La plume après le plomb

Poétique de la réécriture des œuvres déjà publiées

Rudolf Mahrer

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/genesis/1731>

DOI : 10.4000/genesis.1731

ISSN : 2268-1590

Éditeur :

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

Édition imprimée

Date de publication : 9 mai 2017

Pagination : 17-38

ISBN : 979-1023-105636

ISSN : 1167-5101

Référence électronique

Rudolf Mahrer, « La plume après le plomb », *Genesis* [En ligne], 44 | 2017, mis en ligne le 11 mai 2018, consulté le 18 mars 2023. URL : <http://journals.openedition.org/genesis/1731> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/genesis.1731>

La plume après le plomb Poétique de la réécriture des œuvres déjà publiées

Rudolf Mahrer

[...] un état dernier de la rédaction peut parfaitement se retransformer en brouillon et ce qui semblait signifier la fin d'un processus peut basculer dans une nouvelle aventure scripturale.

Le texte redevient avant-texte. Le plomb cède à son tour la place à la plume.

Almuth GRÉSILLON*

On appelle *avant-texte* l'ensemble des documents écrits préparant un texte tels qu'on a pu les *identifier* dans des archives, puis en *organiser* la chronologie selon des rapports d'engendrement¹. La construction de l'avant-texte est fonction, principalement, de l'image que le critique se fait du texte, ou du projet de texte, dont il étudie l'élaboration. Plus fondamentalement encore, cette construction est fonction de la capacité du critique à distinguer, dans les archives, *ce qui prépare de ce qui est préparé*.

Lorsque la critique génétique s'exerce non comme science des processus d'écriture, mais comme science de l'avant-texte, à savoir des documents qui portent les traces de ces processus, il lui faut en effet fixer prioritairement les critères nets qui permettront de distinguer entre l'avant-texte et le texte préparé par celui-ci. Une telle distinction est évidente quand on se penche sur les documents préparatoires les plus prototypiques. Et il était bien naturel que la génétique ait commencé par étudier ces derniers : relativement aux œuvres offertes à l'interprétation, l'hétérogénéité des scénarios, des plans ou des ébauches copieusement raturées appelait une méthodologie nouvelle, déplaçait la théorie du texte et justifiait la fondation d'une discipline. La critique génétique a donc logiquement et en priorité saturé sa conception de l'avant-texte par les traces écrites les plus spécifiquement dévolues à la création verbale. De tels documents peuvent être dits *a priori génétiques*.

Les traces écrites de ce type témoignent des *pratiques discursives de la préparation*, assimilables à des genres de discours et dont certaines sont scolarisées : la liste, le plan ou le brouillon. Ces formes discursives, qui privilégient certaines technologies d'écriture (papier, crayon gris, logiciel d'édition...) et certaines techniques graphiques (biffure, gommage, recopiage, collage...), mettent l'espace de l'écrit et le geste de l'écriture au service de l'*inventio*, de la *dispositio* et de l'*elocutio* d'un texte encore à venir. Lorsqu'il produit un document

Dans l'angle mort de l'avant-texte

(*) Almuth Grésillon, « "Nous avançons toujours sur des sables mouvants." Espaces et frontières de la critique génétique », dans *La Création en acte. Devenir de la critique génétique*, Paul Gifford, Marion Schmid (dir.), Amsterdam/New York, Rodopi, 2007, p. 32. J'ai le plaisir de remercier Almuth Grésillon et Jean-Louis Lebrave dont l'exigence et la compétence ont accompagné toutes les phases de la présente réflexion – jusqu'à la relecture critique et amicale de cette contribution.

1. Pour un rappel bibliographique sur la célèbre notion de Jean Bellemin-Noël, je renvoie à l'excellente synthèse critique qu'en propose Daniel Ferrer dans le dictionnaire en ligne de critique génétique : < www.item.ens.fr/?identifier=dictionnaire >.

a priori génétique, le scripteur sait que le texte qu'il produit alors n'est qu'un moyen vers le texte final.

La polarité entre texte et avant-texte se fait moins claire lorsqu'on prend en considération des documents qui ne sont génétiques qu'*a posteriori*. Lorsque l'épistolier écrit sa lettre et lorsque le romancier se lance dans la rédaction complète de « son roman », ils espèrent tous deux que la trace qu'ils produisent est bien celle qui sera mise en circulation, ou reproduite ; que c'est avec ce même texte qu'ils interpellent leur public. Les documents en question présentent les formes d'achèvement du genre de discours qu'il prépare. Le document *a posteriori* génétique ne trouve son statut « avant-textuel », ou préparatoire, qu'en raison de ce qui se produit, après lui, dans l'histoire du texte considéré. Ou de ce qu'il devait sans doute se produire, aux yeux du généticien.

La genèse éditoriale des œuvres – ce moment où l'écriture compose avec les acteurs de son édition puis les acteurs de sa réception (voir la présentation, p. 9-10) – présente une majorité de documents *a posteriori* génétiques, qui n'ont pas les atours de documents préparatoires. Souvent, rien ne laisse prévoir que le texte déjà édité (parfois plusieurs fois) soit à nouveau révisé par son auteur. Ce dernier peut-être ne le présageait-il pas lui-même. Qu'on pense à Balzac qui écrivait en 1834 à propos de la nouvelle version de *La Peau de chagrin* (publié chez Werdet en 1835) qu'elle était « destinée à fixer définitivement les textes de la grande édition générale de l'œuvre », avant d'affirmer, de la cinquième édition (chez Delloye et Lecou en 1838), que « le texte [...] est revu avec tant de soin qu'il faut le regarder comme le seul existant, tant il diffère des éditions précédentes² »... Et Balzac de réviser encore deux fois son roman.

Parmi les documents prééditoriaux aussi, il se rencontre des documents qu'on dit génétiques sur la base de propriétés qui ne sont pas textuelles. Le manuscrit « définitif », par exemple, ne présente, dans bien des cas, que peu d'indices intrinsèques et ostensibles de sa condition génétique. Son apparence peut d'ailleurs parfois conduire à le confondre avec un manuscrit d'apparat. S'il est un indiscutable document génétique, c'est parce que son histoire permet de l'inscrire dans le projet d'une publication imprimée et qu'au simple regard de cette sémiotique-là (l'imprimé), il n'est évidemment encore que préparatoire.

Si l'on veut ouvrir à l'étude des témoins de la genèse dans toute leur hétérogénéité, la reconnaissance de la dualité entre documents *a priori* et *a posteriori* génétiques est indispensable. L'existence de documents qui ne sont génétiques qu'après coup, c'est-à-dire sous un certain point de vue, nous rappelle que lorsqu'on travaille sur les traces de l'écriture, et non sur l'écriture elle-même (en temps réel ou enregistré), les vestiges du processus se donnent *en même temps* que son produit. « La trace [écrite] est à la fois inscription du produit et trace de son processus d'énonciation³. » Dès lors, envisager un document comme avant-textuel, ou génétique, c'est se pencher sur ce qu'il peut nous dire du processus de sa propre élaboration ou de l'élaboration d'un autre document. Tout document se prête à un tel regard, même si tout document n'offre pas la même quantité ni la même qualité d'indices de sa genèse.

2. Balzac, *Lettres à l'étrangère*, Paris, Calmann-Lévy, p. 195-196 et p. 454-455, cité par Graham Falconer, « Le travail du style dans les révisions de *La Peau de chagrin* », *L'Année balzacienne*, 1969, p. 72.

3. Jean-Louis Lebrave, « La critique génétique : une discipline nouvelle ou un avatar moderne de la philologie ? », *Genesis*, n° 1, 1992, p. 36 ; je souligne.

Cherchant pourtant à identifier, parmi les objets écrits, ceux qui relèvent de la genèse (avant-texte) et ceux qui relèvent d'autres approches critiques (texte), la génétique a trouvé dans le bon à tirer la « ligne de crête » séparant l'ubac de la préparation et l'adret de la communication.

Les deux versants de cette énonciation écrite dédoublée sont séparés par une ligne de crête dont le *bon à tirer* donne une représentation contractuelle : il est symboliquement l'acte par lequel il est mis fin au processus d'engendrement qui était jusque-là l'affaire privée du scripteur ; celui-ci confie à l'éditeur un produit qu'il accepte de considérer comme une œuvre achevée ; en le faisant imprimer puis diffuser, l'éditeur le fait entrer dans le domaine public, sous forme de texte attribué à un auteur et destiné à des lecteurs.

Bien sûr, ce contrat énonciatif institue d'abord et fondamentalement le texte. Pièce centrale du dispositif, celui-ci occupe seul la scène de la communication. Il est par définition authentique et tel que l'a voulu son auteur (le bon à tirer est là pour garantir cette authenticité). Sauf remaniement à l'occasion d'une nouvelle édition, il n'est plus soumis à variation, et tous les lecteurs liront le même texte⁴.

Ce que Lebrave décrit ici correspond à ce que Bernard Cerquiglini appelle la « pensée textuaire ». Dans son *Éloge de la variante*, le médiéviste explique ce qu'une telle conception du texte doit aux évolutions, techniques d'une part, perfectionnant les possibilités de reproduction et donc de stabilisation de l'écrit, et juridiques d'autre part (droit d'auteur, épreuves contractuelles, bon à tirer...), et donc ce qu'une telle pensée a de moderne. Cerquiglini situe l'avènement de cette conception à l'extrême fin du XVIII^e siècle et voit dans la critique génétique l'un de ses aboutissements contemporains :

La génétique littéraire est fort représentative de la conception moderne du texte ; elle explore l'activité d'écriture polymorphe qui précède le geste ultime de la main, par lequel la conformité de l'épreuve est souverainement attestée, et est permise, mais sans intervention possible, la reproduction. Le bon à tirer sépare l'écriture et le texte, l'écrivain et l'auteur, la liberté et le droit ; ligne de faîte du processus littéraire, dont la génétique sonde l'ubac, toujours plus ténébreux et profond⁵.

