Genesis

Manuscrits – Recherche – Invention

30 | 2010

Théorie : état des lieux

Éditions savantes et lecteurs réels

Francisco Rico

Traducteur : Marie Laniel

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/genesis/102>

DOI : 10.4000/genesis.102

ISSN : 2268-1590

Éditeur :

Presses universitaires de Paris Sorbonne (PUPS), Société internationale de génétique artistique littéraire et scientifique (SIGALES)

Édition imprimée

Date de publication : 20 juin 2010

Pagination : 29-34

ISBN : 978-2-84050-697-3

ISSN : 1167-5101

Référence électronique

Francisco Rico, « Éditions savantes et lecteurs réels », *Genesis* [En ligne], 30 | 2010, mis en ligne le 30 mai 2012, consulté le 30 mars 2023. URL : <http://journals.openedition.org/genesis/102> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/genesis.102>

Tous droits réservés

Éditions savantes et lecteurs réels

Francisco Rico*

Il peut à première vue sembler surprenant que *Don Quichotte* n'ait pas été abordé par les études textuelles à la lumière des orientations récentes de la critique et de la révolution informatique. Il est vrai que les problèmes soulevés par cet ouvrage ne sont pas d'une complexité excessive, dans la mesure où la quantité d'éléments à prendre en compte n'est pas considérable ; pourtant, ce texte met en jeu les questions fondamentales de l'ecdotique¹, en particulier celle qui se pose avec le plus d'insistance depuis quelques dizaines d'années : « Où est le texte ? » ; ou, pour se situer sur un plan littéraire : « Où est l'œuvre ? » ; ou encore, pour adopter un autre point de vue : « Quel type d'éditions devons-nous réaliser ? », « Quel rôle incombe aux éditeurs et aux chercheurs ? ».

Le texte qui est généralement considéré comme la Première Partie de *Don Quichotte* fut publié à Madrid sous le titre *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, à la fin de l'année 1604, bien qu'il fût daté de 1605 ; la Seconde Partie, intitulée *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, parut également à Madrid en 1615. Rien dans l'*Ingenioso hidalgo* n'aurait pu laisser penser que le livre n'était pas une œuvre complète et autonome ; pourtant, un livre intitulé *ingenioso caballero* ne peut pas, au sens strict, se présenter comme la « Seconde Partie » d'un autre ouvrage appelé *ingenioso hidalgo*. Les choses se compliquent encore si l'on considère que l'*Ingenioso hidalgo* était divisé en quatre « parties » clairement distinctes, et donc, en tout état de cause, la suite aurait dû s'intituler *Quinta Parte...* (c'est l'interprétation qu'en fit Avellaneda, l'auteur de la suite apocryphe de 1614, et c'est d'ailleurs la formule qui fut utilisée dans certaines des éditions primitives).

Ce détail soulève, à lui seul, des questions simples mais dont les implications sont complexes, comme par

exemple : quel titre devrait figurer sur la couverture d'une édition moderne de *Don Quichotte* ? L'*Ingenioso hidalgo* et l'*Ingenioso caballero* constituent-ils deux œuvres distinctes, ou bien une seule, et doivent-ils être publiés séparément ou non ? Bien d'autres éléments suscitent la même perplexité.

Quelques semaines après la publication de l'édition *princeps*, au début de l'année 1605, le même libraire et le même imprimeur publièrent une seconde édition de l'*Ingenioso hidalgo*, contenant deux ajouts substantiels réalisés de toute évidence par Cervantès, ainsi que quelques variantes mineures, qui, sur la base de cette même certitude, peuvent également lui être attribuées, tout au moins en partie. Les deux ajouts substantiels concernent l'âne de Sancho, qui dans l'édition *princeps* est tantôt perdu tantôt retrouvé sans que l'on sache comment ni pourquoi. Ce manque de cohérence, dû au déplacement de certains passages d'un endroit à l'autre de « l'original », c'est-à-dire de l'exemplaire de l'imprimeur, provoqua évidemment l'hilarité. Cervantès essaya de résoudre cette difficulté en insérant les fragments en question, l'un (au chapitre XXIII) pour expliquer la disparition de l'âne, et

* Cet article est paru en version anglaise dans *Variants*, n° 55, 2006, p. 3-13.

