

Oeuvres Ouvertes

depuis 2000

Archives

Langue rock

Textes en hommage

critique littéraire

Anthologie

Auteurs

Chroniques de la mutation numérique

"Je compte sur peu de lecteurs, et n'aspire qu'à quelques suffrages"

dossiers auteurs

Bibliothèques en images

La revue

Insondable demain (journal de Russie)

accueil

Une édition critique du Journal de Kafka

Autres chemins

A partir de Kafka

Literaturcafé, actu en vidéo de la littérature allemande

La ZEN (Zone d'écriture Numérique)

A partir de Novalis

Pour s'orienter dans Oeuvres ouvertes

Mots-clés

Auteurs sur le web

Laurent Margantin

D'autres espaces (2000-2003)

e-mail | contact

flux rss

Liens

accès admin

Tout est génétique



entretien avec Pierre-Marc de Biasi

Philippe Barrot : Qu'est-ce que la génétique des textes ?

Pierre-Marc de Biasi : C'est la principale innovation critique des quarante dernières années. Elle est née dans le sillage de ce moment d'effervescence critique qui a caractérisé l'époque structuraliste, entre 1965 et 1980, et c'est un mouvement qui n'aurait pu se former sans les grandes transformations qui ont renouvelé l'approche scientifique du texte littéraire. Ce « moment théorique » avait apporté des contributions très importantes du côté de la poétique, de la sociologie, de la psychanalyse, de la sémiologie, de la linguistique. C'est dans ce champ que s'est formée une curiosité scientifique nouvelle pour le manuscrit de travail, pour le document de genèse (le mot genèse n'était pas encore employé), et les chercheurs qui se sont retrouvés autour de ce nouvel objet d'investigation étaient tous engagés dans cette exigence de scientificité, mais peut-être avec le désir de dépasser le caractère abstrait des démarches structuralistes.

|Chroniques de la mutation numérique|

Les écrivains malades du Net

Sur le web, des ateliers de traduction

Tout est génétique

D'autres espaces (3) : Des rencontres importantes, Lorand Gaspar

D'autres espaces (2) : Page d'accueil

vos contributions, remarques & réactions...

La dernière lettre de Milena Jesenská

Kafka et les dieux grecs
Sauvons l'oeuvre poétique de Francis Royo

Literaturcafé 9, Walter Benjamin notre fantôme
Roman national | 082017

Quelque chose du plaisir du texte, de la substance littéraire se perdait un peu dans ces approches qui privilégiaient l'analyse formelle et les présupposés méthodologiques. Le manuscrit est apparu comme une sorte de vitalité textuelle, comme une exubérance qui plaçait l'écriture au premier plan, et qui déjouait toute tentative de réduction. Ce n'était pas une autre manière de lire le texte, mais une façon d'y ajouter un continent de documents inédits qui l'éclairaient d'une lumière nouvelle en donnant accès à une histoire secrète : ce qui avait précédé la naissance du texte... Mais rien n'aurait été possible sans ce nettoyage par le vide théorique que le structuralisme avait opéré et qui avait débarrassé le manuscrit littéraire de ses attaches un peu traditionalistes avec le sujet, la biographie, la critique des sources. Après avoir été oublié, refoulé, nié, dénié pendant dix ans, le manuscrit est réapparu avec une autre identité : comme l'image même de ce « travail de l'écriture » dont parlait la sémiologie, mais sous la forme temporalisée d'un processus.

Ph. B. : Barthes a-t-il joué un rôle dans ce nouveau regard sur le manuscrit ?

P.-M. de B. : Barthes comme sociologue, puis comme sémiologue s'est assez peu intéressé aux manuscrits, mais il a cherché à penser l'écriture comme processus et il a tout de même fait un séminaire sur la rature, ce qui n'est pas rien. D'ailleurs, il y a plusieurs Barthes. Ses derniers textes, sur la peinture et la photo notamment, ont quelque chose de très nettement génétique. Je pense que si nous avions eu la chance de ne pas le perdre si vite, Barthes serait certainement entré dans le débat sur l'idée de genèse. Aujourd'hui par une sorte de renversement mélancolique, ce sont ses manuscrits qui sont devenus un objet d'étude pour les généticiens. Il a laissé un important fichier, de plusieurs milliers de fiches, encore largement inédit, qui est un document génétique de premier plan. Son œuvre s'est écrite à la fois avec des brouillons et avec ce fichier qui n'a cessé de s'accroître, de se développer, de se reconfigurer au fur et à mesure qu'il avançait dans son travail. Quant aux brouillons, il les manipulait de façon très personnelle puisqu'il travaillait autant avec son stylo à encre bleue qu'avec des ciseaux, du scotch et des agrafes. Après une session d'écriture, il sélectionnait les morceaux qui lui convenaient pour les recoller sur des feuilles vierges en intercalant de nouveaux passages. Du coup les brouillons de Barthes sont un petit peu comme les restes de ces découpages : des « chutes » c'est le mot qu'il employait pour désigner les restes de son écriture par collage.