Par l'historicisation de la conception du texte, Cerquiglini visait d'abord à expliquer pourquoi le philologue moderne risquait de méconnaître l'écrit médiéval, dans sa « variance essentielle⁶ ». Mais affirmer que, anachronique, la « pensée textuaire » est impropre à décrire la tradition du texte médiéval est une chose ; conclure que, parce qu'elle est moderne, cette conception convient à décrire les pratiques d'écriture modernes en est une autre. La « pensée textuaire » de Cerquiglini n'est pas un concept théorique, mais le nom d'un imaginaire social et historique du texte, né de l'imprimé et de sa pratique. S'autorisant d'un contraste net avec les modes de production et de circulation de l'écrit au Moyen Âge, la critique génétique s'est approprié cet imaginaire, en définissant le bon à tirer comme acte d'instauration du texte, clôturant la genèse en menant les processus à leur terme. La circulation de l'écrit y est figurée selon une logique de relais : quand le lecteur a commencé son travail, le scripteur a fini le sien. La communication de l'œuvre et son achèvement coïncideraient.

4. *Ibid.*, p. 43-44.

5. Bernard Cerquiglini, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Des travaux », 1989, p. 19.

6. *Ibid.*, p. 42.

En résumé : avant le bon à tirer, les processus, la genèse, l'avant-texte ; après lui, le produit, le texte⁷. En principe, sinon en pratique, la persistance du processus au-delà de la publication est exclue :

On va quitter progressivement l'espace du manuscrit où tout est – en droit – encore possible, pour entrer dans une nouvelle dimension où l'intervention de l'auteur va devenir (sauf cas exceptionnel) de plus en plus ponctuelle⁸.

Piégé par un imaginaire textuaire commué en théorie, le généticien ne peut envisager les processus au-delà du bon à tirer que dans un mouvement concessif accordant à la réécriture post-éditoriale une valeur d'exception⁹.

Dans cette mise en coïncidence entre avant-texte et processus se loge la principale raison théorique du désintérêt des généticiens pour l'après du texte. Car cette observation de Segre n'est pas sans fondement :

D'un point de vue théorique, on a l'impression que le fait de se limiter à l'étude des autographes et des brouillons revient à négliger les variantes rédactionnelles dans les éditions imprimées et les corrections éditoriales dont l'étude relève de la *filologia dei testi a stampa* (« philologie de l'imprimé »)¹⁰.

Ce n'est donc pas sans rapport avec le succès de la notion d'avant-texte si l'étude des genèses continuées après publication semble avoir été abandonnée aux philologues. Centrée sur les premières phases de l'élaboration, la critique génétique a identifié son objet aux « ensembles hétérogènes de scriptions diverses dont *le seul point commun* – et c'est en même temps ce qui les distingue radicalement du texte – est de n'avoir jamais été destinés à publication¹¹ ». Autrement dit, elle a marginalisé les *documents a posteriori* génétiques, dont le statut préparatoire n'apparaît qu'au regard d'un autre texte qui se substitue à eux dans la logique de la création.

On reprendra ainsi, en la résumant, la logique qui conduit la critique génétique à négliger la genèse post-éditoriale. D'abord, en se concentrant sur l'étude des brouillons littéraires, la discipline tend à matérialiser son objet, l'identifiant aux traces des processus plutôt qu'aux

7. C'est avec le bon à tirer que, selon Pierre-Marc de Biasi, « on sort de l'espace génétique de l'avant-texte pour entrer dans l'histoire du texte » (*La Génétique des textes*, Paris, Nathan, coll. « 128 pages », 2000, p. 48). *Le bon à tirer* et/ou la publication passe donc pour le moment charnière séparant deux « univers », l'avant-texte et le texte : « Rapporté à l'univers des manuscrits auquel il s'oppose comme le réel au virtuel, l'achevé à l'inachevé, etc., le texte, d'un point de vue génétique, coïncide avec la publication imprimée qui fait passer l'écrit d'un statut autographique et privé à un statut allographique et public » (p. 29 ; je souligne).

8. *Ibid.*, p. 45 ; je souligne. De ce livre à son importante mise à jour de 2011, on observe la trajectoire décrite ici entre une position qui tend à considérer la publication comme fin de la genèse, à une autre qui l'envisage comme début d'une nouvelle phase génétique. Voir donc *La Génétique textuelle*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Biblis », 2011, p. 65-66 et p. 111-114.

9. Autre exemple : « *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)* », Bernard Beugnot, « La génétique : questions de frontières », dans *Critique génétique. Concepts, méthodes, outils*, Olga Anokhina, Sabine Pétillon (dir.), IMEC éditeur, coll. « Inventaires », 2009, p. 32.

10. Entretien de Cesare Segre avec Maria Teresa Giaveri, « Cesare Segre – Philologie italienne et critique génétique », *Genesis*, n° 30, « Théorie : état des lieux », 2010, p. 25.

11. Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, PUF, p. 108 ; je souligne.

processus eux-mêmes – par nécessité dira-t-on, ces processus n’ayant été ni observés, ni enregistrés. Dès lors que son objet est une trace écrite, le généticien doit établir des critères pour distinguer traces préparatoires et traces préparées – question épineuse une fois reconnue que l’écrit comporte toujours potentiellement à la fois des symboles produits et des indices de son processus. Devant cette difficulté, sur la foi d’une vérité historique mais statistique (un stéréotype), le critère communicationnel est retenu : c’est l’écrit publié qui est achevé. L’avant-publication est ainsi délimitée comme le domaine de la genèse. Pour respecter et protéger cette logique, on accorde le statut d’exception aux variations observées après publication.

Pourtant, l’observation des genèses post-éditoriales impose de reconnaître qu’il y a régulièrement des avant-textes... après le texte.

Si la critique génétique fait des *processus d’écriture* son objet, elle s’attache aussi bien à l’avant qu’à l’après du « texte », où ces processus s’exercent également, sinon pareillement ; elle situe alors à sa juste place la polarité entre avant-texte et texte : non pas comme le passage de son objet (des documents témoignant de processus d’écriture) vers un autre objet (des documents soumis aux processus de la lecture), mais comme un changement de statut qui conditionne les processus de réécriture toujours virtuels.

Il paraît donc raisonnable de partir sur un autre pied en admettant que rien ne peut signifier par principe l’arrêt du processus d’écriture. Aucune forme d’achèvement du produit ne peut rompre la relation qu’entretient le créateur avec son œuvre ; la loi ne s’y aventure pas même, qui fait de l’auteur l’unique récrivain légal de son œuvre. Pour que cette relation périclisse, il faut que périclisse l’auteur ou que disparaisse la trace écrite. « Rien n’est jamais définitivement dit tant que le temps est devant soi, donné comme espérance au locuteur. » Telle est la manière dont Jean Peytard résume la condition humaine de la création verbale¹². Le « texte définitif » est à sa manière, comme le brouillon, en attente de réécriture.

À partir de là, il devient possible de penser la publication génétiquement.

Il y a des processus et des produits de part et d’autre de la frontière symbolique du bon à tirer. Notamment, de nombreuses œuvres modernes imposent de révoquer le statut d’anomalie accordé aux modifications après publication. Cette observation exerce sur la partition du champ génétique un effet corrosif. Dans un moment rétrospectif de sa réflexion théorique, Almuth Grésillon en faisait déjà le constat, mentionnant le cas des *Essais* de Montaigne, de *Donner à voir* d’Éluard, des *Communistes* d’Aragon, de l’œuvre entière de Ronsard, ou des pièces de Kafka et de Dürrenmatt « qui réarrangent leurs recueils ou textes de théâtre chaque fois qu’ils préparent une nouvelle édition¹³ » :

Mais la *fin* [de l’avant-texte] est tout aussi complexe. Là aussi, la simplicité du critère initialement retenu, celui du bon à tirer, s’est révélée rapidement illusoire. Deux types d’expériences génétiques ont prouvé sa fragilité : celle des éditions successives (revues, corrigées et augmentées par l’auteur) et celle de la genèse théâtrale. Dans le premier cas, le bon à tirer a effectivement donné lieu

La publication sous l’angle génétique

12. Jean Peytard, « D’une sémiotique de l’altération », *Semen*, n° 8, « Configurations discursives », 1993, § 121 (disponible en ligne).

13. Almuth Grésillon, *La Mise en œuvre. Itinéraires génétiques*, Paris, CNRS Éditions, 2008, p. 279.

à une édition, mais l'auteur a souvent inscrit sur son exemplaire personnel du livre imprimé les modifications et expansions qu'il souhaitait voir intégrées à l'édition suivante¹⁴.

Le cas le plus emblématique de cette pratique en France est sans conteste celui de Balzac : la genèse prééditoriale, intense, de ses romans (avec ses célèbres épreuves corrigées comme des brouillons) se poursuit en systématiques réécritures d'édition en édition. Stéphane Vachon sténographie cette pratique par une phrase de l'écrivain lui-même : « J'ai corrigé l'édition qui sert de manuscrit... » (lettre du 7 décembre 1842). Il en tire les conséquences théoriques, affirmant que Balzac « annul[e] ainsi l'écart entre les états préparatoires (notes, plans, brouillons), la *copie*, le texte à composer et le texte imprimé¹⁵ ». Il n'est dès lors pas étonnant que de ce balzacien émane quelques années plus tard une sévère réserve à l'égard de la notion d'avant-texte :

[...] l'examen du corpus balzacien conduit à la formalisation théorique d'une génétique de l'imprimé qui tend à remettre en cause – si elle ne conduit à y renoncer – l'opposition telle qu'elle s'est conceptualisée, et lexicalisée depuis un quart de siècle, entre « texte » (objet de la critique littéraire) et « avant-texte » (objet de la génétique littéraire) qui ne sont que les deux versants, privé et public, d'une même réalité¹⁶.

Tout écrit peut être réécrit. Certains textes sont publiés avec d'emblée le projet d'une republication, à venir, ailleurs, un peu même, un peu autre (feuilleton, pré-original, poème à intégrer dans un recueil, etc.). Cette observation conduit à abandonner l'idée que la publication marque la fin des processus d'écriture ; mais elle ne doit pas, dans un excès de relativisme, conduire à considérer l'écrit publié comme n'importe quel document de travail. Car si l'on peut dire, pour la force du trait, qu'il arrive régulièrement que le livre redevienne brouillon, cela ne signifie pas qu'il soit alors un brouillon comme les autres. De la capacité à décrire la manière dont la publication non pas empêche, mais *conditionne le geste de réécriture*, on jugera l'intérêt de distinguer une phase post-éditoriale comme un moment spécifique de la genèse des œuvres.