1. « L'ecdotique » n'est probablement pas un terme familier à tous les lecteurs, mais il est utilisé dans les langues romanes depuis la publication du classique de Henri Quentin, *Essais de critique textuelle (Ecdotique)*, Paris, Picard, 1926. Au sens large, « ecdotique » est de plus en plus souvent utilisé pour désigner l'étude de « tous les éléments qui jalonnent la transmission d'un texte de l'auteur aux lecteurs (ou aux utilisateurs), dans la mesure où ces éléments sont considérés dans la perspective d'un travail d'édition, ancienne ou moderne, imprimée, électronique, ou d'un autre type ». C'est ainsi que le terme a été défini, par exemple, dans la revue *Ecdotica*, publiée par le Dipartimento di Italianistica de l'université de Bologne et le Centro para la Edición de los Clásicos Españoles (la présentation, les sommaires des numéros publiés et quelques articles sont disponibles sur <www.ecdotica.org>).

l'autre (au chapitre XXX) pour évoquer sa réapparition. Cervantès commit néanmoins une erreur spectaculaire, causée par la précipitation (la seconde édition fut préparée plus vite encore que la première, à tel point que deux imprimeurs furent mis à contribution) et, surtout, par l'assurance excessive et le manque d'attention de celui qui, habité par son œuvre, accorde peu d'importance aux détails. Ainsi, le fragment concernant la perte de l'animal fut inséré trop tôt, si bien que Sancho continue à chevaucher sa monture pendant un chapitre ou deux, avant de constater, seulement plus tard, que son âne a disparu... En d'autres termes, en voulant résoudre le problème, l'auteur n'avait fait que l'aggraver. Comment démêler cet imbroglio ? Au début de la Seconde Partie (1615), lorsque Don Quichotte et ses amis commentent les répercussions de la publication de l'*Ingenioso hidalgo*, Cervantès élude la difficulté (II, 3-4). Au lieu de raconter ce qui s'était réellement passé – puisque, après tout, cela n'avait qu'une importance toute relative – il préfère ne pas mentionner la confusion introduite dans la seconde édition, et jeter un voile pudique sur l'erreur notoire présente dans la première : le vol de l'animal est raconté comme il l'était probablement dans une version antérieure à la version imprimée à la fin de l'année 1604, et la faute est implicitement attribuée à l'imprimeur².

Ce problème a de nombreuses autres implications, mais même le simple exemple que nous avons commenté soulève cette question capitale : si nous souhaitons publier *Don Quichotte*, quelle version de la Première Partie doit accompagner la Seconde ? L'*Ingenioso caballero* ne prend pas en compte les corrections apportées à la seconde édition de l'*Ingenioso hidalgo*, et pourtant ces corrections permettaient de rectifier, même partiellement, les erreurs évidentes présentes dans la première édition, et il est certain qu'elles furent le fait de Cervantès lui-même. Dès lors, quelle version de l'*Ingenioso hidalgo* doit former un tout avec l'*Ingenioso caballero* dans les éditions contemporaines : la version de la fin de l'année 1604 ou celle de 1605 ?

Dans d'autres circonstances, la réponse traditionnelle aurait été la suivante : la version qui correspond au dernier souhait de l'auteur. Seulement voilà, quel était le dernier souhait de l'auteur ? Celui exprimé par Cervantès en 1605 dans la seconde édition, ou celui exprimé en 1615 dans la

Seconde Partie ? Et si l'*Ingenioso caballero* et l'*Ingenioso hidalgo* constituent deux œuvres distinctes, et non une seule, est-il plus juste de les regrouper pour assurer la continuité narrative, ou pour respecter la chronologie historique ?