Ph. B. : Avec l'apparition de l'avant-texte, est-ce le retour de l'auteur ?

P.-M. de B. : De l'auteur, non : de l'écrivain. Ce n'est pas la même chose. L'auteur, détenteur de l'auctoritas, c'est la fin de la genèse : le moment où le texte étant acquis et oublié, celui qui le signe est doté de cette aura. L'aventure dont s'occupe la génétique, c'est celle de l'écrivain, celle de quelqu'un qui justement n'a pas encore l'auctoritas, qui est dans le travail et le doute. Même s'il n'en est pas à son premier ouvrage, l'auteur digne de ce nom remet en jeu sa stature et ses certitudes à chaque nouvelle rédaction : y compris d'ailleurs quand il révisé une édition de l'un de ses textes. On peut dire à tous égards, que la génétique se définit par ces déplacements : notre objet n'est pas l'auteur, mais l'écrivain, pas le texte, mais l'écriture, le brouillon ; pas la structure, mais le processus. Bien sûr l'écrivain fait l'auteur, le manuscrit fait l'œuvre, l'écriture fait le texte, le processus fait la structure. Mais moyennant du temps et des médiations. La contribution de la génétique, c'est de rendre à la littérature cette quatrième dimension qui est celle du temps et du travail humain. Le chef-d'œuvre littéraire a longtemps été considéré comme la parole révélée, tombant du ciel... Pour l'essentiel la critique littéraire a pour modèle secret l'exégèse du Texte saint. La génétique c'est l'irruption de l'historicité à l'échelle même de ces micro-logiques et mini-événements que sont les phases de l'écriture.

Ph. B. : C'est une forme de quête infinie qui se développe dans l'approche de l'avant-texte ?

P.-M. de B. : Soyons clair. L'avant-texte n'existe pas en dehors du geste critique qui le fabrique. L'avant-texte est une création, un artefact critique qui consiste à redéployer, dans l'ordre du temps, d'une chronologie et d'une successivité, toutes les pièces qui sont les traces du travail de l'écrivain pour comprendre le processus. L'avant-texte est une fiction critique, vraie puisqu'on peut en démontrer la pertinence par la matérialité des traces et par la nécessité de leur enchaînement. Mais cette syntagmatique n'a jamais été perceptible pour l'écrivain lui-même. Le critique redéploie les documents de genèse dans l'ordre clair d'une succession de gestes et de processus qui créent progressivement le texte. Il y a quelque chose de matériel dans ce travail : il s'agit de retrouver des traces. C'est une étude indiciaire. On n'est pas très loin du travail du privé, du policier : reconstituer la scène du crime. Que s'est-il passé, à quel moment, pourquoi

et dans quelles circonstances très précisément ? Ceci à l'échelle des chapitres, des pages, des phrases, des mots quand il s'agit d'un texte. On peut se livrer à la même enquête pour un projet d'architecture ou un tableau. Mais la recherche des traces est parfois condamnée à l'échec parce qu'il y a des manuscrits qui ont disparu. Et c'est le cas pour des pans entiers de notre histoire littéraire. On ne trouve que très peu de manuscrits autographes avant la période moderne : celle qui commence vers 1750-1760 et qui se termine aujourd'hui avec le « tout numérique ». Pour ces presque trois siècles (la seconde moitié du XVIIIe siècle, le XIXe, le XXe, et le début du XXIe), on a conservé au contraire une foison extraordinaire de manuscrits : les écrivains se sont mis tout à coup à sauvegarder leurs papiers pour les transmettre.