En étudiant la genèse post-éditoriale, la critique génétique se donne pour objet et objectif la description des effets de la publication sur les processus d'écriture et, conjointement, l'étude de ces processus dans des conditions spécifiques. En cela, elle ne fait pas table rase de la différence entre avant-texte et texte, mais elle envisage la différence de statut qui se joue là en termes de point de vue : un texte pouvant être parfois considéré comme l'avant-texte d'un autre ; par ailleurs, elle aborde la publication comme une transformation des conditions pesant sur la réécriture. Par une telle description, la génétique poursuit sa tâche, critique, esthétique, historique : en se penchant sur ce moment particulier de la création, qui succède à la mise en circulation du texte, elle contribue notamment à une compréhension accrue de ce que l'acte

14. Almuth Grésillon, « “Nous avançons toujours sur des sables mouvants” », art. cité, p. 31 ; je souligne.

15. Stéphane Vachon, *Les Travaux et les jours d'Honoré de Balzac. Chronologie de la création balzacienne*, Paris, PU de Vincennes/Presses du CNRS/PU de Montréal, 1992, p. 15-16.

16. Stéphane Vachon, « Perspectives en génétique balzacienne », dans *Balzac, Flaubert. La genèse de l'œuvre et la question de l'interprétation*, Kazuhiro Matsuzawa (dir.), Nagoya (Japon), Graduate School of Letters, Nagoya University (Japon), 2009, p. 37.

de publication représente en littérature, de ce qu'il fait aux textes et aux scripteurs, selon les époques, les traditions nationales, scientifiques ou esthétiques, selon les auteurs ou les écoles...

À partir des observations accumulées jusqu'ici et des études réunies dans ce volume, nous pouvons distinguer schématiquement *six facteurs* de la réécriture post-éditoriale, six ordres de contraintes caractéristiques de cette phase où le geste créatif s'exerce sur un document rendu public, ou encore six axes d'interprétation de la variation après édition.

Contraintes de la réécriture après publication

1 – Matérialité. Au cours de la phase post-éditoriale, l'écrit est modifié après avoir connu un important changement de support. De feuillets réunis en liasse, de cahier manuscrit ou de document numérique, il est devenu un imprimé (journal, livre, partie de livre...) de formats et de typographies très variables. Or les caractéristiques matérielles de ces différents documents exercent de fortes contraintes sur le geste de la réécriture. En outre, la transformation matérielle peut s'accompagner également d'un changement de la sémiotique graphique, et l'écrit offre des modalités de réécriture différentes selon qu'il est *manuscrit*, *imprimé* ou *numérique*.

Plusieurs illustrations du volume (p. 113, p. 126 ou p. 132), et en particulier l'inédit (p. 170-179), donnent à voir sur pièce quelques-uns des subterfuges inventés par les auteurs (avec parfois l'aide des éditeurs) pour « ruser avec les effets stabilisateurs de l'imprimerie et préserver, dans une large mesure, la mobilité de l'ère du manuscrit¹⁷ ». La remarque de Michel Jeanneret porte sur les pratiques éditoriales à la Renaissance, mais elle garde une partie de sa validité au-delà. L'exemplaire d'auteur, corrigé à même ses pages, est la modalité la plus courante de la réécriture sur/après édition ; la plus contrainte aussi, mieux adaptée aux coupes qu'aux « allongements ». Dans l'esprit de la *cognition incarnée*, on dira que le scripteur pense aussi avec sa main, selon l'ergonomie des objets qu'il manipule. Les contraintes du livre-brouillon se répercutent sur la nature linguistique de l'intervention. Et les réécrivains qui utilisent leur livre comme un manuscrit de travail excellent souvent en l'art de modifier un maximum de structure avec un minimum de substance et d'espace.

Dans d'autres modalités matérielles de la réécriture post-éditoriale, comme l'interfoliotage (voir fig. 1-3), c'est non seulement le geste de révision qui s'adapte au support, mais aussi le support qui est adapté au geste. Dans tous les cas, il s'agit soit de relancer la production écrite à partir d'un document qui en porte le dernier aboutissement, soit simplement de profiter d'un document disponible fournissant une mise au net propice à la révision.

Dans la genèse post-éditoriale, l'écrit est modifié alors qu'il est devenu *public*. Cette publicité, ou socialisation, doit s'entendre des deux côtés de la relation scripteurs-lecteurs, comme *collaboration* et comme *communication*.

2 – Collaboration. Avec la publication, l'instance d'énonciation devient collective : « la paternité d'un texte est par définition partagée entre l'auteur et ses différents collaborateurs, tous ceux qui ont participé à la production des textes et à ses significations¹⁸ ». L'objet écrit

17. Michel Jeanneret, « Chantiers de la Renaissance. Les variations de l'imprimé au XVI^e siècle », *Genesis*, n° 6, 1994, p. 26.

18. Donald F. McKenzie, *La Bibliographie et la sociologie des textes* (préface de Roger Chartier), Paris, éd. Cercle, 1991 [1985 pour l'édition originale en anglais], p. 50.

Fig. 1 à 3 : Arthur Schopenhauer, exemplaire de l'édition de 1819 de *Die Welt als Wille und Vorstellung* utilisé comme support de réécritures en vue d'une nouvelle édition augmentée; p. 132, 132 a, 132 b
Fondation Martin Bodmer, Cologny (Genève)

- 1) La première édition de l'ouvrage paraît en 1819. En 1844, Schopenhauer publie une deuxième édition en deux volumes. Le premier volume reprend le texte de 1819 avec des ajouts (mineurs, sauf pour l'Annexe, fortement remaniée); le second volume est constitué de compléments aux chapitres du premier volume. Une troisième édition est publiée en 1859.
- 2) Sur l'exemplaire de l'édition de 1819 conservé à la Fondation Bodmer, Schopenhauer ajoute, dans les espaces blancs disponibles, des références et des citations complémentaires. Ainsi, dans la marge supérieure, une citation grecque, qui sera intégrée à l'édition de 1859 (§ 16, p. 105), il est vrai avec une autre référence – l'ajout manuscrit donne « Arriani dissert. : Lib : IC, cap : 1, 42 », alors que l'édition de 1859 donne « Epict. dissert. III, 26 ». Ces ajouts ne figurent pas dans l'édition de 1844; ils témoignent donc probablement d'une réactivation génétique ultérieure.
- 3) D'autre part, ont été interfoliés dans l'exemplaire de 1819 des feuillets vierges, probablement pour permettre à Schopenhauer de noter au fil du temps tous les compléments, précisions et enrichissements dont il souhaite faire le contenu de ce qui deviendra le second volume de l'édition de 1844.

À la suite de la page 132, deux feuillets ont été interfoliés. Sur le premier, le philosophe ajoute d'abord des références, puis rédige un nouveau paragraphe.

On trouve par exemple une citation de Sénèque, dont la référence fait d'abord l'objet d'une mention au crayon en gros caractères qui fonctionne comme une véritable instruction d'un ajout à faire. Ultérieurement, Schopenhauer recopie, à l'encre, le texte de la citation : « si, quid humanarum rerum varietas possit, cogitaverit, ante quam senserit ».

Alors que sur le feuillet 132 a, cette citation précède le développement nouveau, elle est intégrée à la suite de celui-ci dans le texte imprimé de 1844. Sur le feuillet 132 a, le texte commence par « Wenn wir in den Schriften der Stoiker, die alle ganz unsystematisch sind, forschen was denn zuletzt der Grund jenes unerschütterlichen Gleichmuths sei ». Il sera intégré en 1844 au second livre avec des enrichissements supplémentaires : « Wenn wir in den uns hinterbliebenen Schriften der Stoiker, die ganz unsystematisch sind, nach dem letzten Grunde jenes uns unablässig zugemutheten, unerschütterlichen Gleichmuthes forschen. »

Enfin, on trouve sur le feuillet 132 a, un ajout probablement postérieur (écriture plus serrée, encre moins noire), qui renvoie à la page suivante (feuillet 132 b) à l'aide du signe , sur laquelle figurent d'autres compléments qui sont eux aussi intégrés au second volume de 1844.

Jean-Louis Lebrave

publié sollicite des compétences plurielles ; à celle du scripteur s'ajoutent celle du copiste, du typographe, du graphiste, du directeur de collection, du relecteur, de l'éditeur... Le « mythe du génie solitaire¹⁹ », préparant son manuscrit seul à sa table, correspond moins que jamais à la situation de production dans les phases éditoriales.

À pratique collective, responsabilité collective – sur les plans économique, juridique ou poétique, chacun de ces plans étant susceptible d'influer sur la réécriture.

Le facteur économique va conditionner la possibilité de la republication. C'est ce qui se passe pour *La Peau de chagrin* dont la première réédition (Gosselin, 1831), rapidement épuisée, en suscite une deuxième quelques semaines plus tard (p. 85). Ce sont aussi des circonstances marchandes, comme une adaptation cinématographique stimulant les ventes du livre, qui pèsent sur la réédition, avec révision, de plusieurs œuvres de Marguerite Duras (p. 109). C'est pourquoi on peut considérer que, de manière générale, les œuvres à versions multiples ont été des œuvres à succès.

