « définitive » est une étape dans l'histoire du texte, privilégiée sans doute, mais qu'il n'est même pas toujours exact de considérer comme dernière¹⁷.

Souvent, l'œuvre n'apparaît plus que comme un résidu encombrant, une illusion ou une erreur qui fait obstacle à la perception du travail producteur de l'écriture que donnent à lire les manuscrits dans leur mobilité merveilleuse, dans l'ondolement euphorique de la scription et de la rature :

Il est bien évident qu'on ne peut réduire les variantes à une sorte de préparation de l'œuvre et que la compréhension des textes de Kafka exige que l'on tienne compte du courant de l'écriture en tant que tel. Entre l'œuvre éditée par Brod ou Kafka lui-même et l'écriture s'insère un hiatus qui exclut la téléologie et constitue l'objet même du travail de l'écrivain¹⁸.

Le texte, entendons par là non pas l'œuvre seule mais tout le dossier dont elle ne fournit qu'un élément parmi d'autres, apparaît désormais comme un « matériau [...] cinématique¹⁹ », aux antipodes de la monade que le structuralisme imposait à notre considération. Bernard Cerquiglini, tirant clairement les conséquences de ces vues, a proposé d'abandonner à toutes fins pratiques le concept de texte²⁰ et, n'hésitant pas à « privilégier l'ébauche, le brouillon, tout l'espace de la para-

16. Jacques Neefs, « La critique génétique : histoire d'une théorie », *op. cit.*, p. 21.

17. Claudine Gothot-Mersch, « L'édition génétique : le domaine français », dans *la Naissance du texte*, p. 64.

18. Michel Espagne, « Les enjeux de la genèse », p. 110.

19. Michel Contat, « Présentation », *Cahiers de textologie* 2, « Problèmes de l'édition critique », p. 4.

20. Bernard Cerquiglini, « Variantes d'auteur et variance de copiste », dans *la Naissance du texte*, p. 106 : « La genèse, c'est-à-dire la fin du texte. La notion du texte sur laquelle s'est fondée, ou qui fonda la Modernité paraît en crise. L'intérêt que la science littéraire porte actuellement à la trace manuscrite, au frayage du sens, l'attention minutieuse qu'elle consacre au préparatoire ainsi qu'au précaire révèlent et dénudent notre pensée ordinaire de la textualité stable. En ce domaine, la génétique littéraire semble l'avancée ultime des théories du texte. » « La philologie est le deuil du Texte, le long et patient travail de ce deuil » (p. 115).

phrase, de la redite et de la biffure²¹», s'est fait le chantre des charmes inconstants de la variante²².

On doit à Jean Bellemin-Noël le concept d'avant-texte, dont le nom porte la marque du structuralisme proche encore en 1972: «l'ensemble constitué par les brouillons, les manuscrits, les épreuves, «variantes», vu sous l'angle de *ce qui précède matériellement* un ouvrage quand celui-ci est traité comme un texte, et *qui peut faire système avec lui*»²³. Cette définition pouvait laisser croire à un donné objectif qui attendait, enfoui dans les manuscrits, d'être prélevé tel quel. Elle a fait rapidement l'objet de précisions qui ont consolidé son statut théorique en atténuant la tare positiviste de sa généalogie philologique²⁴: «un *avant-texte* est une certaine reconstruction de ce qui a précédé un texte, établie par un critique à l'aide d'une méthode spécifique, pour faire l'objet d'une lecture en continuité avec le donné définitif»²⁵. Sur ce point toutefois, l'accord est loin d'être fait entre les généticiens eux-mêmes. Pour Louis Hay, l'objet de la génétique a «une existence autonome», «le manuscrit appartient à l'œuvre et non à la théorie»²⁶. Par contre, Claudine Gothot-Mersch reconnaît que «la critique génétique [...] se construit «l'avant-texte» qui lui convient»²⁷.

Quoi qu'il en soit, le nom même d'avant-texte porte la possibilité de bien des méprises. De quoi est-il l'avant si le processus de genèse est appelé à se poursuivre indéfiniment dans le surgissement des variantes? Pour la génétique, le texte, définitivement inachevé, rien moins que «clos», est dévoré par le processus de sa production. Avatar de l'avant-texte, avant-texte lui-même, il n'est plus que l'horizon inatteignable d'un mouvement qui peut s'épuiser en fait mais non s'achever.

21. Bernard Cerquiglini, «Éloge de la variante», *Langages* 69, «Manuscrits-Écriture-Production linguistique», mars 1983, p. 25.