Quoi qu'il en soit, dans les cinquante dernières années, l'idée selon laquelle un éditeur doit établir un texte unique de référence, représentant de façon irréversible les intentions de l'auteur, a été tout particulièrement remise en question. La *critica delle varianti* italienne, comme plus tard la vigoureuse *critique génétique* française, envisagent toutes deux l'œuvre littéraire comme un processus, plutôt que comme un résultat, et cherchent à reconnaître en elle une évolution qui ne prendrait pas nécessairement fin à un certain stade de la création. Ce que les romanistes savent depuis longtemps, c'est-à-dire que les textes médiévaux existent sous forme de « variantes » en évolution perpétuelle, s'applique également à d'autres périodes, et l'on considère aujourd'hui la *mouvance* comme une condition fondamentale des textes : chaque édition, chaque version, est une entité distincte, placée sur un pied d'égalité avec toutes les autres. Alors que la *Rezeptions-Aesthetik* insistait sur le rôle du lecteur, aujourd'hui on met l'accent sur le fait qu'un texte est, dans une large mesure, le produit d'une société, d'un auteur collectif : il naît, grandit et se reproduit dans des conditions qui ne sont pas simplement individuelles (soumis à des influences linguistiques et littéraires, mais aussi à des facteurs idéologiques et pragmatiques). Ainsi, les formes que peut prendre un texte, une fois détaché

2. J'ai démontré, de façon irréfutable, que les principaux ajouts à la deuxième et à la troisième édition sont l'œuvre de Cervantès lui-même. Je traite de cette question dans mon livre *El texto del « Quijote »*, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles-Universidad de Valladolid, et Barcelone, Destino, 2005 ; concernant d'autres questions abordées dans les pages suivantes, voir également mon édition critique, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelone, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004. La version en ligne, sous forme hypertextuelle, de mon édition de 1998 est accessible sur <<http://cvc.cervantes.es/obref/quijote/>>. L'édition de 1998 est la base de l'excellente traduction publiée dans la Bibliothèque de la Pléiade, sous la direction de Jean Canavaggio. Également remarquable, la version française de Raymond Fanlo, dans La Pochothèque (2008), est fondée sur mon édition de 2004.

de l'auteur individuel, sont toutes « authentiques » et méritent la même considération. Encore récemment, on estimait que la communication littéraire différerait du langage quotidien parce qu'elle ne se produisait que dans une seule direction : « il n'est pas possible, comme dans une situation de conversation, d'obtenir un retour du destinataire, ou d'adapter son message aux réactions du destinataire³ ». Aujourd'hui, au contraire, l'idée la plus répandue est qu'il existe peu d'œuvres qui ne soient façonnées et refaçonnées par l'échange avec le public et soumises à l'influence de destinataires spécifiques, exactement comme « dans une situation de conversation⁴ ».

Toutes ces approches (ainsi que d'autres encore, mais un exemple devrait suffire) nous ont ouvert de très larges horizons, et qu'elles aient été appliquées ou non à des textes précis, elles ont modifié notre perception de la littérature et le cadre conceptuel de l'ecdotique. On peut s'étonner que tout cela n'ait eu aucune influence sur *Don Quichotte*, comme je le faisais remarquer plus haut, mais l'explication est évidente pour ceux qui connaissent bien les orientations de la critique cervantine et de l'hispanisme.