Le cadre juridique pèse également sur la réécriture : on réécrit *pour* pouvoir changer d'éditeur ou *parce qu'on en a changé*. En effet, lorsque le scripteur donne son BAT, il s'engage à assumer le document dans la forme (sa structure linguistique et sa typographie) qui est la sienne sur le support qu'il signe (les « épreuves contractuelles »). L'éditeur s'engage en contrepartie à reproduire le document sous cette même forme. La coutume veut pourtant que, dans une mesure raisonnable, parfois fixée par contrat, l'éditeur tienne compte des modifications suggérées entre ce document à valeur contractuelle et l'impression. Par ailleurs, le contrat d'édition peut être limité de différentes manières : il peut porter sur un tirage fixé d'avance ou sur une durée limitée. Surtout, il concerne la forme de l'œuvre déterminée par les épreuves contractuelles. Autrement dit, par la réécriture après publication, l'auteur peut prétendre à retrouver ses prérogatives légales. Paradoxalement, en la rendant autre, il se réapproprie *son* œuvre. Charles-Albert Cingria connaît l'astuce qui, en 1946, écrit à Jean Paulhan, à propos d'un premier (et finalement unique) volume d'œuvre complète qu'il prépare pour Gallimard : « Il faudra donner de l'inédit – un peu, pas trop –, et peut-être de vieux manuscrits qui me semblent assez bien ; enfin transformer d'autres sur quoi Mermod émet des prétentions²⁰. »

Sur le plan poétique enfin, alors qu'il change de cadre éditorial, le scripteur peut être invité (explicitement ou non, consciemment ou non) à adapter son œuvre aux habitudes esthétiques de la maison d'édition ou de la collection que son œuvre intègre nouvellement – c'est l'une des hypothèses, écartée, de Valentine Nicollier-Saraillon, concernant la réécriture pour Grasset des textes de Ramuz (p. 121), et Alberto Cadioli en donne ici plusieurs exemples empruntés à la littérature italienne (p. 57).

La mise en livre (du ressort de l'instance éditoriale, présume-t-on ordinairement) ne va pas sans effet de retour sur la mise en texte (prérogative supposée de l'écrivain). Par exemple, en particulier dans les derniers stades de l'élaboration, l'écriture tient compte des contraintes de la spatialité du support prévu. Ceci n'est pas vrai que pour la poésie spatialiste

19. Selon le titre de la monographie pionnière de Jack Stillinger en matière de genèses collaboratives, *Multiple Authors and the Myth of the Solitary Genius*, New York, Oxford University Press, 1994.

20. Lettre citée par Michaël Comte dans C.-A. Cingria, *Œuvres complètes, Récits II*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2011, p. 1084. Henry-Louis Mermod est un influent mécène vaudois ayant fondé sa propre maison d'édition ; il a publié la plupart des titres repris par Cingria dans le recueil *Bois sec, Bois vert*, en 1948, chez Gallimard.

ou la publicité, car tout texte écrit est espace et signification par l'espace. La nécessaire corrélation entre mise en livre et mise en texte, et l'interaction entre les instances qui en assument la responsabilité conditionnent ainsi divers aspects, selon les œuvres, les auteurs et les époques. À moins d'écarter de son étude l'élaboration des derniers stades, la critique génétique ne peut mettre de côté la dimension collaborative de la phase éditoriale et doit analyser l'œuvre en distinguant, à l'instar de Nicolas Donin et Daniel Ferrer, l'*autorité* (qui assume quoi) et l'*auctorialité* (qui fait quoi). Le généticien se trouve tôt ou tard confronté à ce genre de questions, incontournables au moment de décrire « l'énonciation éditoriale » (Souchier) ou « l'écriture éditoriale » (Réach-Ngô). L'étude de l'interaction entre poétiques auctoriale et éditoriale est un chantier qui doit être ouvert aussi pour les œuvres modernes²¹.

3 – Communication. Le caractère social ou interactionnel de la réécriture après édition s'apprécie également par une implication particulière du lecteur. Publié, le texte œuvre. Autrement dit, il sollicite une réception. Ses réécritures peuvent y répondre, s'interprétant alors comme une forme de ratification ou de résistance aux « critiques » qui ont été formulées à l'encontre de l'œuvre elle-même (et non d'une œuvre antérieure du même auteur). Par exemple, lors de ses deux révisions successives de *Yann Andréa Steiner*, Duras accentue la thématique de la judéité à laquelle la première critique n'avait pas été attentive (voir Gilles Philippe, p. 117). Dans sa phase post-éditoriale, la réception de l'œuvre elle-même participe de sa variation. Ce n'est pas la moindre de ses spécificités génétiques.

Plus généralement, la réédition coïncide, peu ou prou, avec un changement d'« audience » – c'est le premier argument invoqué par Jean Starobinski pour expliquer la réécriture de ses travaux déjà publiés (p. 160). Les adaptations d'œuvre à l'intention du jeune public exemplifient spectaculairement ce cas de figure : on pense à *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* que Michel Tournier transforme en *Vendredi ou la vie sauvage*, ou à *Comment Wang-Fô fut sauvé*, réécriture par Marguerite Yourcenar de l'une de ses *Nouvelles orientales* (1938)²². Le changement du lectorat qui motive la réédition peut signifier écrire pour d'autres, mais aussi écrire pour les mêmes devenus autres – les modes et les connaissances ayant changé.

4 – Évolution du sujet. Si elle peut certes être rapide, surtout quand elle est appelée par le succès de l'œuvre, la réédition peut également intervenir après des décennies, comme chez Schopenhauer, Balzac, Ramuz ou Duras. Cette longue durée travaille le lectorat, comme on vient de le voir, mais aussi le scripteur lui-même.

D'une part, plus la durée s'allonge, plus « le "je" scriptural est devenu un autre », comme l'écrit Grésillon à propos de Montaigne²³. C'est pourquoi la genèse post-éditoriale se fait

21. Emmanuël Souchier, « Formes et pouvoirs de l'énonciation éditoriale », *Communication et langage*, n° 154, 2007, p. 23-38 ; Anne-Réach Ngô, *L'Écriture éditoriale à la Renaissance. Genèse et promotion du récit sentimental français (1530-1560)*, Genève, Droz, coll. « Travaux d'Humanisme et Renaissance », 2013 ; « Créer à plusieurs mains », Daniel Ferrer et Nicolas Donin (dir.), *Genesis*, n° 41, 2015. Ce numéro de *Genesis* donnera de nombreuses pistes pour dépasser une représentation qui réduit le rôle de l'instance éditoriale aux choix typographiques et à quelques interventions succédant à l'élaboration du texte, par ingérence dans une œuvre-parole qui ne serait pas la sienne.

22. Nouvelle elle-même réécrite après publication en revue... Voir Sandra L. Beckett, *De grands écrivains écrivent pour les enfants*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1997.

23. Almuth Grésillon, « "Nous avançons toujours sur des sables mouvants"... », art. cité, p. 32.

l'observatoire privilégié de l'évolution esthétique et idéologique d'un auteur au fil de sa carrière²⁴. Maryse Vassevière interprète par exemple la réécriture des *Communistes* par Aragon quinze ans plus tard (de 1949-1951 pour l'original à 1966-1967 pour la réédition) comme le témoignage d'une volonté « d'évacuer par l'écriture et la différence l'influence de l'idéologie stalinienne dans la production romanesque dont E1 [la première édition] portait la marque²⁵ ». Les variations observables entre éditions s'interprètent sur l'axe de l'évolution de l'écrivain – et le critique peine souvent ici à refréner l'élan naturel qui le pousse à voir dans chaque évolution le signe d'une maturation.

Passant en revue et révisant ses livres pour de futures œuvres complètes, Ramuz se demande : « est-ce que ces livres successifs ne sont pas des “vous” successifs, juxtaposés et est-ce que ce ne serait pas vous mentir à vous-même que d'essayer d'introduire dans cette succession une unité qui n'y est pas²⁶ ? » La genèse post-éditoriale met au grand jour le drame de l'écriture qui fige un état de l'énonciateur et confronte ce dernier à un sujet qu'il n'est plus. « Je ne suis plus le même, je n'ai pas changé », dit tour à tour le scripteur qui se mire dans le portrait de ses écrits. De ce sentiment d'identité relative dépend la volonté, et la possibilité même, de se poursuivre en poursuivant la création. On le verra dans les études qui leur sont consacrées ici, chez Ramuz ou Duras, la nature de la réécriture d'une œuvre est sensiblement affectée par la durée écoulée depuis sa dernière édition. Deux attitudes opposées s'observent ou se déclarent : la mise au goût du jour ou la reprise dans le « ton » (Ramuz) ou le « goût » (Mallarmé) d'autrefois. Il y a lieu de croire que ces éthiques de la réécriture sont fonction du rapport à soi qu'expérimente le scripteur lisant son texte ancien.

5 – Évolution du contexte. La longue durée permet également d'observer des faits d'évolution touchant non pas les partenaires de la communication écrite mais leur milieu. Il n'y a pas que l'auteur et ses lecteurs qui vieillissent. Les genèses au long cours composent avec les évolutions langagières, sociales, politiques ou idéologiques. La comparaison des éditions est notamment une ressource privilégiée pour *une histoire de la langue écrite*. Par exemple, les effets des réformes orthographiques de la première moitié du XIX^e siècle s'apprécient au fil des rééditions balzaciques, différemment et à des moments différents selon les éditeurs. Marc Dominicy montre ici que la genèse post-éditoriale du « Guignon » (1862-1891) ne s'évalue pas sans considération pour l'insurrection communarde ; cette empreinte du politique dans l'évolution du poème trahit une posture du poète et un imaginaire de la poésie.

6 – Imaginaire de la publication. Un dernier facteur nous semble devoir être dégagé, qui intéresse spécifiquement la genèse post-éditoriale. Publier est un acte socioculturel important, en particulier quand il s'agit de publier un livre. À l'écrit, l'énonciateur se commet davantage qu'à l'oral, d'abord parce qu'il a eu le temps d'éprouver sur lui les effets de son énonciation (dans cet amont de la communication qu'est ordinairement la scène privée de l'écriture) ; ensuite, parce que l'écrit publié implique les collaborateurs déjà évoqués ; enfin parce que l'écrit

24. « Tandis que dans l'étude du texte définitif on compare sa langue avec la langue littéraire de son époque, son code figuratif avec les stéréotypes communs à son époque, etc., les variantes, elles, rendent possibles des examens plus microscopiques, des comparaisons entre des phases de son propre idiolecte, entre des réalisations d'un même stéréotype » (Cesare Segre, « Critique des variantes et critique génétique », *Genesis*, n° 7, 1995, p. 30).

25. Maryse Vassevière, « La réécriture des *Communistes* d'Aragon », *Littérature*, n° 4, 1971, p. 88-89.

26. Voir la présentation du numéro, p. 14.

expose le sujet d'énonciation à un public potentiellement inconnu. À cet acte profondément engageant, le scripteur accorde une valeur symbolique – ce qu'on appellera *son imaginaire de la publication* – qui va déterminer les possibilités d'une réécriture ultérieure.