22. La publication d'un petit ouvrage sous le titre de l'article de 1983 (*Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, «Des travaux», 1989) a sans doute marqué le début de la diffusion dans le grand public des travaux génétiques. Voir le dossier publié dans *Libération*, 2 mars 1989, pp. 20-22: Michel Cressole, «Inspecteur la rature» et Marc Ragon, «Vivent les copistes et l'ordinateur». Il ne faudrait pas s'étonner qu'une idéologie généticienne se répande comme, il y a trente ans, l'idéologie textualiste.

23. Jean Bellemin-Noël, *le Texte et l'avant-texte*, Paris, Larousse, «L», 1972, p. 15. Souligné dans le texte.

24. Sur le rapport de la génétique et de la philologie, voir Michel Espagne, «La question de la légitimation dans l'utilisation des manuscrits», dans *De la genèse du texte littéraire*, pp. 67-81.

25. Jean Bellemin-Noël, «Reproduire le manuscrit, présenter les brouillons, établir un avant-texte», *Littérature*, 28, 1977, p. 9. Souligné dans le texte.

26. Louis Hay, «Critiques du manuscrit», dans *la Naissance du texte*, p. 19.

27. Claudine Gothot-Mersch, «L'édition génétique: le domaine français», *idem*, p. 73.

Objet empirique, donné par l'interruption fortuite de la genèse, il reste dépourvu de statut conceptuel.

Des observations analogues s'imposeraient à propos du concept d'auteur, dont la mort avait été maintes fois proclamée il y a une vingtaine d'années²⁸. La génétique lui permet un retour guilleret, comme si ses funérailles n'avaient donné lieu qu'à un simulacre: «La conception «génétique» donne au texte une cause: celle du sujet écrivant²⁹.» Il y aurait là matière à bien des débats du point de vue de la psychanalyse et de la déconstruction.

Du texte clos à la genèse infinie: un tel renversement copernicien devrait imposer un retour critique sur les développements récents de la théorie littéraire et une réévaluation de l'héritage ou, si l'on préfère, des séquelles du structuralisme. Inversement, si la génétique impose qu'on réexamine le concept de texte ou qu'on se penche au chevet de l'auteur, il serait également nécessaire de la mettre elle-même à l'épreuve des résultats qu'on croyait naguère acquis par le structuralisme. Enfin, comme vient de le soutenir Michel Pierrssens, le débat doit s'ouvrir entre la génétique et la déconstruction qui, de ce côté de l'Atlantique du moins, a pratiquement monopolisé la réflexion théorique sur la littérature ces dernières années:

L'abîme entre les continents s'est creusé à ce point dans les études littéraires que la communication est devenue pour ainsi dire impossible: les déconstructeurs américains se sont persuadés qu'ils ont atteint des sommets philosophiques tandis que les généticiens français avancent lentement, d'un pas humble, soucieux d'éviter les généralisations hâtives, en tentant modestement de tirer le meilleur parti des nouvelles possibilités techniques des ordinateurs et de l'application du laser optique à l'examen des écritures et des filigranes³⁰.

On peut douter, soit dit en passant, de «l'humilité» de la génétique face à la déconstruction lorsqu'on lit des déclara-

28. Voir Roland Barthes, «La Mort de l'auteur», dans *le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, pp. 61-67, et Michel Foucault, «Qu'est-ce qu'un auteur?», *Bulletin de la Société française de philosophie*, 3, 1969, pp. 73-104. Michel Contat, qui rappelle ces textes, délimite le problème du point de vue de la génétique: «L'Auteur comme espace biographique», dans *De la genèse du texte*, pp. 39-46.

29. Louis Hay, «Critiques du manuscrit», dans *la Naissance du texte*, p. 19.

30. Michel Pierrssens, *op. cit.*, pp. 617-618: «The gulf between the continents is now so wide in the area of literary studies as to make communication almost impossible, with American deconstructionists convinced they have achieved a summum of philosophical relevance, while the French «geneticists» trudge along in an uncommonly humble way, wary of arrogant generalizations and trying modestly to make the best of the new technologies offered by computers and radiation scanning of handwriting and watermarks.»

tions comme celles-ci, d'un de ses praticiens les plus éminents et du plus militant peut-être de ses théoriciens :

C'est une science jeune et en pleine expansion qui doit encore faire face à des exigences de conceptualisation. Les notions qu'elle a forgées et qu'elle continue à inventer pour maîtriser son objet, sont d'autant plus difficiles à mettre au point qu'elles engagent la totalité d'un rapport entièrement neuf au phénomène textuel et littéraire³¹.