Au siècle dernier, deux doctrines prévalaient dans ce domaine : d'une part, on affirmait que toute édition de *Don Quichotte* devait être réalisée uniquement à partir des éditions de 1604 et de 1615, à l'exclusion de toute autre ; d'autre part, on laissait entendre que pour apporter une réponse satisfaisante à toute incertitude susceptible de se présenter, il fallait se référer strictement et uniquement à l'édition *princeps*. Ce mythe irrationnel a entravé toute tentative d'appréhender l'œuvre comme objet textuel. Alors que l'ecdotique voudrait « problématiser » *Don Quichotte*, l'orthodoxie cervantine a imposé une vision « non problématique » de *Don Quichotte* : l'œuvre n'est que la somme des éditions *princeps* de chaque partie, et il n'y a rien au-delà⁵. Et pourtant, dans un cadre relativement restreint (car les données sont limitées), mais du fait de l'importance que lui confère son statut esthétique, *Don Quichotte* constitue une étude de cas parfaite pour les chercheurs désireux de poser les questions fondamentales soulevées par les théories modernes et postmodernes.

Ainsi, la conception de l'œuvre littéraire comme processus peut être illustrée par les aventures et les

mésaventures de l'âne de Sancho, qui permettent de distinguer clairement chaque stade de l'élaboration du roman : le stade antérieur à l'édition *princeps*, contenant (au moins) le récit du vol ; l'édition *princeps*, qui omet cet épisode et contient une incohérence ; la seconde édition de Madrid, qui tente de rétablir la situation grâce aux ajouts apportés aux chapitres XXIII et XXX ; et l'*Ingenioso caballero*, qui remet en cause toutes les corrections et retourne au point de départ pour prendre une autre direction. Quelle que soit notre opinion sur la notion de mouvance, il n'en reste pas moins que chaque édition de l'*Ingenioso hidalgo* a sa personnalité propre et contient des épisodes spécifiques ou des événements racontés qui entretiennent des relations variables les uns avec les autres et affectent mutuellement leur sens littéral ; par exemple, la référence au bât de l'âne implique parfois la présence et parfois l'absence de l'animal. Bref, il est clair que *Don Quichotte* s'est développé sous l'influence de ses lecteurs, dans un dialogue constant. J'ai déjà eu l'occasion de faire remarquer que les changements de 1605 semblent avoir été induits non par un souhait spontané de Cervantès, mais par les remarques explicitement négatives qui lui avaient été adressées. (On pourrait en

3. C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, p. 6 ; cependant, la position de l'auteur est beaucoup plus souple que le résumé initial ne pourrait le laisser supposer.

4. La bibliographie sur cette question est considérable. Je recommande aux novices en matière d'études textuelles de commencer par lire les trois essais de George T. Tanselle : « Textual Criticism and Literary Sociology », « Textual Instability and Editorial Idealism » et « Textual Criticism at the Millenium », tous publiés dans *Studies in Bibliography*, XLIV (1991), p. 83-143, XLIX (1996), p. 1-60, et LIV (2001), p. 1-80, et tous rassemblés dans son livre *Textual Criticism since Greg : A Chronicle, 1950-2000* (Charlottesville, The Bibliographical Society of the University of Virginia, 2005). Un échange de vues très stimulant sur « l'état de l'art » le plus récent en matière d'études textuelles est proposé par Paul Eggert, « These Post-philological days... », *Ecdotica*, n° 2 (2005), p. 80-98, et D. G. Greetham, « Philology Redux », *Ecdotica*, n° 3 (2006), p. 103-127 ; ces deux travaux peuvent être lus sur <www.ecdotica.org>.

5. En apparence, cette approche semble avoir un lien avec la *Historisch-Kritische Ausgabe* allemande, qui se caractérise par une extrême fidélité aux documents, et un refus de l'intrusion éditoriale (voir *Contemporary German Editorial Theory*, dir. H.W. Gabler, G. Bornstein et G. Borland Pierce, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995, et par exemple, P. L. Shillingsburg, « A Resistance to Contemporary German Editorial Theory », *editio*, n° 12, 1998, p. 138-150) ; mais les « cervantistas » n'éprouvent même pas le besoin de chercher un fondement rationnel à leurs activités.