On a souvent mis en parallèle « l'émergence [autour du XVIII^e siècle] d'un ordre de discours qui se fonde sur l'individualisation de l'écriture, l'originalité des œuvres et le sacre de l'écrivain²⁷ » avec un changement profond des pratiques d'écriture. La conception imitative de la littérature disparaîtrait en même temps que « l'écriture collaborative, le réemploi d'histoires déjà racontées, ou encore, les continues révisions et continuations d'œuvres toujours ouvertes²⁸ ». Une génétique attentive à la phase post-éditoriale des œuvres du XVIII^e et au-delà sera amenée à complexifier cette périodisation parallèle entre *episteme* et pratiques scripturales. Car une telle réflexion doit faire intervenir un examen de ce qu'écrire et *publier* signifient pour une culture donnée. Peut-être le culte de la personne et de l'originalité ne s'accommodent-ils guère de la réécriture allographique (celle de l'œuvre d'autrui) ; mais il tolère fort bien les « continues révisions et continuations » de sa propre œuvre. Il suffit pour cela que le scripteur admette que l'acte de publication ne transforme pas définitivement le texte en œuvre et l'écrivain irréversiblement en auteur ; qu'il admette qu'une grande œuvre puisse ne pas être spontanément définitive et que, bien au contraire, l'effort de révision atteste, sinon garantit, la qualité du produit final. Les auteurs qui exploitent la phase post-éditoriale assument, plus ou moins ouvertement, que la réédition est une occasion heureuse : celle d'un parachèvement, d'un réel achèvement, ou d'un nouvel achèvement.

Cette problématique ressort de la *posture*, au sens où l'entend Jérôme Meizoz²⁹. En témoignant d'aspects essentiels de son travail – publier, c'est-à-dire avoir jugé l'écrit prêt pour le partage, mais néanmoins le réviser après coup –, l'écrivain construit de lui-même une image qui le situe dans le champ social et littéraire, relativement aux représentations de ce qu'est un auteur, du travail artistique. Construite principalement par le métadiscours, la posture prépare la réception : elle tend à instaurer des modes de lecture et conditionne l'attention du lecteur à certains faisceaux stylistiques qui témoigneraient du soin apporté à tel aspect de l'écriture, ou du soin qui aurait dû lui être apporté...

L'absence déclarée de révision post-éditoriale, qui pourrait passer pour de la négligence ou de la suffisance, se voit justifiée, chez Hugo, par une posture d'humilité – formulée à la troisième personne...

L'auteur de ce livre connaît autant que personne les nombreux et grossiers défauts de ses ouvrages. S'il lui arrive trop rarement de les corriger, c'est qu'il répugne à revenir après coup sur une chose faite. Il ignore cet art de souder une beauté à la place d'une tache, et il n'a jamais pu rappeler l'inspiration sur une œuvre refroidie. Qu'a-t-il fait d'ailleurs qui vaille cette peine ? Le travail qu'il

27. Roger Chartier, *La Main de l'auteur et l'esprit de l'imprimeur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 2015, p. 12.

28. *Ibid.* Dans le même esprit, sur la foi du discours des contemporanéistes, Anne Réach-Ngô, spécialiste de l'écriture sous l'Ancien Régime, affirmait récemment : « Tandis qu'à partir du XIX^e siècle, la publication, avalisée par le bon à tirer, signe la clôture du processus, le passage à l'imprimé, au XVI^e siècle, est donc loin d'être synonyme d'achèvement » (Anne Réach-Ngô, « Peut-on parler de "genèse éditoriale" au XVI^e siècle ? », *Seizième Siècle*, n° 10, 2014).

29. Voir par exemple *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.

perdrait à effacer les imperfections de ses livres, il aime mieux l'employer à dépouiller son esprit de ses défauts. C'est sa méthode de ne corriger un ouvrage que dans un autre ouvrage³⁰.

Le motif de l'« œuvre refroidie », quant à lui, relève de la « pensée textuaire » pour laquelle, au regard de l'écrivain, le texte publié est un feu éteint. Il appartient désormais à l'auteur et au lecteur.

Les variations péritextuelles autour de « Édition revue, corrigée, augmentée... », que l'on trouve sur les pages de titre des volumes réédités, participent discrètement à la construction de cet *ethos scriptural*, en caractérisant, de façon très vague, le texte dans sa singularité relative : à la fois même œuvre et autre, c'est-à-dire mieux, plus riche, plus à jour... L'avertissement que l'on trouve dans *Le Roi Léopard* de Dominique Sylvain est nettement plus disert, mais il est caché à l'endroit de l'impressum.

L'éditeur tient à prévenir le lecteur que *Le Roi Léopard* est une nouvelle version inédite de *Travestis* de Dominique Sylvain, paru en mars 1998. Ce livre, épuisé, lui tenant particulièrement à cœur, l'auteur a souhaité en reprendre l'écriture avant la réimpression envisagée. Pourtant, de déconstruction en reconstruction, d'interventions de nouveaux personnages – au point que le meurtrier lui-même est un autre –, et compte tenu de l'importance que prenait, au fil de la narration, Jim Morrison (*The Lizard King*), le chanteur du groupe mythique The Doors, il a fallu se rendre à l'évidence : il s'agissait d'un roman qui n'avait plus beaucoup à voir avec l'œuvre d'origine. Un nouveau titre s'imposait ; ainsi est né *Le Roi Léopard*, titre choisi en hommage au poète-chanteur mort à vingt-sept ans le 3 juillet 1971 à Paris³¹.

Voici un joli exemple d'œuvre moderne ouverte, jusque dans les éléments les plus centraux de sa trame narrative. Mais à l'époque contemporaine, la réécriture revêt manifestement un statut ambigu et semble réclamer un discours d'escorte. Ce commentaire éditorial n'anticipe-t-il pas la critique d'autoplagiat que pourrait formuler le lecteur qui constaterait la proximité entre deux œuvres de titres pourtant différents ? Ne vois pas ici, lecteur, le symptôme de la panne d'inspiration, mais celui du succès, jusqu'à l'épuisement, d'une œuvre tenue en haute estime par l'auteur ! Quoique puisse laisser penser son nouveau titre, le livre n'est pas un autre trop peu autre ; il est le même transcendé.

Bien rares évidemment sont les lecteurs qui éprouveront ces métadiscours en faisant eux-mêmes le travail de comparaison. Dès lors, le discours d'escorte est pris pour argent comptant et se charge d'une valeur performative. Que l'auteur ou l'éditeur prétendent à la refonte complète ou au contraire à la reproduction à l'identique, l'œuvre est tenue pour refondue ou identique. L'évaluation précise de la situation suppose les approches complémentaires d'une sociologie littéraire, interrogeant la mise en scène du geste scriptural, et d'une génétique qui, explorant la réalité de ce geste, peut rapporter le discours métascriptural à la pratique. C'est seulement ainsi qu'on pourra savoir qui dit changer beaucoup et change peu, ou l'inverse – et en interpréter les raisons.

Il y a en fin de compte de multiples raisons de minimiser le travail de révision d'une édition à l'autre ou au contraire de le magnifier. On joue ainsi avec les valeurs négatives et positives

30. Victor Hugo, *Préface de Cromwell*, anté-antépénultième §, octobre 1827.

31. Dominique Sylvain, *Le Roi Léopard*, Paris, Viviane Hamy, 2012.

associées à la réécriture, le geste de la correction exhibant le sentiment de l'imperfection en même temps que le souci de faire mieux.

Méthodes et notions pour l'étude de la phase post-éditoriale

Si la phase post-éditoriale paraît facile à explorer parce qu'une partie importante de ses témoins est publique – les éditions successives d'une même œuvre sont disponibles sur le marché ou en bibliothèque –, son étude est en réalité fort coûteuse. C'est aussi l'une des raisons de la relative faiblesse des connaissances sur ce moment de l'élaboration des œuvres. Autant saisir les processus là où ils laissent des traces flagrantes et autographes, c'est-à-dire dont l'origine ne fait pas de doute. Arrêtons-nous sur la démarche particulière que doit adopter le généticien qui s'intéresse à la réécriture après publication. Il lui faut d'abord un outillage conceptuel minimal.

La comparaison *des* éditions d'une même œuvre suppose de dégager un facteur commun : l'identité sous un certain rapport qui fonde le geste de confrontation de deux objets pourtant différents par ailleurs. Par convention, et sans s'éloigner trop d'un usage ordinaire, on appellera œuvre le « un » qui *identifie* les différents textes aux yeux de celui qui compare³² et *versions* le « deux » qui les *singularise* toujours *aux yeux du lecteur*. Il importe d'insister sur ce perspectivisme, comme le fait ici même Bénédicte Vauthier, dans le sillage de Roland Reuss : « *Fassung ist also ein deskriptiver Begriff* » (p. 49).

La variété des réalisations d'une même œuvre soulève toujours cette question, que formule Lionel Follet à propos de « La Maison des morts », publié à quatre reprises par Apollinaire : « cette singulière expérience scripturale mérite qu'on l'interroge, dans ses effets comme dans ses causes : d'une version à l'autre, lisons-nous encore le même texte ? Et pourquoi ce texte-ci, précisément, a-t-il suscité pareille hésitation³³ ? » À la question de l'identité de l'œuvre (par-delà les différences entre versions), il faut donner une réponse théorique qui fasse place à la géométrie variable des réponses empiriques. L'œuvre est un artefact, en l'occurrence langagier et écrit, associé à une fonction-auteur, et identifiable par différentes qualités : sa cohérence globale, sa visée idéologique ou esthétique, le détail de sa textualité, ou encore l'histoire de sa fabrication. À la question « est-ce la même œuvre ? », on répondra différemment selon les critères identificatoires retenus. La reconnaissance de l'identité se fonde bien en partie sur une donnée matérielle : l'objet écrit (graffiti, tract, exemplaire d'une affiche ou d'un livre...). Mais l'œuvre est une construction sémiologique à partir de cette matérialité ; comme toute réalité de ce genre, elle résulte de la compétence et de la performance interprétative des lecteurs. De la relativité de l'objet sémiologique à sa prise en charge par un interprète et à ses critères identificatoires découle l'impossibilité de définir *un seuil de transformation*, objectivable ou universel, au-delà duquel on puisse dire

32. La notion d'œuvre ainsi définie se trouve sur le même plan que celle de *projet d'écriture*, qui permet au généticien de considérer des témoins parfois fort hétérogènes comme préparant au même discours. Parmi les critères de ce geste interprétatif décisif pour l'interprétation de l'avant-texte, le titre joue un rôle clé. En tant que nom propre *ad hoc* du référent discursif qu'il dénote, il est le facteur verbal essentiel de son individuation et de son identification – raison pour laquelle sans doute il est rare que les scripteurs travaillent longtemps à un projet discursif sans lui donner de nom.