Pour l'instant, ces ambitions paraissent prématurées. La génétique ne leur donnera corps éventuellement qu'à la condition de se mesurer aux discours théoriques concurrents, quitte à les récuser, et de ne pas élever au rang de principes généraux des observations qui valent peut-être pour des corpus particuliers, mais dont la validité universelle paraît douteuse ou, en tout cas, reste loin d'être établie.

C'est le cas, en particulier, pour la question centrale du statut qu'il convient d'accorder à l'œuvre à laquelle aboutissent tous les états reconstitués dans l'avant-texte. Même si ce texte n'était que provisoirement achevé ne dispose-t-il pas d'une autonomie qui le distingue radicalement des documents troués, instables, balbutiants et toujours lacunaires de l'avant-texte ? La première version de *la Tentation de saint Antoine* n'a-t-elle pas une cohérence plus forte que les brouillons qui avaient permis à Flaubert de la mettre au point et que le processus de transformation, certes passionnant, qui a conduit à la *Tentation* définitive de 1873 ? Cette première *Tentation* était une œuvre achevée en 1849 lorsque Flaubert en a fait lecture durant quatre jours à Louis Bouilhet et Maxime Du Camp. Est-il légitime de placer sur le même plan, sans aucune hiérarchie, cette forme au moins provisoirement arrêtée, même si elle a été remise à la fonte par la suite, et les divers états qui y ont conduit, depuis la première notation fugace en passant par des ébauches inabouties, des versions abandonnées, des reprises bégayantes, des états fragmentaires ? « La revalorisation des versions antérieures » doit-elle nécessairement aboutir à faire de l'œuvre publiée « un texte provisoire » parmi d'autres³² ? La reconstitution de l'avant-texte implique-t-elle la destruction du texte³³ ?

31. Pierre-Marc de Biasi, *op. cit.*, p. 39.

32. Claudine Gothot-Mersch, *op. cit.*, p. 64.

33. Une remarque lue dans *Libération*, qui n'a certes aucune portée théorique, vaut comme symptôme du caractère d'agression que peut revêtir la génétique à l'égard des œuvres : « Les lecteurs du futur se rassureront de découvrir que la première version des scénarios de Flaubert est du niveau d'un mauvais élève de troisième » (Michel Cressoles, « Inspecteur la rature », *Libération*, 2 mars 1989, p. 20). On saisit mal ce que la médiocrité présumée de Flaubert pourrait avoir de rassurant.

Ces questions n'admettent pas de réponse simple, valable dans tous les cas, sans considération, en particulier, du statut des œuvres à une époque donnée. L'historien de la littérature est ici en mesure d'opposer quelques objections au généticien. Le parti pris génétique pour le travail de production contre l'œuvre produite, jugée trop pauvre par rapport à la prolifération des possibles de l'avant-texte, s'est instauré à l'occasion de recherches qui ont porté exclusivement sur des textes modernes :

Un bilan des quinze premières années révèle cependant que la méthode génétique s'est essentiellement élaborée dans le domaine littéraire, au contact de quelques vastes corpus dont les fonds manuscrits, particulièrement riches, étaient disponibles dans les collections publiques. Les œuvres de Balzac, Baudelaire, Flaubert, Heine, Michelet, Nerval, Zola pour le XIX^e siècle, de Céline, Giono, Joyce, Proust, Sartre, Valéry pour le XX^e, ont ainsi fait l'objet d'éditions et d'études génétiques [...] ³⁴.

Le développement de la génétique est lié à l'étude des textes modernes plus que de manière accidentelle. C'est l'esthétique moderne qui appelait la génétique plutôt que l'abondance des documents. Ceux-ci n'étaient qu'une conséquence : pour conserver systématiquement ses manuscrits de travail, il fallait que l'écrivain considère qu'ils avaient en eux-mêmes une valeur, ne serait-ce qu'à titre de « curiosité » — c'est le mot de Flaubert dans une lettre à Louise Colet en date du 15 avril 1852³⁵. Or, cela ne se produit pas avant le XIX^e siècle. Il fallait pour cela que la modernité développe une esthétique de l'inachevé sur laquelle l'intérêt pour le travail de production de l'écriture allait asseoir sa légitimité.

Valéry considérait ses poèmes comme une mise à l'épreuve de ses facultés, « un exercice plutôt qu'une action, une recherche plutôt qu'une délivrance³⁶ ». La littérature s'en trouve transformée. L'accent se déplace de l'œuvre, en tant

34. Brochure publiée par *l'Institut des Textes et Manuscrits Modernes*, CNRS, 1988, p. 8.

35. Sur cette question, voir Jacques Neefs, « La critique génétique : l'histoire d'une théorie », *op. cit.*, pp. 11-16. La citation de Flaubert se trouve en épigraphe de cet article.