Ce comportement nouveau est la conséquence d'une mutation intellectuelle profonde qui est intervenue dans la seconde moitié du XVIIIe siècle et que l'on a appelée les Lumières. L'individu, l'originalité, la propriété intellectuelle, le droit d'auteur : toutes ces nouvelles valeurs qui s'inventent vont aboutir à une nouvelle esthétique et aussi se traduire par des bouleversements politiques. Mais la première conséquence est un changement dans l'attitude des écrivains vis-à-vis de leurs papiers. Jusque-là quand le livre était publié, tout ce qui l'avait précédé était considéré comme inutile à conserver : le manuscrit définitif qui avait servi à l'impression typographique était couvert de taches d'encre et de signes de composition ; quant aux documents rédactionnels, à quoi bon les garder s'ils prouvent que l'auteur a eu si peu d'inspiration qu'il lui a fallu cribler ses pages de ratures ? Vers 1760, les écrivains changent de regard sur leurs manuscrits définitifs mais aussi sur leurs notes de travail, leurs brouillons en pensant que c'est la preuve de leur propriété intellectuelle et la trace de leur création. Commence à se mettre en place l'idée que le vrai propriétaire d'une œuvre littéraire c'est celui qui l'a écrite et non le libraire-éditeur qui l'édite. Commence aussi à se former l'hypothèse que tout ce travail intellectuel, littéraire peut contribuer à changer le monde et que l'Éden est devant nous, dans l'Avenir, que la littérature peut aider à inventer, et nullement derrière nous, dans un Paradis perdu du sens – l'Antiquité – dont il faudrait retrouver la perfection.

Ph. B. : Saut dans le temps... quelle transformation apporte l'informatique dans cette vision de la genèse d'une œuvre ?

P.-M. de B. : Il faudrait commencer par dire qu'il n'y

aurait pas eu de génétique sans l'outil informatique. Pour des raisons quantitatives d'abord : les proportions entre le texte que nous connaissons sous forme imprimée et le soubassement manuscrit qui l'a rendu possible, sont assez couramment de 1 à 10. Il faut entre 5 et 20 pages de brouillons, plans, scénarios, documents, notes pour produire une page de manuscrit définitif. Parfois beaucoup plus. Cela veut dire qu'un roman de 500 pages a généralement derrière lui 5000 pages de brouillons et de manuscrits. Et au XIXe siècle, il s'agit de grandes pages, en général, qui se rapprochent de notre format A3 : donc, au total, l'équivalent de 10 000 pages A4. Comment publier cela sous forme papier ? On comprend la perplexité des chercheurs du début du XXe siècle « C'est intéressant mais qu'est-ce qu'on va pouvoir en faire ? »

L'outil informatique n'est pas seulement indispensable pour des raisons de quantité, il l'est aussi pour des raisons de logique. Un livre est séquentiel ; un avant-texte est un ensemble composite massivement parallèle : l'écrivain travaille avec une feuille vierge sur laquelle il écrit, mais aussi, à côté, un plan ou un scénario, une pile de brouillons déjà écrits, des notes de travail, un livre ouvert, un carnet, etc. Tout cela agit en simultané sur l'écriture. Comment le faire apparaître dans un livre ? C'est presque impossible. L'informatique offre des moyens pour le simuler. Autre exemple : une même page de manuscrit peut contenir à la fois un bout de scénario, un morceau de brouillon du chapitre 1, une note documentaire pour le chapitre 2... Comment respecter l'unité du folio tout en remplaçant chacun des trois blocs à la place qui lui revient dans la genèse ? Rien de plus simple dans un dispositif d'édition numérique. Il y a eu une complicité native entre la génétique et l'outil informatique. On ne s'en est rendu compte qu'après coup. Mais ce n'était pas un hasard : le manuscrit n'est devenu un véritable objet scientifique qu'avec l'arrivée des machines qui devaient mettre fin à l'écriture autographe. C'est le lien mélancolique qui existe souvent entre la science et la mort : on s'intéresse à ce qui menace de disparaître.

Ph. B. : Que va-t-il se passer avec les brouillons numériques ?

P.-M. de B. : Oui, il y a cette idée que la génétique des textes a déjà été rattrapée par l'histoire : qu'elle est une science des choses du passé, précisément parce que avec ces nouvelles techniques de l'écriture, il n'y aura bientôt plus de manuscrits. Les brouillons au sens traditionnel du terme commencent à disparaître. On

est dans une phase où les écrivains de l'ancienne génération continuent à écrire sur papier mais utilisent le traitement de texte. Les nouveaux écrivains qui ont 20 ou 30 ans aujourd'hui travaillent directement sur ordinateur, sans imprimer. Que devient le manuscrit dans ce nouveau monde de l'écriture ? En apparence, il a disparu : c'est une illusion. Le manuscrit, à l'âge numérique, existe sous une forme différente mais il existe bien, au cœur du disque dur, et avec une intensité peut-être plus importante que dans le monde de l'écriture sur papier. La nouveauté de ces traces numériques, c'est qu'elles sont à la fois exhaustives et parfaitement classées. Le disque dur contient et sauvegarde en principe tous les gestes qu'a fait l'écrivain pour écrire son roman. Il y a là, pour la génétique, un scénario idéal : vous n'avez plus comme dans les genèses sur papier à tout repenser pour reconstituer l'ordre dans lequel s'est accomplie la genèse. C'est horodaté. Le travail est fait, il n'y a plus qu'à comprendre, à interpréter. Loin de disparaître, l'écriture numérique nous ouvre à un horizon nouveau de recherches. On peut donc s'attendre au contraire à une sorte de second souffle pour les études génétiques, et il faut s'interroger sur les opportunités scientifiques que nous apporte cette nouvelle écriture numérique. Mais encore faut-il, bien entendu, que les traces de cette écriture numérique soient conservées par les écrivains, sauvegardées et transmises comme il est arrivé pour les archives papier depuis le XVIIIe siècle. Or là, il y a peut-être un problème de prise de conscience qui se traduit par une mini-catastrophe très concrète. Et ce n'est pas le seul problème.