dire autant de la troisième édition de 1608, que j'ai laissée de côté par souci de clarté.) Je ne m'attarderai pas ici sur les différences en termes de contenu et de structure entre la Seconde Partie et la Première, fruits du « *trabajo incomportable* » (labeur écrasant), que l'auteur accepta d'entreprendre pour répondre aux exigences de son public, qui ne lui laissait pas le loisir de « *estenderse a otras digresiones y episodios más graves y más entretenidos* » (s'étendre à d'autres digressions, et à des sujets plus graves et de plus d'agrément ; II, 44), mais préférerait que « *embista don Quijote y hable Sancho Panza* » (que Don Quichotte se batte et que Sancho Pança parle ; II, 4). La simple référence aux aventures de l'âne devrait suffire à illustrer la pertinence de l'échange de vues avec les lecteurs, qui ouvre l'*Ingenioso caballero* ; mais nous pourrions simplement faire remarquer que l'importance accordée à l'âne dans la Seconde Partie devrait être comprise comme une façon de compenser les infortunes qu'il avait subies dans la Première.

Un processus inachevé, un livre en mouvement, un travail de collaboration... Toutes ces approches récentes de *Don Quichotte* s'accordent pour poser la question qui suscite le plus l'attention à l'aube de ce millénaire : qu'est-ce qu'un texte, et où est le texte ? Est-il une seule, ou bien chacune de ses manifestations physiques particulières, chacune d'elles étant inévitablement différente des autres, car inextricablement liée à un contexte de production et à des habitudes de lecture, à un moment, un lieu et une série de « codes bibliographiques » ? Est-ce une abstraction formée à partir de toutes ces manifestations particulières ? Ou la série de toutes ces manifestations prises simultanément ? Est-ce un objet matériel, ou une entité immatérielle ? Est-ce qu'il se situe dans l'esprit de l'auteur, dans une série de signes graphiques, ou bien dans la perception du lecteur ? Les innombrables remarques sur la « condition textuelle » vont de l'observation réellement éclairante et de la redécouverte accidentelle (inconsciente) de Platon et d'Aristote – derrière un langage de programmation ou de balisage, tel que Java ou HTML – à la recreation de la bibliothèque de Babel sur un CD-ROM⁶.

La capacité de mémoire illimitée offerte par les systèmes informatiques a conforté le concept même de texte multiple : puisqu'il y a de la place pour tout, pourquoi ne pas considérer que tout est pertinent ? Tout, et même

plus encore. *Tout* ne signifie pas simplement la transcription de toutes les versions, mais aussi la reproduction de tous les manuscrits et de toutes les éditions, dans tous les formats, avec les illustrations, la notation et l'interprétation musicales, les indications et les représentations scéniques... tous les livres du même imprimeur, du même genre, du genre parodié, des auteurs mentionnés, la bibliographie complète... Bien au-delà de l'appareil critique et des notes exhaustives, au-delà des éditions synoptiques et génétiques, on en est venu à considérer que la manière naturelle d'atteindre le vrai texte, qui est nécessairement pluriel, est de passer par l'hypertexte multimédia : accessible sur le *World Wide Web*, avec ses liens menant (aujourd'hui ou à l'avenir) d'un point à un autre du texte, d'une variante à de nombreuses autres, du manuscrit aux textes imprimés, du son à l'image, dans toutes les directions, et à l'entière disposition de l'utilisateur⁷.

Les projets et les débats récents ont mis fin à une prétendue innocence originelle : aucune édition n'est désormais acceptable si elle ne s'interroge pas sur l'entité textuelle qu'elle présuppose et reconstruit, ou sur la théorie, ou plus souvent, sur la routine à laquelle elle se conforme. Mais l'inverse est vrai également : les théories sur les textes et sur l'édition se condamnent à ne réfléchir que sur elles-mêmes, si elles ne trouvent pas directement