33. Lionel Follet, « Apollinaire entre vers et prose (de "L'Obituaire" à "La Maison des morts") », *Semen*, n° 3, 1987, p. 149.

qu'un livre matérialise une autre version de la même œuvre ou carrément une autre œuvre. On doit en revanche tenter d'explicitier les points de vue, dissimulateurs et assimilateurs, qui, selon les traditions interprétatives, vont conduire à considérer différentes éditions d'un livre comme porteuses d'une même version de l'œuvre, de versions différentes ou même d'œuvres différentes. Il ne s'agit pas, pour la critique littéraire, de théoriser la relation d'identité, mais de décrire l'opération interprétative d'identification.

Dans le contexte de la genèse éditoriale, ce sont les procédures de reproduction (fait de transmission) et les procédures d'écriture (fait de production)³⁴ qui sont à même de générer des différences entre éditions. À l'ère de la reproduction industrialisée, une édition constitue une famille d'objets écrits (plus ou moins nombreuse selon le tirage) qu'on traitera comme identiques. Disant cela, on prend déjà le parti que ce qui va générer de la différence, ce n'est pas le *support* qui, des volumes sur « grand papier » aux exemplaires courants, varie, mais l'*apport*, c'est-à-dire à la fois les propriétés typographiques et linguistiques de l'œuvre³⁵.

Parmi les variations de l'apport, le généticien se penche préférentiellement sur les transformations *textuelles*, c'est-à-dire celles qui relèvent de la *structuration linguistique de l'objet écrit*³⁶. La typographie n'est pourtant pas toujours sans intérêt au regard d'une genèse de l'imprimé proprement dit. Pour prendre un exemple fameux, c'est bien des aspects typographiques – en un sens large – qui motivèrent Mallarmé à retravailler le *Coup de dés* pour dépasser les limites de son édition dans la revue *Cosmopolis*.

Contrairement aux documents de travail, les imprimés publiés ne comportent pas trace des opérations scripturales dont ils résultent. C'est par la comparaison textuelle, que le généticien peut tenter d'imaginer rétrospectivement un processus. La méthode consiste ainsi à reconstruire l'opération de transformation, ou réécriture, à partir de différences entre états de texte. L'objet construit par la comparaison est analogue à ce que la tradition philologique appelle *variante*. À cette notion souvent utilisée en contexte génétique, on peut préférer celle de *variation*, pour écarter résolument le modèle de la philologie ancienne qui voyait dans la variante un écart relativement à un état idéal ou original à reconstruire, et qui suppose toujours de déterminer un état de référence. En s'inspirant de la manière dont Daniel Ferrer distingue *variante* et *variation*, on dira que la variante appartient à la logique textuelle : elle est une alternative paradigmatique en un point du texte, alors que la variation appartient à la logique processuelle : elle est une alternative syntagmatique, c'est-à-dire deux états du dire générés successivement dans le processus d'écriture³⁷.

34. Le généticien considérera la transmission comme un cas particulier de la production.

35. J'emprunte l'opposition entre *support* et *apport* (comme trace apportée par un instrument d'écriture) à Isabelle Klock-Fontanille : « L'écriture entre support et surface : l'exemple des sceaux et des tablettes hittites », dans *L'Écriture entre support et surface*, M. Arabyan et I. Klock-Fontanille (dir.), Paris, L'Harmattan, 2005, p. 43-55.

36. On notera qu'il s'agit-là d'une commodité : la structure linguistique n'est pas portée par l'objet. Comme toute réalité sémiologique, elle est produite par le locuteur-lecteur qui, doté d'une compétence adéquate, transforme la substance en signes linguistiques. En toute rigueur, l'objet écrit porte un signal graphique que le lecteur conforme aux gabarits d'une langue et compare aux normes des discours. Ce n'est qu'en neutralisant les variations de la compétence des lecteurs qu'on peut admettre qu'un même signal graphique engendre un même texte : à cette condition seulement, on peut affirmer qu'un *objet écrit* comporte une *structure linguistique*. Il faut toujours garder à l'esprit cette simplification assez grossière.

37. Voir Daniel Ferrer, *Logiques du brouillon*, coll. « Poétique », Paris, Éditions du Seuil, 2011, p. 130-139.

Considérons trois états d'un extrait de *La Peau de chagrin* où Raphaël avoue son goût pour le luxe :

À mon amour, il faut des échelles de soie, montées en silence, par une nuit d'hiver. Quel plaisir d'arriver couvert de neige, dans une chambre éclairée par des parfums, tapissée d'or, de soies peintes... Et la femme aussi secoue de la neige... voiles des voluptueuses mousselines à travers lesquelles elle se dessine vaguement comme un ange dans son nuage... (T₁)³⁸.

T ₁	la femme aussi secoue de la neige...		voiles	des	voluptueuses mousselines...
T ₂	la femme aussi secoue de la neige...	ces	voiles	de	voluptueuses mousselines...
	b1	1	b2	2	b3

La comparaison terme à terme des deux premières versions, réduites en première approximation à une chaîne de caractères, permet d'isoler des séquences communes et des séquences différentes. D'une version à l'autre, les variations sont identifiées et repérées grâce aux *séquences adjacentes communes* aux deux textes (ou *bases d'incidences* de la variation : b1, b2 et b3 dans l'exemple ci-dessus). Ces variations se définissent comme le passage d'un état à un autre en un point du texte.

Variation 1 : $\emptyset \rightarrow \text{ces}$

Variation 2 : $\text{des} \rightarrow \text{de}$

T ₂	la femme aussi secoue de la neige...		ces voiles de voluptueuses mousselines...
T ₃	la femme aussi secoue de la neige...	Quel autre nom donner à	ces voiles de voluptueuses mousselines...
	b1	1	b2

Par l'ajout du démonstratif notamment, Balzac tente-t-il de clarifier le statut appositif de « voiles » et donc la valeur métaphorique de « neige » (ambigu dans le contexte de « nuit d'hiver »), qui dénoterait la soie dont la femme se dévêt ? S'il est difficile d'en juger à ce stade, l'état ultérieur de la genèse éditoriale de ce texte le laisse penser :

Ainsi T₃ semble garder la mémoire d'une ambiguïté non résolue en T₂ et poursuivre dans une édition un geste de révision commencé dans la précédente. Relevons que T₂ est un état de texte présenté par l'*errata* de l'édition originale du roman : les dix-huit « erreurs » de la fin du premier tome signalent en fait des interventions manifestement auctoriales, et non des coquilles (pourtant fréquentes dans cette édition). Espèce de ratures imprimées, présentant sur le mode explicite de « au lieu de x, lisez y » des états du processus que les contraintes de l'imprimerie n'ont pas permis de « synchroniser », l'*errata* présente un intérêt spécifiquement génétique.

38. T₁ : *La Peau de chagrin*, Gosselin, 1831a (t. I, p. 284).

T₂ : *La Peau de chagrin*, Gosselin, 1831a, *errata* (t. I, p. 395-396).

T₃ : *La Peau de chagrin*, Gosselin, 1831b (t. I, p. 256-257).

La méthodologie comparative peut être mise au service de la description du processus d'écriture, en dégagant des différences entre textes qu'elle interroge en tant que résultats d'opérations scripturales. Pourtant, la pertinence génétique de la variation dépend de la comparaison dont elle est issue. L'établissement d'une comparaison congruente à l'étude des processus doit respecter deux propriétés définitoires de la réécriture, cette « substitution chronologiquement orientée³⁹ ».

Condition de pertinence génétique : Le texte T_1 est la source linguistique des opérations dont le texte T_2 est la cible. Autrement dit, le scripteur utilise T_1 comme matériau linguistique pour produire T_2 , ce qui a notamment pour corollaire que T_1 est antérieur à T_2 .

Condition de précision génétique : T_2 résulte d'opérations affectant T_1 sans que prennent place entre eux des documents intermédiaires. La granularité de la description génétique en dépend.

C'est en suivant ces deux principes seulement que la variation textuelle peut être interrogée comme document d'un trajet scriptural dont elle présente deux étapes.

La condition de précision fait-elle apparaître une faiblesse de la démarche comparative, réduisant la description génétique à une approximation ? Car même dans les conditions idéales énoncées ci-dessus (à savoir que T_1 est la base linguistique directe des opérations dont résulte T_2), la comparaison d'états textuels ne donne jamais accès aux traces des opérations scripturales que comportent parfois les documents ayant servi eux-mêmes à la réécriture. On s'en convaincra en considérant *les états intermédiaires* de « Campagne » de Pierre Reverdy (p. 172-173) : la comparaison du poème dans son édition originale (1918) avec sa réédition de 1924 ne permettait pas de les reconstruire.

S'il fallait pourtant considérer cette approximation de la démarche comparative comme rédhibitoire, c'est toute la génétique textuelle qui serait mise en question : entre deux opérations scripturales attestées par une trace, sur manuscrit ou sur disque dur, combien d'opérations sans traces, de ratures mentales ? Dans les cas où les conditions génétiques de la construction des variations sont remplies, les textes T_1 et T_2 constituent respectivement l'*input* et l'*output* d'opérations scripturales dont à la fois les processus et les traces sont cachés. Le dispositif (les deux textes comparés en tant que versions d'une même œuvre) constitue ainsi une « boîte noire » au sens de la cybernétique, et c'est à partir de ses « entrées » et de ses « sorties » que le généticien entreprend de modéliser des processus verbaux en eux-mêmes inaccessibles.