Depuis vingt ans, nous sommes entrés dans une ère du « tout numérique ». Le médium numérique contient technologiquement la promesse d'une conservation totale comme on n'aurait jamais pu l'espérer avec le papier. En principe l'ordinateur conserve tout. Tout geste au clavier ou à la souris s'inscrit quasi définitivement dans la mémoire du disque dur. C'est parfait pour la génétique !... Pour autant que l'on a bien conservé matériellement ce disque dur. Or qu'est-il réellement advenu depuis que les écrivains se sont mis, progressivement, au tout numérique ? Depuis 1990, chacun a changé au moins cinq ou six fois d'ordinateur : tous les trois ou quatre ans, pour suivre l'évolution des techniques. Mais qui a conservé ses six vieux ordinateurs à l'intérieur desquels se trouvaient les fameux disques ? Pratiquement personne. Conséquence : tous les documents de genèse numériques des vingt dernières années sont définitivement perdus. Il n'y aura donc pas d'archives de notre modernité entre 1990 et 2010, et sans doute

que cela va continuer. Pour la première fois depuis deux siècles, nous voilà avec un trou de mémoire qui n'a d'équivalent que les périodes les plus noires de l'histoire. Il y a là une vraie question. Il faut que les créateurs en prennent conscience. On peut léguer un disque dur comme on léguait ses papiers de travail. Mais admettons même que les créateurs comprennent cette nécessité de conserver leurs disques durs et de les léguer à un centre de conservation. Est-ce que tous les problèmes seront pour autant résolus ? Non... Le disque dur est plus exhaustif que l'archive papier, les traces de la genèse seront horodatées, c'est vrai... mais ces informations se trouvent cryptées au cœur du disque dur : il faudra des outils spécifiques et des heures de travail pour les extraire et les convertir en langage naturel... Cette extraction coûtera très cher : il faudra choisir.

Ph. B. : Ça se justifie pour les grands écrivains... Le Clézio !

P.-M. de B. : Oui, peut-être pour les créateurs les plus célèbres, mais les autres ? Et, en continuant à honorer Le Clézio, qui nous dit que dans cinquante ans on n'aura pas une lecture très différente de la hiérarchie des valeurs littéraires et artistiques d'aujourd'hui ? Ce serait bien extraordinaire que pour la première fois dans l'histoire de l'humanité, le futur ne reconfigure pas largement notre vision des choses... Mais au cours de ces cinquante ans, sans même parler des extractions d'informations qu'il faudra financer, que seront devenues matériellement les archives numériques des créateurs qui n'étaient pas des stars de leur vivant ? Est-ce qu'on se sera préoccupé de conserver leur disque dur ? Il y a une autre question, plus grave encore, et qui touche la totalité des archives numériques : quelle est la durée de vie d'un disque dur ? Garantie fabricant 5 ans, maximum 10 ans... le plus mauvais papier acide fait avec de la pâte de bois de dernière qualité dure au moins cent ans, un bon papier neutre dure mille ans. Dans les laboratoires d'informatique où l'on manipule des données stratégiques très sensibles, ces données sont recopiées par sécurité toutes les semaines sur de nouveaux disques, les données fondamentales tous les jours. La même politique de copies de sauvegarde devra être pratiquée par les bibliothèques patrimoniales qui auront en charge les données numériques des créateurs : il faudra que ces disques durs soient recopiés indéfiniment sur de nouveaux disques. C'est ce qui se passe déjà pour les grands corpus de données conservées sous forme digitale. Vous imaginez la

la somme d'investissements financiers que cela représente. Je ne doute pas que l'on finisse par trouver des solutions, mais, pour le moment, les questions restent très préoccupantes et la conclusion provisoire est paradoxale : cette technologie qui devait nous permettre de tout garder est en train de réduire à néant, ou presque, la mémoire génétique de notre temps.