36. Paul Valéry, « Au sujet du *Cimetière marin* », *Œuvres*, édition Jean Hytier, tome I, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1957, p. 1457. En février 1911, Valéry avait écrit à Albert Thibaudet : « J'ai cessé de faire des vers. Cet art devenu impossible à moi en 1892, je le tenais déjà pour un exercice, ou application de recherches plus importantes. Pourquoi ne pas développer en soi, cela seul qui dans la genèse du poème m'intéresse » (cité par Agathe Rouart-Valéry dans « l'Introduction biographique » aux *Œuvres*, p. 33.)

qu'objet arrêté, à l'auteur-démiurge, en tant que volonté de puissance infinie qu'aucun produit ne saurait épuiser :

On s'éloigne par là des conditions « naturelles » ou ingénues de la Littérature, et l'on vient insensiblement à confondre la composition d'un ouvrage de l'esprit, qui est chose *finie*, avec la vie de l'esprit même, lequel est une puissance de transformation toujours en acte. On en arrive au travail pour le travail. Au yeux de ces amateurs d'inquiétude et de perfection, un ouvrage n'est jamais *achevé*, mot qui pour eux n'a aucun sens, mais *abandonné*; et cet abandon, qui le livre aux flammes ou au public (et qu'il soit l'effet de la lassitude ou de l'obligation de livrer), leur est une sorte d'*accident*, comparable à la rupture d'une réflexion, que la fatigue, le fâcheux, ou quelque sensation viennent rendre nulle³⁷.

La Muse moderne de la puissance fait de l'auteur d'une œuvre toujours reportée le héros nietzschéen d'un combat avec l'Ange qu'aucune aube ne vient suspendre. La forme à laquelle s'arrête une œuvre ne peut être qu'arbitraire, ainsi que l'illustre l'intervention du « fâcheux » qui est responsable de l'état dans lequel on lit désormais le *Cimetière marin* :

Il faut dire, d'abord, que le *Cimetière marin*, tel qu'il est, est pour moi le résultat de la *section* d'un travail intérieur par un événement fortuit. Une après-midi de l'an 1920, notre ami très regretté, Jacques Rivière, étant venu me faire visite, m'avait trouvé dans un « état » de ce *Cimetière marin*, songeant à reprendre, à supprimer, à substituer, à intervenir ça et là...

Il n'eut de cesse qu'il n'obtînt de le lire ; et l'ayant lu, qu'il ne le ravît. Rien n'est plus décisif que l'esprit d'un directeur de revue.

C'est ainsi que *par accident* fut fixée la figure de cet ouvrage. Il n'y a point de mon fait³⁸.

L'œuvre, ou plutôt la mise en œuvre, inaugure une élaboration à laquelle aucun terme ne peut être assigné ; elle apparaît comme un champ de forces qui « exerce l'esprit à certaines transformations » ; « elle fait de la « création » un moyen³⁹ ».

Ces vues appellent littéralement la recherche du généticien qui, remontant le cours des états antérieurs à cette interruption fortuite, se donnera pour tâche de retrouver et de

37. *Idem*, p. 1497.

38. *Idem*, p. 1500. Souligné dans le texte.

39. *Idem*, pp. 1500-1501.

donner à lire, au lieu de la forme accidentellement figée du texte, cette «puissance de transformation toujours en acte» que Valéry identifiait à «la vie de l'esprit même⁴⁰». Les brouillons manuscrits deviennent ici les témoins privilégiés, ou plutôt les seuls témoins de l'activité de l'esprit. Il est d'ailleurs fascinant d'observer à quel point Valéry soignait ses manuscrits de travail, qu'il surchargeait de croquis, de formules, de schémas, de listes de mots, de notes de régie. Leur désordre savamment composé constitue peut-être son *œuvre* la plus authentique⁴¹. L'auteur prend une figure nouvelle, non plus signataire d'un texte auquel il a donné le bon-à-tirer, mais puissance qui se dépense indéfiniment sans s'épuiser dans aucune œuvre. Celle-ci, sans cesse repoussée, jugée par principe insuffisante, reste inapte à rendre le jaillissement de l'esprit en proie à lui-même.