6. Sur ces questions, je voudrais renvoyer au brillant essai de P. L. Shillingsburg, « Text as Matter, Concept, and Action » (1991), publié dans son livre *Resisting Texts: Authority and Submission in Constructions of Meaning*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997, p. 49-103, et à l'excellent petit livre de G. T. Tanselle, *A Rationale of Textual Criticism*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1989. Le concept de « codes bibliographiques », désignant les éléments matériels qui jouent un rôle dans la signification d'une œuvre, a été mis en exergue par J. J. McGann, « What is Critical Editing », *Text*, V (1991), p. 15-29 (article dont il existe une version plus détaillée dans *The Textual Condition*, Princeton, Princeton University Press, 1991, p. 48-68), mais ce concept doit beaucoup à *Bibliography and the Sociology of Texts*, London, British Library, 1986, et à d'autres contributions de Donald F. McKenzie (rassemblées dans son livre posthume, *Making Meaning. « Printers of the Mind » and Other Essays*, dir. P. D. McDonald et M. F. Suarez, Amherst, University of Massachusetts Press, 2002, p. 198-281).

7. Sur toutes ces questions, il existe des articles importants (et très lisibles) de P. Robinson, « The One and The Many Texts », *Literary & Linguistic Computing*, XV : 1 (2000, numéro spécial « Making Texts for the Century »), p. 5-14 ; et « What is a Critical Digital Edition ? », *Variants*, 1, 2002, p. 43-62.

ou indirectement une application pratique. Au fond, les doctrines sur le texte multiple, qu'elles soient génétiques, sociologiques ou de quelque autre nature, ont été créées pour définir le statut ontologique des documents étudiés par les critiques littéraires et les chercheurs ; et les hypertextes pourraient peut-être les aider à prendre connaissance de ces documents et en faciliter l'accès. Les théories qui ont mis en avant les hypertextes avec le plus d'insistance, et qui ont ainsi gagné en importance, se sont centrées exclusivement sur un seul type d'activité éditoriale (l'édition « critique » ou « savante », « scholarly editing », « Kritisches Edieren », ou autres du même type), et ont explicitement refusé de discuter d'autres types d'éditions.

Nous n'y voyons pas d'objection, pourvu que l'on garde à l'esprit que la réalisation d'*éditions savantes* ne représente qu'une infime partie de l'ecdotique, au sein de laquelle les intérêts de la critique littéraire sont encore plus minimes. L'édition savante est un instrument de travail indispensable. Pourtant, les deux termes « savante » et « édition » sont contradictoires : une « édition » ne saurait être « savante⁸ ». Dans le cas des œuvres dont la valeur est pérenne, produites pour être diffusées sous forme écrite, l'édition savante n'est pas un texte, mais un métatexte. C'est une étude, non une édition, parce qu'elle ne s'adresse pas au lecteur grâce à un mode de transmission spécifique. Elle cherche plutôt à atteindre un destinataire artificiel, dont le but n'est pas d'apprécier le texte sous sa forme originelle, mais de l'analyser dans une autre sphère abstraite. Pour des livres aussi importants que *Don Quichotte*, le but ultime de l'éditeur, quel que soit le nombre d'étapes intermédiaires requises, devrait être de livrer un texte réel à un lecteur réel⁹. Cette *causa finalis*, arriver à un moment donné à un texte réel, devrait être le point de départ de tout projet d'édition. D'autres modes de recherche textuelle devraient considérer, dès le départ, cette *causa finalis* qu'est l'édition comme partie intégrante de leurs investigations, bien qu'ils ne se donnent pas eux-mêmes pour but de créer un texte réel. Un « texte réel » ne signifie pas simplement un texte documenté, ou documentaire, mais un texte créé dès l'origine pour un médium spécifique et pour un public spécifique ; le « lecteur réel » est à la fois un maillon de cette chaîne de production et son point d'arrivée, en tant que consommateur final. Toutes les étapes de l'élaboration sociale du livre – d'abord amorcée par l'auteur, de la conception à la