Ph. B. : Au-delà de cette question de la sauvegarde des traces, le brouillon numérique ressemble-t-il au brouillon sur papier ?

P.-M. de B. : Si l'on regarde de près les processus de l'écriture elle-même, on est obligé de reconnaître qu'il ne s'agit plus exactement des mêmes mécanismes. Prenons par exemple un écrivain traditionnel, son stylo à la main, au moment d'écrire la première phrase de son roman. Si la phrase qu'il a dans la tête n'est pas complètement faite, il sait qu'il se condamne à commencer par des ratures. Il ne va donc commencer à écrire qu'après avoir fait le tour des problèmes, en cherchant la bonne formulation, en faisant toutes sortes de tests et de simulations... C'est ce qui explique la fameuse angoisse de la page blanche, la difficulté à commencer. Il censure, il transforme : tout reste dans la boîte noire. Maintenant prenez le même écrivain au clavier de son ordinateur : il peut commencer sa phrase avant même de savoir comment elle se terminera. Il se dit « Allons-y, je finirai bien par retomber sur mes pieds. Si ça ne va pas j'efface et je reprends. » Il croit que tout ça disparaît. Ça ne disparaît pas du tout, et c'est ce qui est particulièrement intéressant du point de vue génétique, mais il ne s'agit plus tout à fait de la même écriture. On en revient un peu à l'écriture du Moyen Age sur parchemin : à l'âge du palimpseste. Dans l'écriture sur parchemin, si le mot écrit ne convenait pas, vous aviez un petit grattoir pour effacer le mot et vous écriviez par-dessus. On ne voyait presque plus le mot du dessous. C'était le mot du dessus qui l'avait remplacé : comme dans les procédures « sélectionner » + « remplacer » sur l'écran. Et comme dans le palimpseste ancien qui permettait quelquefois de relire la formule effacée, le palimpseste numérique vous permet de faire resurgir le mot du dessous en effaçant celui que vous lui avez substitué (« annuler la frappe »). Mais dans le palimpseste médiéval comme sur l'écran, ce qui est affiché c'est la dernière version mise à jour. Rien à voir avec l'écriture sur papier qui affiche le travail même de l'écriture avec ses étapes successives qu'enregistrent les ratures. Or, pour un écrivain, ce n'est pas du tout la

même chose : de pouvoir faire ses phrases raturées (« lis tes ratures ! ») et d'avoir sous les yeux une mise au net perpétuellement remise à jour, oublieuse du passé. Mais rien n'interdit non plus d'imaginer des logiciels qui simulent la rature... Ils permettraient à l'écrivain numérique de se trouver dans le même rapport à son propre travail que sur le papier.

Ph. B. : Diriez-vous que le corps disparaît avec l'ordinateur ?

P.-M. de B. : C'est une question compliquée. Même chez les créateurs qui se sont mis au « tout numérique », on observe très souvent de petites zones de travail où le papier garde ses droits. Je vais prendre l'exemple des architectes. L'arrivée de l'ordinateur a fait disparaître toutes les tables à dessin, les tire-lignes, les emplois de dessinateurs : tout cela a disparu au profit du seul travail sur écran, si bien que les agences se sont divisées par dix pour ce qui est de l'espace. On a vu disparaître l'usage des grandes feuilles de calque d'un mètre cinquante de haut sur lesquelles on faisait les plans des immeubles, les élévations, les perspectives, etc. Tout cela désormais est numérique. Canson a eu un gros souci : le calque, qui lui assurait de bons revenus, n'est plus nécessaire. Le calque ne se vend plus, sauf un calque, un petit calque de trente-quarante centimètres de haut, qu'on appelle le « calque d'étude » qui, lui, continue à se vendre très bien. Pourquoi ? Parce que, à chaque moment-clé de la réflexion dans le projet d'architecture, on a besoin du calque d'étude : pour le travail de conception, les discussions, les simulations immédiates, l'ordinateur ne fait pas bien l'affaire. Ce qui compte, c'est le rapport d'exécution entre le cerveau, l'œil et la main : la vitesse extrême de réaction qui permet à la main de formuler une idée en toute liberté. L'ordinateur n'est pas l'instrument idéal pour ce genre de dessin : il ne sait pas dessiner sans échelle, il veut être paramétré. Or, là, on est dans un autre ordre de pensée. C'est de la pensée symbolique ou logique qui se moque des proportions et des mesures. Il y a dans la page d'écran une sorte de structure pré-ordonnée qui bride la pensée. Mais ce n'est pas si différent dans le travail de l'écriture. Si je réfléchis au plan d'un article ou d'une conférence, d'un récit, je ne vais pas noter mes idées en utilisant ma page ligne à ligne comme si je savais à l'avance dans quel ordre je vais ranger mes idées. Les idées viennent par associations, par vagues. Je vais utiliser la page en suivant ce jaillissement, de manière étoilée, en formant progressivement comme une sorte de constellation d'idées : un petit bout de texte à gauche, une note à