Méthodologie comparative et genèse post-éditoriale ne sont pas coextensives. D'un côté, certains documents « avant-textuels » se prêtent à la comparaison : lorsque le scripteur réécrit en changeant de support, c'est par un « alignement » des deux structures textuelles qu'on se donne les moyens d'analyser les transformations ayant fait passer le projet d'écriture d'un état à un autre. D'un autre côté, on l'a déjà dit, des documents autographes à l'instar des livres corrigés permettent parfois de déterminer le parcours et « la main » des réécritures – alors qu'à la surface des textes publiés, les variations sont muettes quant à leur origine. Grâce à un travail complémentaire en archives, il sera possible dans certains cas de distinguer entre *réécriture auctoriale*, attestée par une rature autographe, et *réécriture éditoriale*, émanant de l'instance plurielle de l'édition sans qu'une attribution plus précise ne soit toujours possible. La genèse post-éditoriale n'est pas nécessairement une genèse sans manuscrit.

39. Jean-Louis Lebrave, « Lecture et analyse des brouillons », *Langages*, n° 69, 1983, p. 13.

Elle n'est pas non plus toujours et strictement une « genèse d'auteur ». Parce qu'il est naïf de penser que dans une édition autorisée toutes les réécritures sont autoriales⁴⁰, il serait impraticable d'ajouter une troisième condition à l'analyse de la variation, qui restreindrait l'intérêt du généticien aux variations d'auteur. Mieux vaut admettre que la genèse de l'œuvre après édition implique différents scripteurs dont on tentera – à partir de traces manuscrites ou d'hypothèses sur des processus caractéristiques des uns et des autres – de distinguer les contributions respectives. Ce n'est pas le moindre intérêt, ni la moindre difficulté, de cette phase de la genèse des œuvres.

La genèse post- éditoriale assistée par ordinateur

MEDITE, *Machine pour l'étude diachronique et interprétative du travail de l'écrivain*, est un logiciel d'alignement textuel, fruit d'un programme de recherche commun à l'ITEM et au Laboratoire d'informatique de Paris VI dirigé par Jean-Gabriel Ganascia. Comme d'autres algorithmes d'alignement spécialement adaptés à la comparaison de textes (Juxta ou Collate), MEDITE a été développé pour effectuer des comparaisons sur un modèle proche de celui que j'ai illustré ci-dessus⁴¹. Il dégage des blocs communs à deux textes (réduits à une séquence de caractères), identifie parmi ces blocs ceux qui occupent la même position (blocs appelés « pivots ») et ceux qui ont fait l'objet d'un déplacement ; enfin, il catégorise les « restes » de l'alignement selon trois types de différence (ajout, suppression, remplacement)⁴².

Un tel logiciel se prête difficilement au traitement de documents génétiques comportant des traces spécifiques de l'élaboration écrite (biffures, segments extralinéaires, becquets d'insertion...). L'alignement textuel de brouillons suppose en effet la linéarisation de ce genre de données spatiales. De plus, si c'est la dynamique interne au brouillon que l'on veut mettre au jour, l'alignement suppose de dégager, dans le document, des états de texte reflétant des stades progressifs de l'écriture. Or bien des projets n'avancent pas à coup de réécritures linéaires du texte entier aboutissant à un nouveau texte ($T_1 \rightarrow T_2 \rightarrow T_3 \dots$), mais par séquences locales faisant l'objet d'une révision relativement autonome avant que ne se poursuive sur une autre partie du texte le même type de travail. Il est donc souvent délicat de déterminer quels sont les états et les portions de texte à comparer⁴³.

MEDITE se prête en revanche parfaitement à l'étude de la genèse éditoriale. Premièrement, la qualité des OCR actuels aide à la constitution des corpus numériques à traiter. On ne négligera pas néanmoins l'importance de la *constitutio textus* manuelle, sachant qu'aucune différence n'échappe à l'alignement automatique et que donc chaque erreur d'ocrisation produira une variation intempestive. Deuxièmement, dans les phases éditoriales, l'espace

40. Voir ici même les observations de Bénédicte Vauthier à partir de la genèse post-éditoriale de *Paisajes después de la batalla* de Juan Goytisolo, p. 44.

41. Le logiciel est téléchargeable et assorti d'une bibliographie sous : < <http://obvil.paris-sorbonne.fr/developpements/medite> > (consulté en février 2017). Voir aussi *Genesis*, n° 27 et Jean-Louis Lebrave et Jean-Gabriel Ganascia, « Trente ans de traitements informatiques des manuscrits de genèse », dans *Critique génétique. Concepts, méthodes, outils*, op. cit., p. 68-82.

42. Ce qui ne correspond pas, malgré les apparences et la terminologie, à la logique des opérations d'écriture ; comparer deux chaînes de caractères et décrire leur rapport en termes dynamiques ne revient pas à décrire les opérations permettant de passer de l'une à l'autre. Voir à ce propos ma contribution à la *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 3, septembre 2016, p. 590-594.

43. Jean-Louis Lebrave propose la notion de « blocs génétiques » pour désigner ces unités locales de traitement qui caractérisent notamment les brouillons de Flaubert ou de Proust (voir Jean-Louis Lebrave et Jean-Gabriel Ganascia, art. cité, p. 72).

graphique des objets écrits est plus conventionnel et donc plus facile à encoder. Cela n'est certes pas vrai de la même manière pour tous les genres littéraires, et aligner dans MEDITE les différentes versions des poèmes des *Ardoises du toit* ne va pas sans difficultés, sachant que c'est notamment la topographie de la page qu'a modifiée Reverdy et que le sens d'une séquence graphique est modulé par sa position dans l'espace (p. 165). Troisièmement et enfin, l'étude de la genèse éditoriale, qu'elle soit automatisée ou non, procède régulièrement par comparaison d'un texte complet (source des transformations) à un autre (cible d'une réécriture globale). Si, comme on l'a vu, cette méthode comparative constitue une approximation pour l'étude des processus, elle n'est pas imposée en l'occurrence par l'outillage informatique : elle est inhérente à une enquête génétique conduite à partir des seuls résultats textuels. En conséquence, l'alignement textuel automatique est particulièrement bien adapté à l'étude de la genèse éditoriale des œuvres.

Là où le généticien et le philologue s'intéressent au devenir du texte après publication s'épuisaient en comparaisons et en inventaires de « variantes », la machine, qui automatise le repérage, ménage le temps de l'analyse. MEDITE rend possible l'étude du phénomène en vraie grandeur, dépassant les relevés ponctuels faiblement démonstratifs en offrant des données complètes et quantifiables. Par ailleurs l'interface de visualisation permet à la fois la lecture de chacune des versions d'une œuvre dans son intégrité, à la fois la comparaison de la version source à la version cible de la réécriture (voir fig. 4). Ainsi l'outil numérique facilite-t-il non seulement la construction, mais aussi la valorisation et la circulation de données, et par suite une réelle discussion des observations auxquelles ce matériau peut aboutir.

C'est sur la base de ce logiciel qu'a pu notamment être réalisée la première publication complète des vingt-deux romans de C.F. Ramuz dans chacune de leurs versions publiées (soixante-dix-huit au total). Il permettra, en 2017, le lancement d'une collection numérique, « Variance », développée et hébergée à l'université de Lausanne (<http://www.unil.ch/variance>). Une interface de lecture et de navigation permet de circuler d'œuvre en œuvre, de comparaison en comparaison et des listes de variations détectées par l'algorithme aux versions comparées. D'autres outils d'analyse textométrique viendront progressivement enrichir les possibilités de lecture. La collection – en *open access* pour les œuvres libres de droit – met enfin un outil d'analyse et d'édition adapté aux besoins des généticiens et des éditeurs confrontés aux nombreuses œuvres du patrimoine littéraire dont la genèse se poursuit au-delà de leur publication.

Pour décrire l'histoire d'une œuvre et interpréter ses variations textuelles, le généticien ne peut pas perdre de vue les objets écrits eux-mêmes et l'espace dans lequel leurs variations font textes. Pour cette raison, la collection donne également accès aux photographies des éditions originales. Il en résulte également la possibilité, pour le lecteur, d'éprouver les choix philologiques de l'édition numérique, et de suggérer des corrections.

L'informatique n'a pas vocation à se substituer au travail de l'interprète. En tant qu'il s'agit de saisir des substitutions locales qui redéfinissent la forme et le sens global, les possibles interprétatifs de la variation, construite par le généticien avec l'aide de la machine, relèvent d'une histoire et d'une théorie des pratiques de l'interprétation. Écrire une telle histoire pousserait à expliciter les logiques à l'œuvre dans la reconnaissance des « variantes significatives » (et de leur revers, les variantes insignifiantes), selon les époques, les disciplines textuelles ou la tradition interprétative de chaque œuvre. « Mais significatives de quoi ?

et significatives pour qui ? » se demande André Jarry. Et le même d'ajouter : « Même si elle est "classique", une telle formule ouvre la porte à tous les arbitraires⁴⁴. » C'est la logique de tels arbitraires – en réalité très motivés – qu'il faut décrire.

Aux limites de la version

Finissons par une remarque concernant les limites de la méthode comparative en génétique. Tout texte peut être comparé à un autre, en théorie et en pratique. En l'absence d'attestations génétiques, c'est-à-dire des traces d'opérations scripturales, sur quels critères peut-on asseoir la pertinence génétique de la démarche comparative ? Dans un sens lâche, on le sait, la réécriture rejoint l'intertextualité ; Robbe-Grillet se plaît à dire que *La Reprise* (Minuit, 2001) est une réécriture des *Gommes* (Minuit, 1953) et Luc Lang affirme que son dernier roman, *L'Autoroute* (Stock, 2014) est une réécriture de son premier : *Voyage sur la ligne d'horizon* (Gallimard, 1988). Ce n'est pourtant pas le même phénomène qui est en jeu dans les deux cas.