publication finale, en passant par les différents brouillons et l'exemplaire de l'imprimeur, puis poursuivie par les éditions réalisées par les éditeurs suivants – sont centrées sur la fabrication de ce texte réel pour un lecteur réel. Le *labor limae* de l'écrivain, qui vise le texte et les lecteurs, consiste à examiner puis à rejeter (et non à ajouter) des possibilités¹⁰. L'hypothèse selon laquelle, dans une certaine mesure, tous les textes sont réels, ne signifie pas que la série de tous ces textes soit réelle, ou que les lecteurs devraient tous les lire, ou qu'il n'est pas réaliste de lire juste l'un de ces textes. Les romans récents de García Márquez ou de Javier Marías ne sont-ils pas réels ? Ou bien ne deviennent-ils réels que lorsqu'ils sont publiés avec les brouillons corrigés et les originaux dactylographiés ?

Les œuvres créées pour la forme *codex* diffèrent intrinsèquement des œuvres produites, par exemple, pour la scène ou pour une lecture publique. On peut admettre qu'il est possible de regarder un tableau tout en parcourant un essai sur le peintre qui l'a réalisé, mais il est certain qu'un morceau de musique ne peut pas être interrompu à chaque note ou à chaque phrase pour écouter les autres versions du compositeur ou de différents interprètes : il en va de même pour une œuvre littéraire, à moins qu'elle ne soit transformée en un objet radicalement différent. Pourtant, la théorie hypertextuelle la plus stricte voudrait que l'on interrompe la lecture d'une œuvre à chaque mot. À chaque mot, l'éditeur devrait retrouver toutes les dimensions d'un texte, même ses dimensions physiques et matérielles, et en

8. « Quelle que soit notre admiration pour les partisans et les réalisations de la "nouvelle bibliographie", nous devons également admettre que ce mouvement a eu certains effets indésirables, en particulier une attitude schizophrène envers la modernisation et une tendance croissante à dissocier la recherche bibliographique du travail concret d'édition » (G. Taylor, dans S. Wells et G. Taylor, *William Shakespeare. A Textual Companion*, Oxford, Oxford University Press, 1987, p. 58).

9. Contrairement à G. T. Tanselle, je pense que « la lecture et l'étude textuelle sont deux activités distinctes » (*Textual Criticism since Greg*, op. cit., p. 300).

10. L'expression d'Horace « *labor limae* » (*Ars Poetica*, 291), qui désigne l'acte d'achever une œuvre littéraire, apparaît de façon récurrente dans les études de critique génétique en Italie. Dans ce contexte, je voudrais insister sur le fait qu'Horace mentionne en effet le « *limae labor et mora* » (le travail patient de la lime), « *multa litura* » (les nombreuses ratures), et qu'il parle du poème corrigé « *deciens* » (dix fois), mais pour conclure qu'il vaut mieux détruire toutes les versions qui précèdent la dernière : « *delere licebit/ quod non edideris* » (*Ars Poetica*, 380-390).

même temps, les transformer et les encoder dans un but très éloigné de leur fonction originelle, avant de les livrer au lecteur. Les hypertextes conçus sur ce modèle nécessitent un hyperlecteur idéal, capable de se mouvoir, avec intérêt et profit, par ses seuls moyens, dans un labyrinthe aux sentiers qui bifurquent. Mais il y a tellement de chemins possibles qu'un tel lecteur ne pourra tous les parcourir que dans des œuvres trop simples pour nécessiter l'utilisation d'hypertextes. Néanmoins, nous ne pouvons pas formuler cette hypothèse du lecteur idéal sans prendre en compte les lecteurs réels¹¹.