En amont de la modernité, le chantier d'écriture apparaît au contraire comme un déchet qu'il faut détruire lorsque l'œuvre a trouvé sa perfection. Il appartient au domaine privé, et il y aurait quelque chose de vaguement obscène à le rendre public. Guez de Balzac disait qu'un auteur ne doit se présenter au public qu'après s'être mis en état de se produire :

C'est trop peu estimer le Public de ne prendre pas la peine de se préparer, quand on traite avec lui: Et vn homme qui paroistroit en bonnet de nuit, & en robe de chambre, vn iour de Ceremonie, ne feroit pas vne plus grande incivilité, que celui qui expose à la lumière du Monde, des choses qui ne

40. *Idem*, p. 1497.

41. Voir la reproduction d'un feuillet du manuscrit du poème «Été» ainsi que l'analyse remarquable qu'en propose Louis Hay dans *la Naissance du texte*, p. 11-12: «De ce rapport nouveau entre la main et la page surgit une floraison de signes dont l'image seule peut offrir un reflet. Celle qui figure ici [...] montre l'une (parmi près d'une quinzaine) des tentatives de Paul Valéry pour commencer son poème *Été*. Mots et graphismes se conjuguent (ou se concurrencent) pour figurer l'imaginaire paysage de mots, paysage de traits ou pour signifier la pensée: dynamomètre et vecteurs empruntent à la physique et aux mathématiques le symbolisme de la tension, du couple de forces. Le lexique déroule une combinatoire, verticale et horizontale, d'associations sémantiques («nasse/réseau/filet»), phoniques («natte/nasse»), symboliques («poreux/poudreux»). L'essentiel s'inscrit en marge: anamorphose des thèmes («peau de femme/peau d'eau»), stèles du sens («goutte», «bulle»). Ce foisonnement du manuscrit est pourtant régi par un principe d'écriture: un engendrement du texte sans retours en arrière, une progression par déroulement de versions successives. Qu'il soit page ou tracé, langage ou dessin, le manuscrit se compose en un tout».

sont bonnes que dans le particulier, & quand on ne parle qu'à ses familiers, ou à ses valets⁴².

La littérature est élevée au rang de cérémonial destiné au public⁴³ auquel ne doivent être proposées que des œuvres parfaitement formées, immobilisées dans leur état définitif: «L'Auteur de L'Art Poétique veut qu'on face et qu'on deface; qu'on escriue & qu'on raye dix fois vne chose auant que de la laisser en l'estat, où il faut qu'elle demeure⁴⁴.»

Au terme, toute trace de travail devait être effacée. On disait d'une œuvre qui laissait percevoir l'effort de sa genèse qu'elle «sentait l'huile⁴⁵». Le travail fécond était censé s'effacer, ainsi que le laisse entendre l'image du polissage: l'œuvre vraiment achevée se recommandait par son poli, son caractère lisse⁴⁶. Elle pouvait alors prétendre passer à la postérité, défier le temps qui ne pouvait y mordre. La forme arrêtée de

42. Guez de Balzac, *les Entretiens* (1657), édition critique établie par Bernard Beugnot, Paris, Didier, «STFM», 1972, p. 210. Sur l'image de la robe de chambre, qui associe le code des bienséances au code littéraire, voir Bernard Beugnot, «Le déshabillé et la robe de chambre», communication au colloque *les Voies de l'invention*, Université de Montréal, 20-22 février 1992 (Actes à paraître).

43. Cette visée du public oppose classiques et modernes: Valéry disait que l'abandon qui met un terme à l'ouvrage «le livre aux flammes ou au public». Si le produit est indifférent parce que seul importe le travail qui le fait naître, sa destination devient un détail sans conséquences.

44. Guez de Balzac, *op. cit.*, p. 211. Dès l'époque classique, il est vrai, La Bruyère inscrit dans l'œuvre qu'il «rend au public» une marque de son élaboration; les éditions successives des *Caractères* signalent l'ajout de nouvelles remarques par un pied de mouche placé tantôt entre doubles parenthèses, tantôt entre simples parenthèses: «Afin que le public ne fût point obligé de parcourir ce qui était ancien pour passer à ce qu'il y avait de nouveau, et qu'il trouvât sous ses yeux ce qu'il avait seulement envie de lire, je pris soin de lui désigner cette seconde augmentation par une marque particulière; je crus aussi qu'il ne serait pas inutile de lui distinguer la première augmentation par une autre marque plus simple, qui servit à lui montrer le progrès de mes *Caractères*, et à aider son choix dans la lecture qu'il en voudrait faire; et comme il pouvait craindre que ce progrès n'allât à l'infini, j'ajoutais à toutes ces exactitudes une promesse sincère de ne plus rien hasarder en ce genre» (La Bruyère, *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté par Julien Benda, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1951, p. 83).