droite, trois rubriques au centre, une idée en bas, une citation au-dessus, je vais relier les concepts par des flèches, numéroter ensuite l'ordre des raisons, etc. Cette association spatio-symbolique ne peut pas être prise en charge par l'ordinateur : même si l'on pouvait oublier les contraintes de l'échelle, il s'y intercalerait encore trop de médiations techniques : l'écran, le clavier, la table graphique... ce sont des obstacles à la synergie cerveau-œil-main. Dans le travail de conception, le corps et l'esprit ont besoin de se projeter dans une sorte d'espace physique où celui qui crée se sent chez lui... l'imagination et le concept restent liés à quelque chose qui est le rythme du corps et ce rythme, j'en suis convaincu, c'est celui du papier. Ou alors, il faudra faire entrer l'informatique dans le corps et dans l'esprit lui-même...

Ph. B. : Le geste physique d'écrire fait-il aussi partie de l'analyse génétique ?

P.-M. de B. : Oui, bien sûr : l'analyse des tracés de l'écriture nous informe sur beaucoup de choses, sur les rythmes de la rédaction, la rapidité, la lenteur, les arrêts des sessions de travail de l'écrivain. Mais l'écriture s'analyse également par sa forme, par la couleur de l'encre, par la différence des plumes... c'est essentiel pour distinguer les campagnes de corrections : certaines ratures sont de la même encre que l'écriture de la page, d'autres non. Réalisées avec la même plume et la même encre, ces premières ratures ont certainement été faites dans le mouvement même de la rédaction, tandis que d'autres, d'une écriture plus fine avec une encre d'une autre teinte, révèlent une campagne de corrections ultérieures. Tous ces indices matériels, le papier, la nature du papier, le filigrane du papier nous informent sur la chronologie des opérations de genèse.

Ph. B. : C'est parfois aussi une manière de dater le manuscrit...

P.-M. de B. : Oui. Et c'est parfois fondamental, au point de révolutionner le point de vue qu'on pouvait avoir sur des textes... C'est le cas, par exemple, pour Nerval, au sujet d'une série de poèmes que l'on croyait être les derniers de Nerval, et qui étaient donc considérés comme le testament du poète. L'écriture de ces poèmes ressemblait effectivement à celle de la fin de la vie de Nerval, mais une analyse fine a montré qu'elle datait en fait d'une époque où il avait été malade et où il avait subi une altération dans le geste graphique. La maladie, pendant un moment, avait modifié sa façon

d'écrire, mais les poèmes datent bel et bien d'une période très antérieure à sa mort. La forme de l'écriture peut donc servir à dater un manuscrit, et la génétique des textes a même mis au point une technique de datation automatique sur ce modèle. Mais les supports matériels peuvent être aussi révélateurs : si vous étudiez un manuscrit écrit sur un papier dont le filigrane prouve qu'il a été produit à partir de 1850, ce n'est pas la peine d'imaginer que l'écrivain ait pu le rédiger en 1840...

Ph. B. : La génétique sert aussi à « établir » correctement les textes. Dans L'Éducation sentimentale vous donnez l'exemple d'une faute : le mot « religieusement » imprimé à la place de « régulièrement »... Les textes sont-ils tous à revoir ?

P.-M. de B. : La plupart des grands textes canoniques sont truffés de fautes massives de ce type-là. Aussi longtemps que l'on n'acceptera pas d'en revenir aux manuscrits, non seulement on les reconduira d'édition en édition mais on y ajoutera de nouvelles fautes à chaque nouvelle édition. L'histoire de l'édition, c'est souvent une histoire de corruption. Chaque fois que vous rééditez un texte vous risquez d'y ajouter des erreurs. C'est inévitable et les techniques actuelles d'océrisation et de saisie au kilomètre par des clavistes non francophones à l'autre bout de la planète n'arrangent évidemment pas les choses. Sauf à faire un travail de relecture extrêmement précis et sauf à revenir à la lettre du manuscrit, les textes s'endommagent... Donc, oui, tous les textes, y compris les plus célèbres, présentent des dizaines de fautes lourdes et des centaines de fautes légères... je ne parle pas de la ponctuation où les erreurs se comptent par milliers.