Les nouveaux modèles textuels suggérés par les opportunités offertes par l'informatique produiront également de nouveaux types de lecteurs. Pourtant, il est à prévoir qu'il y aura toujours des lecteurs réels, à peu près semblables à ceux imaginés par Cervantès. Si ce lecteur venait à s'éteindre, il devrait être reconstruit, pour qu'il ou elle puisse apprécier les codes historiques présents dans les œuvres. À ce jour, et à quelques exceptions près (insignifiantes quantitativement), chaque lecteur réel a lu, et lit, dans un seul livre, un seul texte de *Don Quichotte*. En 1604, quand Cervantès publia la Première Partie, l'*Ingenioso hidalgo*, il diffusa un texte qu'il remplaça lui-même par la seconde édition en 1605, puis par la troisième édition en 1608. Pendant ses quatre cents ans d'existence, l'*Ingenioso hidalgo* a circulé principalement dans des versions issues de la seconde édition ; au XIX^e siècle, c'est la troisième édition qui constituait la vulgate, et elle fut remplacée à son tour par l'intronisation de l'édition *princeps*. Les lecteurs réels de notre époque ne sont pas différents des lecteurs réels du passé, que ce soit les contemporains de Cervantès, qui lurent les versions nouvellement imprimées de 1604, 1605 ou 1608, ou ceux vivant après Cervantès, qui lurent la version la plus répandue à leur époque. Dans les deux cas, la relation que le lecteur entretient avec un seul texte, sous forme *codex*, maintient l'ordre naturel des choses, et préserve au mieux les moyens et la fin de l'auteur, ainsi que les codes de l'œuvre.

Nous parlons ici de *Don Quichotte*, pas d'un obscur roman baroque réservé à une minorité érudite. Les savants feront très bien d'étudier et d'éditer les œuvres mineures avec la plus haute rigueur technique, pour ainsi affiner les outils qu'ils emploieront avec les chefs-d'œuvre. La raison d'être suprême de la bonne littérature (parfois, contrairement aux intentions de l'auteur) est d'atteindre des lecteurs réels et de leur faire vivre une expérience agréable, « *el más gustoso y menos perjudicial entretenimiento* » (le plus plaisant passe-temps et le moins préjudiciable ; II, 3). La portée textuelle et contextuelle première de *Don Quichotte* tient à l'importance artistique et humaine qu'il revêt pour des lecteurs réels. Cette raison d'être, et cette donnée première, devraient être le point de départ de la théorie ecdotique, et de la pratique philologique. Les codes que l'on doit s'efforcer de respecter sont ceux qui préserveront au mieux la motivation, le dessein et le mode de lecture qui présidèrent à la création de *Don Quichotte* : les facteurs qui suscitèrent le plaisir et l'intérêt de millions de lecteurs. Mais ce respect réussit moins par la voie de la reproduction, qu'on la nomme transcription diplomatique, fac-similé ou numérisation, que par le chemin de l'équivalence, au moyen des codes modernes qui s'identifient plus significativement aux codes anciens¹².

Traduit de l'anglais par Marie Laniel

11. Ici, la théorie éditoriale a les mêmes implications que sa sœur, « la théorie littéraire née du structuralisme et marquée par la volonté de décrire le fonctionnement neutre du texte » : dans les deux cas, « le lecteur empirique a été pareillement un intrus », et « la lecture réelle est négligée au profit d'une théorie de la lecture, c'est-à-dire de la définition du lecteur compétent ou idéal, le lecteur que demande le texte et qui se plie à l'attente du texte » (Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 167-168).

12. Je souhaite ici remercier Peter Robinson pour sa lecture minutieuse de cet essai et ses stimulantes suggestions. Pendant que je corrigeais les épreuves de la version anglaise de cet article, j'ai reçu le dernier livre de P.L. Shillingsburg, *From Gutenberg to Google*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, qui contient des observations très pertinentes sur de nombreuses questions évoquées dans ces pages.

FRANCISCO RICO a travaillé sur la littérature médiévale, Pétrarque et l'humanisme, le roman réaliste en Europe et, dernièrement, la bibliographie textuelle et l'histoire du livre. Il est l'auteur de l'édition de référence du *Quichotte*. Membre de l'Académie espagnole, de l'Accademia dei Lincei et de la British Academy, correspondant à l'Académie des inscriptions et belles-lettres.

Francisco Rico, ilfhf@telefonica.net