45. Littré: «Cet ouvrage sent l'huile, on a brûlé beaucoup d'huile dans la lampe pour le faire, c'est-à-dire il est très travaillé, et quelquefois, trop travaillé.»

46. Boileau, *Art poétique*, chant I: «Hâtez-vous lentement, et sans perdre courage, / Vingt fois sur le mestier remettez votre ouvrage, / Polissez-le sans cesse, et le repolissez. / Ajoutez quelque fois, et souvent effacez» (*Œuvres complètes*. Textes établis et annotés par Françoise Escal, introduction par Antoine Adam, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1966, p. 161).

l'œuvre, confirmée dans des métaphores de solidité hyperbolique, débouche alors sur le thème de la gloire littéraire. L'exemple canonique, cent fois imité, s'en trouve dans l'ode xxx du troisième livre des *Carmina* d'Horace » ; l'œuvre, solidement bâtie, survivra aux plus orgueilleux monuments :

*Exegi monumentum aere perennius
regalique situ pyramidum altius,
quod non imber edax, non Aquilo inpotens
possit diruere aut innumerabilis
annorum series et fuga temporum. [...]*⁴⁷

Ronsard en a inscrit, pour clore son livre, une splendide variation à la fin des *Odes* de 1550 :

Plus dur que fer, j'ai fini mon ouvrage,
Que l'an disposé à demener les pas,
Ne l'eau rongearde ou des frères la rage
L'injuriant ne rurent point à bas :
Quand ce viendra que mon dernier trespas
M'asouspira d'un somme dur, à l'heure
Sous le tombeau tout Ronsard n'ira pas
Restant de lui la part qui est meilleure.
Tousjours, tousjours, sans que jamais je meure
Je volerai tout vif par l'univers. [...]

⁴⁸

La transposition des méthodes génétiques à des œuvres classiques ne se heurte donc pas seulement à des difficultés pratiques dues à la perte des manuscrits de travail des écrivains, mais à des objections de principe. Le fait que nous n'en possédions pour ainsi dire pas qui soient antérieurs au XIX^e siècle ne s'explique pas seulement par les aléas de la conservation de documents fragiles que l'humidité, le feu et la négligence conspirent à détruire ou à disperser. La poétique classique a imposé cet état de fait, et on peut même penser que des manuscrits de travail comme nous en ont laissé les modernes, n'ont pas existé avant la modernité. Il est probable que les auteurs classiques, soutenus par la rhétorique de l'*inventio*, portés par la fécondité verbale de l'*elocutio*, ne travaillaient pas comme les écrivains modernes. Du coup,

47. Horace, *Odes et Épodes*. Texte établi et traduit par F. Villeneuve, douzième tirage revu et corrigé par J. Hellegouarc'h, Paris, les Belles Lettres, 1990, p. 148. « J'ai achevé un monument plus durable que le bronze, plus haut que la décrépitude des royales Pyramides, et que ne sauraient détruire ni la pluie rongeuse, ni l'Aquilon emporté, ni la chaîne innombrable des ans, ni la fuite des âges. »

48. Pierre de Ronsard, *Œuvres complètes. II. Odes et Bocage de 1550*, tome II, édition Paul Laumonier, Paris, Librairie E. Droz, 1938 (troisième édition), p. 152.

le statut théorique de la génétique se révèle fragile. Elle n'est valide sans doute que pour les textes modernes, qui appellent sa collaboration pour accéder à leur plénitude esthétique.

Il n'en va pas de même pour les œuvres classiques qui, si elles ne la repoussent pas, lui imposent de considérables ajustements de ses procédures et de ses visées. Dans les rares cas où l'on possède un manuscrit de travail ancien, par exemple l'exemplaire de Bordeaux des *Essais*, ou une documentation à certains égards équivalente en dépit de différences énormes qui portent à conséquence, par exemple la succession des éditions des œuvres poétiques de Ronsard sans cesse remises sur le métier de 1549 à 1585, rien n'interdirait, semble-t-il, d'appliquer les méthodes mises au point par la génétique pour l'étude des manuscrits modernes. Toutefois, l'existence d'une œuvre achevée, sinon en fait, du moins à titre d'horizon ou de visée — c'est le cas pour les *Pensées*, qui auraient dû disparaître dans une *Apologie de la religion chrétienne* —, impose une réévaluation complète des hypothèses. L'œuvre classique s'inscrit dans une perspective téléologique. Elle aspire à s'achever et ce n'est presque jamais que sous une forme achevée, au moins provisoirement, qu'elle nous est proposée. L'histoire des *Œuvres* de Ronsard est exemplaire à cet égard. Après dix années de publications de recueils divers plus ou moins composés⁴⁹, il met au point en 1560 une grande édition collective dans laquelle il ordonne son œuvre selon ce qu'il estime alors sa figure définitive. Le texte du «Privilège» concédé le 25 septembre 1560 ne laisse aucun doute à cet égard :