De manière très empirique, en l'absence supposée de toutes traces de processus, on peut dire que la pertinence de considérer deux textes comparés comme entretenant une relation génétique dépend de la lisibilité induite par la méthode. Si les bases d'incidence des variantes suffisent à identifier les deux textes au-delà de leurs différences, et si les variations construites par comparaison semblent répondre à une transformation dont la dynamique est intelligible, alors on tendra à valider l'hypothèse génétique. À ce titre, l'alignement des deux textes confirme que la *réécriture* évoquée par Luc Lang doit bel et bien s'entendre au sens génétique du terme (en bleu, les remplacements, en rouge, les suppressions, en vert les ajouts) :

Voyage sur la ligne d'horizon, Gallimard, 1988	L'Autoroute, Stock, 2014
<p>Et ce fut à cet instant précis où je me demandais s'il fallait encore attendre le train de nuit d'Armentières ou chercher une chambre d'hôtel dans cette petite ville du Nord baignée d'une neige grise et liquide qu'elle m'aborda avec son compagnon. Elle avait dû voir dans mon regard un peu perdu que c'était le moment d'entrer dans ma vie, que tout était possible, qu'elle s'y tiendrait toujours, jusqu'à l'impossible oubli, jusqu'au frisson glacé qui me parcourt encore, souvent, irrépressible. Je n'aurais jamais dû la laisser faire, lui permettre de s'installer comme ça, mais le train avait un tel retard aussi, que je m'étais laissé porter jusque dans cette brasserie, une salle vide, immense, d'un jaune pisseux, avec ses lampes de cinquante watts enfermées dans des boules de verre translucide, suspendues au-dessus des tables en formica qui sentaient l'éponge sale et mouillée. Je ne voyais même plus les verres de bière qui s'accumulaient sur ma table ni la mousse qui dégouttait sur mon pantalon.</p>	<p>C'est à l'instant précis où je me demandais s'il fallait encore attendre le dernier train d'Armentières ou chercher une chambre d'hôtel dans cette petite ville baignée d'une neige précoce, déjà grise et liquide, qu'elle m'aborda avec son compagnon. Elle avait dû voir dans mon regard un peu perdu que c'était le moment d'entrer dans ma vie, que tout était possible, qu'elle s'y tiendrait toujours, jusqu'au frisson glacé qui me traverse encore, souvent, irrépressible. Je n'aurais jamais dû la laisser faire, lui permettre ainsi de... s'incruster dans mon champ visuel, de s'installer dans mon inattention vide, mais le train avait un tel retard aussi, je m'étais laissé porter jusque dans cette brasserie attenante à la gare, une salle immense, d'un jaune pisseux, avec ses lampes de 40 watts enfermées dans des boules de verre translucide suspendues au-dessus des tables en formica qui sentaient l'éponge rance, une salle déserte où ma pensée se délitait, s'évaporerait sous la hauteur grandiose des plafonds grisâtres, où je ne prêtais plus même attention aux verres de bière qui s'accumulaient sur ma table ni à la mousse qui dégouttait sur mon pantalon.</p>

Fig. 4 : Comparaison, effectuée par MEDITE, des incipits de deux romans de Luc Lang : *Voyage sur la ligne d'horizon*, premier roman de l'auteur, publié chez Gallimard en 1984, et *L'Autoroute*, paru chez Stock en 2014

44. André Jarry, « Transcription synthétique ? transcription chronologique ? des variantes manuscrites », dans *Les Éditions critiques. Problèmes techniques et éditoriaux*, Nina Catach (dir.), Paris, Annales littéraires de l'université de Besançon, 1988, p. 52.

On le constatera mieux encore en parcourant les études réunies dans ce numéro, la génétique post-éditoriale est irréductible à « l'étude des variantes » – exercice riche néanmoins, quand il ne se réduit pas à une figure imposée par la bonne conscience philologique. Elle n'est certes pas la phase de l'élaboration des œuvres la plus spectaculairement créative ; plutôt, sans doute, la plus contrainte. D'où justement son grand intérêt. L'écriture après publication est affectée par l'existence préalable de l'œuvre dont elle remet en jeu la matérialité et la réception (c'est-à-dire la forme et le sens), déstabilisant à la fois l'autorité du texte et la figure de l'auteur.

À côté de genèses sans « après-texte », de genèses arrêtées net par la publication, il y a des genèses résurgentes, et des écrivains à genèses résurgentes. Leur pratique intensive, cherchant à parachever le résultat d'un chantier toujours ouvert, trahit une conception de la littérature et de son métier. Une histoire de ces pratiques reste à écrire, qui sera une histoire du littéraire par l'évolution publique des œuvres et des moyens pratiques, économiques, juridiques de leur transformation.

À l'aide de nouveaux moyens d'investigation, la variation des œuvres publiées représente également un terrain d'enquêtes stylistiques et poétiques, attentives aux reconfigurations globales du texte qui résultent de ses variations locales, attentives également à l'évolution des projets des auteurs et des éditeurs au fil de leur carrière, et à l'évolution des modes littéraires. L'enquête est génétique enfin, à proprement parler, en ce que les variations, traitées numériquement en plus grande quantité, permettent de dégager les transitions les plus régulières d'une forme à l'autre et d'un effet de sens à l'autre. Favorisant la mise en relation des variations, la génétique post-éditoriale outillée facilite également l'analyse de cette intertextualité interne à l'œuvre que constitue le déploiement de ses différentes versions. Cet intertexte génétique ouvre, comme tout autre intertexte, des possibilités interprétatives propres, en inscrivant l'œuvre dans la « profondeur » des différents textes que l'auteur en a donné.

Résurgences de l'écriture

RUDOLF MAHRER est maître-assistant en linguistique française à l'Université de Lausanne et collaborateur de la revue *Genesis*. Spécialiste de l'écrit et de l'écriture, il vient de publier *Phonographie*, une étude des modalités de la représentation écrite de l'oral (De Gruyter, 2017). Ses travaux, inscrits dans la tradition de la linguistique de l'énonciation, visent à décrire l'activité de production et d'interprétation des locuteurs et des scripteurs, en accordant une attention particulière aux différences entre énonciation orale et énonciation écrite.

rudolf.mahrer@unil.ch

Résumés

La plume après le plomb

La critique génétique s'est relativement peu intéressée aux génèses continuées après la publication de l'œuvre. Et pour cause : son objet, pensé sous l'angle de l'avant-texte, s'arrête avec la publication. Cet article propose d'envisager la publication sous un angle proprement génétique, en s'attachant à décrire la manière dont la mise en circulation du texte affecte ses réécritures. Il présente ensuite quelques notions théoriques (œuvre, version, texte, objet écrit) et méthodologiques (comparaison et variation textuelles génétiquement pertinentes), ainsi que des outils d'analyse et d'édition numériques (MEDITE et la collection «Variance») que nécessite une étude de la réécriture des œuvres déjà publiées.

Genetic criticism has shown relatively scarce interest in post-publication geneses. Logically so, since its object, conceived as the "avant-texte", ends with the publication. This article suggests considering the publication from a purely genetic standpoint, by trying to describe how the text's circulation affects its rewritings. We will then present a few theoretic notions (work, version, text, written object) and methodological ones (genetically pertinent textual comparisons and variations), as well as tools of analysis and of digital editions (MEDITE and the series "Variance") which a study of the rewritings of published works requires.

Die critique génétique hat sich bislang in relativ geringem Ausmaß für jenen Teil der Textgenese interessiert, der nach der Veröffentlichung eines Werkes seine Fortsetzung findet. Und das mit gutem Grund: ihr Gegenstand, unter dem Gesichtspunkt des *avant-texte* betrachtet, findet in der Publikation seinen Abschluss. Der vorliegende Artikel beabsichtigt indes, die Veröffentlichung selbst noch einmal unter einer genetischen Perspektive zu betrachten, indem wir, zu beschreiben versuchen, wie die Verbreitung eines Textes seine Überarbeitung beeinflusst. Wir legen des weiteren einige theoretische Begriffe vor (Werk, Version, Text, geschriebenes Objekt), präsentieren methodologische Konzepte (genetisch aussagekräftige Vergleiche und Varianten) sowie Hilfsmittel der digitalen Analyse und Edition (MEDITE und die Sammlung „Variance“), die für eine Analyse der Überarbeitung von schon publizierten Werken erforderlich sind.

La crítica genética se ha interesado relativamente poco por las génesis que se continúan después de la publicación de las obras. Es lógico: su objeto, concebido en la perspectiva del *pre-texto*, se extingue con la publicación. Este artículo intenta considerar la publicación en una perspectiva estrictamente genética, tratando de describir la manera en que la puesta en circulación del texto afecta sus reescrituras. Seguidamente presenta algunas nociones teóricas (obra, versión, texto, objeto escrito) y metodológicas (colación y variación textual genéticamente pertinentes), así como algunas herramientas de análisis y edición digital (MEDITE y la colección "Variance") que requiere un estudio de la reescritura de las obras publicadas.

A crítica genética mostra-se relativamente pouco interessada nas géneses que continuam após a publicação da obra. E por boas razões: o seu objecto, pensado na perspectiva do ante-texto, cessa com a publicação. Este artigo propõe-se considerar a publicação como propriamente genética, descrevendo o modo como a divulgação do texto afecta as suas reescritas. Discute noções teóricas (obra, versão, texto, objeto escrito) e metodológicas (cotejo e variação textual geneticamente pertinentes), bem como ferramentas digitais de análise e de edição (MEDITE e a colecção "Variância"), úteis para o estudo da reescrita de obras já publicadas.

La critica genetica ha dimostrato uno scarso interesse nei confronti delle genesi successive alla pubblicazione dell'opera e ciò comprensibilmente, poiché il suo oggetto di studio, considerato dal punto di vista dell'*avantesto*, termina con la pubblicazione. L'articolo si propone di interpretare la pubblicazione da una prospettiva strettamente genetica, descrivendo la maniera in cui la messa in circolazione del testo influenza le sue riscritture. Si presentano in seguito alcune nozioni teoriche (opera, versione, testo, oggetto scritto) e metodologiche (comparazioni e variazioni testuali geneticamente pertinenti), insieme a strumenti di analisi e di edizione digitale (MEDITE e la collezione «Variance») necessari allo studio della riscrittura di opere già pubblicate.