Ph. B. : Pour des éditions universitaires, comment se fait-il qu'il n'y ait pas eu un retour à ce que vous avez appelé le manuscrit définitif avant la copie...

P.-M. de B. : C'est une question assez compliquée. Il y a les fautes que les protes et les typographes ont pu introduire par inadvertance au fil des rééditions, mais il y a aussi les fautes qui se trouvaient déjà dans les éditions originales, du vivant même des auteurs... Il faut savoir que, dans l'idéologie éditoriale traditionnelle toujours en vigueur, ce qui fixe la lettre d'un texte, c'est la dernière édition du vivant de l'auteur. Qu'il soit fautif ou pas ce texte imprimé, censément corrigé par l'écrivain, est considéré comme la référence. Donc par pur respect canonique,

aristotélicien, médiévale, de la tradition, de grandes éditions savantes critiques préfèrent éditer un texte manifestement fautif en mettant éventuellement en notes quelque part ce qui pourrait être le vrai texte, si on s'est donné la peine de s'en rendre compte en allant consulter la version originale autographe. Comment ces fautes ont-elles pu s'introduire du vivant même de l'écrivain ? Pour le comprendre, il faut en revenir à la question de la copie, en se référant par exemple à ce qui était le statut variant du texte à l'époque médiévale, avant la typographie. A cette époque, les textes n'étaient connus que par les copies faites à la main par des copistes. A chaque nouvelle copie le texte médiéval est transformé, de manière mineure ou majeure. C'est un texte variant. Il se passe à peu près la même chose quand des écrivains du XIXe siècle donnent leur manuscrit définitif à copier par des copistes ou lorsque les écrivains du XXe le donnent à dactylographier, pour donner à leur éditeur une copie mise au net, propre et facile à lire.

Comme tout copiste, les copistes du XIXe siècle, par exemple ceux de Flaubert, peuvent faire des fautes par inattention ou négligence, mais aussi quelquefois de manière délibérée, en estimant que la formulation n'est pas la bonne et en se substituant à l'auteur... La plupart des correcteurs sont des professionnels irréprochables, parfois de véritables obsessionnels de la norme, mais certains ont aussi une ambition frustrée d'auteur qu'ils satisfont aux dépens des textes qu'ils corrigent. J'ai connu des cas où le correcteur croit savoir mieux que l'auteur ce qu'il convient de dire et de penser. C'est énervant, c'est parfois catastrophique, mais en général, l'écrivain s'en aperçoit au moment des épreuves corrigées et il rétablit le texte primitif. Et quand il voit qu'il y a beaucoup de formules qui ne sont pas de lui, il redouble de vigilance. Mais pour cela, il faut être un écrivain très patient qui reprend bien tout son texte mot à mot en le comparant à son manuscrit autographe. Ce n'était pas du tout le cas de Flaubert qui avait du mal à se relire quand le texte était imprimé. Résultat : il ne voit qu'une petite partie des fautes – de négligence ou délibérées – des copistes et ces fautes sont imprimées : elles deviennent sacrosaintes, même si elles sont complètement idiotes. Je vais vous donner un petit exemple.

Dans *Trois Contes*, La Légende de saint Julien commence par la description d'un château médiéval entouré de douves. Pour dire que le seigneur de ce château (le père de Julien) était très puissant et très redouté, et n'avait donc besoin d'aucune protection, Flaubert écrit que le pont-levis était toujours baissé et que « les fossés étaient pleins d'herbes », c'est-à-dire

entièrement pleins d'eau. Flaubert donne son manuscrit à recopier en 1876. Le copiste qui recopie mécaniquement le texte est un homme de son époque : le dimanche, avec les enfants, il va visiter les reconstitutions médiévales de Viollet-Leduc : les beaux châteaux entourés de fossés pleins d'eau. Pour lui, un château, c'est entouré de douves. Donc il a beau avoir sous le nez un manuscrit qui dit « les fossés étaient pleins d'herbes », puisqu'il s'agit d'un château médiéval, il lit et écrit « les fossés étaient pleins d'eau ». Or c'est carrément un contre-sens : cinq pages plus loin, il y a toute une scène qui se passe dans ces fameux fossés : le jeune Julien y étrangle un pigeon. Mais Flaubert en relisant la copie du copiste d'un œil distrait ne voit pas la faute, elle est imprimée, puis reconduite dans toutes les éditions... Il a fallu attendre ma thèse, dans les années 1980, pour que soit rétablie l'expression « pleins d'herbes ». Cela veut dire que pendant plus d'un siècle on a posé aux étudiants la question de savoir pourquoi les fossés étaient pleins d'eau. Cela n'a aucun sens. Et pourtant on vous dira : « C'est absurde, mais Flaubert a validé "pleins d'eau" et donc c'est bien cela le texte. » Si vous précisez que dans les manuscrits l'écrivain avait écrit autre chose on vous accordera généreusement le droit de faire une note pour l'expliquer, mais en conservant la grosse bêtise dans le texte...