Le feu Roy dernier decédé [...] a cy devant permis et ordonné à [...] Pierre de Ronsard, faire par telz Imprimeurs de nostre Royaume que bon luy sembleroit bien & correctement imprimer toutes les œuvres qu'il auroit faict & composé, & pourroit cy apres faire, avec defences à tous autres Imprimeurs & Libraires de n'imprimer ne faire imprimer sesdictes œuvres sans son vouloir & consentement, aux peines contenues aux lettres patentes surce expediées. Néanmoins plusieurs Imprimeurs & Libraires les auroient si mal & incorrectement imprimés, que à peine les a ledict Ronsard peu recognoistre, qui l'a

49. Les *Odes* de 1550 le sont d'évidence, et les *Amours* de 1552-1553 comme l'a démontré Michel Dassonville («Pour une interprétation nouvelle des *Amours* de Ronsard», *BHR*, xxviii-2, 1966, pp. 241-270) ; par contre, les *Meslanges* et la *Continuation des Amours* de 1555, la *Nouvelle Continuation* de 1556 et diverses plaquettes que Paul Laumonier a rassemblées sous le titre d'*Opuscules* de 1558-1559 ne sont que des publications d'attente, appelées à être réorganisées et remplacées par une édition complète qui était sans doute dès ce moment en projet.

contraint les entierement reveoir & corriger, & en ce faisant les a grandement augmentées & amplifiées, & icelles reduites en quatre volumes, qu'il entend faire correctement imprimer [...]»⁵⁰.

Dans cette grande édition collective, première d'une série de six⁵¹, Ronsard, au terme d'un extraordinaire effort de composition, donne à sa poésie la forme achevée dans laquelle il entend qu'on la lise à l'avenir. De nouvelles poésies et l'évolution de son esthétique vont entraîner au cours des vingt-cinq années qui suivront plusieurs réorganisations de ce monument. La génétique peut éclairer ce prodigieux chantier que Ronsard rouvrira jusqu'à la fin de sa vie. À la condition toutefois de placer au centre de l'analyse le caractère orienté de ce travail: loin de devenir une fin en soi comme chez Valéry, il reste ordonné à l'édification d'un monument définitif qui lui donne sa raison d'être. Sans la prise en considération de ce *telos*, les corrections de détail des poèmes et leur redistribution dans des ensembles composés restent incompréhensibles. À chaque étape, les *Œuvres* abolissent les textes qu'elles absorbent sous une nouvelle figure et dans une nouvelle distribution: «tout se passe donc comme si l'œuvre en progrès effaçait au fur et à mesure la trace de ses pas, comme si chaque nouvelle édition avait comme première ambition de rendre caduque la précédente»⁵². Loin de lire le texte définitif comme un moment parmi d'autres d'une série, il importe de le considérer comme la fin d'un processus qui y trouve son aboutissement. La genèse des poèmes disparaît dans le texte des *Œuvres*⁵³.

La reconstitution de la genèse des textes classiques, lorsqu'elle est possible, force à conclure au statut privilégié de l'œuvre achevée. Elle invite ainsi à reconsidérer les présupposés de la génétique même lorsque celle-ci s'attaque à des textes modernes, notamment en ce qui a trait au déni du caractère particulier du texte définitif par rapport aux ver-

50. Pierre de Ronsard, *Œuvres complètes*, x - *Second Livre des Meslanges* (1559), les *Œuvres* (1560), édition Paul Laumonier, Paris, Librairie E. Droz, S.T.F.M., 1939, p. 169.

51. Sept, si on compte la première édition posthume publiée en 1587. Voir les *Œuvres de Pierre de Ronsard*, texte de 1587, édition par Isidore Silver, Paris, Librairie Marcel Didier et The Chicago University Press, 1966.

52. Michel Simonin, «Ronsard et la poétique des *Œuvres*», *Ronsard en son IV^e centenaire*, Actes du Colloque international Pierre de Ronsard, Paris-Tours, septembre 1985, Genève, Droz, 1988, p. 53.

53. J'ai plus longuement développé ce point de vue dans «L'édification d'un monument: les *Œuvres* de Ronsard (1560)», communication au colloque *les Voies de l'invention*, Université de Montréal, 20-22 février 1992 (Actes à paraître).

sions antérieures. Comme l'a fait observer Jean Starobinski, seule l'existence d'un tel texte peut fonder une enquête génétique :

Pour qu'un travail de ce type ait quelque motif qui le fasse entreprendre, il faut qu'ait été produit, à un moment ou à un autre, un texte assez marquant, assez problématique, pour que ses antécédents, ses attenants, ses variantes paraissent valoir qu'on y prête attention⁵⁴.

Mais on observe chez certains praticiens de la génétique un véritable aveuglement devant le texte achevé, d'autant plus paradoxal qu'il prend un relief singulier par contraste avec la finesse de leurs analyses si attentives à la matérialité des manuscrits. On ne peut en minimiser les conséquences. Par exemple, il n'existe actuellement, pour cette raison, aucune édition correcte des *Fleurs du mal*, aucune qui rende justice à la qualité monumentale de la publication voulue et surveillée avec un soin jaloux par Baudelaire. Le petit volume publié chez Poulet-Malassis et De Broise en 1857 a donné lieu à une mise en scène typographique concertée, destinée à conférer aux poèmes le plus grand retentissement possible. Par exemple, les sonnets ne s'y trouvent jamais imprimés sur une seule page : on lit, sur la première, les quatrains et sur une autre page, souvent au verso du feuillet, les tercets. Ce dispositif qui interdit qu'on embrasse d'un seul coup d'œil ces brefs poèmes, tient sans doute au désir de gonfler un petit volume. Mais surtout, comme en témoigne l'abondante correspondance échangée avec Poulet-Malassis à propos de la correction des épreuves, Baudelaire a apporté à la composition typographique de son recueil les soins les plus attentifs. Un exemple entre cent :

Je viens de faire une découverte affligeante. En comptant deux pages pour les sonnets, six strophes de quatre vers par page, cinq strophes de cinq vers, sept ou huit strophes de trois vers, en supposant toujours deux strophes au dessous du titre, et deux pages pour les titres généraux, nous tomberons juste sur 240 pages. 10 feuilles. — La table des matières tirée à part fera 5 pages au plus. — 245. — Piteux, très piteux. — Et il n'y a pas de remède. Car je ne me soucie pas de faire des vers nouveaux, et les sonnets sur la mort font une excellente conclusion⁵⁵.

54. Jean Starobinski, « Approches de la génétique des textes : introduction pour un débat », dans *la Naissance du texte*, p. 208.

55. Baudelaire, *Correspondance*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, tome I, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1973, p. 394.

Comment considérer comme conformes au *texte* des éditions, établies pourtant avec le plus grand soin, qui ignorent superbement cette composition typographique objet de tant de soucis? Les poèmes s'y distribuent sur la page au petit bonheur du calibrage d'une collection sans offrir à l'œil ce miracle d'harmonie que propose l'édition originale, mutilant l'œuvre dont le texte appelle une respiration dans l'alternance des lignes d'impression et des blancs. *Toutes* les éditions disponibles des *Fleurs du mal* massacrent leur composition typographique, aussi bien celle des *Œuvres complètes* dans « la Pléiade », admirable monument d'érudition par ailleurs, que les plus hâtives réimpressions en collection de poche. L'attention exclusive à l'avant-texte implique-t-elle une pareille cécité à l'œuvre elle-même dans une de ses dimensions essentielles⁵⁶?

Une œuvre littéraire entretient certes des rapports avec ce qu'on me permettra d'appeler sans plus de précision la « réalité » : l'expérience de son auteur, la société dans laquelle elle apparaît. Elle procède aussi de sa genèse complexe que donnent à saisir, toujours partiellement, ses brouillons lorsque nous pouvons les consulter. Mais elle se fait essentiellement, elle devient telle qu'en elle-même l'éternité la change en *s'arrachant* à ce qui l'a préparée, au travail chargé d'erreurs, de repentirs, d'incertitudes dans lequel elle s'est cherchée.

L'étude génétique nous rend sa précarité antérieure à l'achèvement qui la constitue en tant qu'œuvre. Elle porte en cela un savoir irremplaçable. À la condition de s'assigner d'étroites limites et de soumettre modestement ses trouvailles dans les manuscrits qu'elle reconstitue au monument qui les abolit.

56. Voir sur ces questions de nombreux essais rassemblés par Michel Butor dans les cinq volumes de *Répertoire* (Paris, Éditions de Minuit, 1960-1982), notamment « Sur la page », « Le livre comme objet », « La littérature, l'oreille et l'œil », « La prosodie de Villon », « Éloge de la machine à écrire » et « Propos sur le livre aujourd'hui ».