Ph. B. : Cela suppose une reprise générale, une réédition générale.

P.-M. de B. : C'est une des premières justifications de la génétique : donner de bons textes tout simplement, mais il faut pour le faire réformer ces règles absurdes de respect du texte imprimé. Il est tout à fait fondamental de revenir aux manuscrits aujourd'hui pour rendre à la littérature sa qualité native. La génétique est née dans les années 1980. Elle a trente ans. Cela ne fait pas trente ans qu'on s'intéresse aux manuscrits d'écrivains, mais un bon siècle. Alors ? Reprenons l'exemple des Trois Contes. Quand j'ai commencé ma thèse, j'ai eu recours aux éditions critiques faites par les grands universitaires d'avant-guerre et d'après-guerre, éditions dites d'après le manuscrit. Qu'est-ce que ça voulait dire « le manuscrit » ? En réalité, ils n'avaient pas mis le nez dans les brouillons. Des brouillons, ils disaient : il existe deux versions indéchiffrables, totalement lacunaires et tellement embrouillées que l'on se demande comment Flaubert a pu se relire lui-même. La vérité, c'est qu'ils s'en tenaient au « manuscrit définitif » : à la toute dernière version que l'écrivain

avait préparée pour son copiste. Quelque chose de propre, une mise au net, avec encore deux ou trois petites modifications par page, un adjectif qui change... C'est vraiment la fin de la genèse. C'est là-dessus et exclusivement là-dessus qu'étaient établies les éditions critiques : et pas toujours avec grand soin, puisque, par exemple, aucun de ces grands universitaires n'avait repéré ces fameux fossés « pleins d'herbes ». Il ne faut pas se leurrer, la lisibilité des brouillons, comme espace d'écriture à l'état naissant, n'a jamais été envisagée avant les années 80. C'est un espace qui est pour l'essentiel une *terra incognita*, un inédit complet. Les manuscrits littéraires depuis la fin du XVIII^e siècle jusqu'à nos jours dans les bibliothèques nationales européennes et dans les bibliothèques municipales sont par centaines de milliers. C'est un trésor immense où se trouve versée la mémoire non seulement de l'oeuvre mais du mouvement de l'oeuvre, de ce qui a conduit à sa naissance. Ce qui s'y trouve caché, c'est le secret de fabrication de l'oeuvre : un trésor, une véritable grotte d'Ali Baba, où l'on pourra trouver toutes les ressources imaginaires, les astuces techniques, les procédés que l'écrivain a mis en oeuvre pour construire et parfaire son texte. C'est un gisement de savoir essentiel pour comprendre le sens de l'oeuvre : le critique le plus intelligent du monde le sera quand même toujours un peu moins que l'écrivain qui a créé l'oeuvre. Les écrivains ont voulu nous léguer ce trésor. Ces documents sont à la disposition de la critique depuis plus d'un siècle. Jusqu'aux années 1970-1980, ils sont restés lettre morte. Raison de plus pour leur donner aujourd'hui toute la place qu'ils méritent.

Entretien initialement paru dans le deuxième numéro de la revue **Chroniques du ça et là** [<http://www.chroniques-du-ca-et-la.fr/970A5236-B7BF-4349-BCF3-3F7960E3A85D/Accueil.html>]

© Laurent Margantin _ 6 mai 2013

Tweeter



< D'autres espaces (3) : Des rencontres importantes, Lorand Gaspar _ Sur le web, des ateliers de traduction >

Messages

Pour information, vous trouverez une étude de la main fautive des copistes dans L'Education sentimentale dans l'article suivant (ci-contre le lien : <http://flaubert.revues.org/376> [<http://flaubert.revues.org/376>])
Cet article est issu de ma thèse de doctorat, toujours en cours (sous la direction de P.-M. De Biasi)

J'y analyse notamment la fameuse erreur "régulièrement" /"religieusement" citée par Pierre-Marc de Biasi dans cet entretien. Une erreur du copiste - parmi d'autres (plus de 300) - que j'ai découverte et analyser lors de mes recherches sur les manuscrits du roman.

Bien cordialement, à vous

Déborah Boltz

Voir en ligne : <http://www.item.ens.fr/index.php?id=13382>

2. Tout est génétique, 21 septembre 2013, 08:35, par Déborah Boltz

Une coquille dans mon commentaire "analysée" !

;)

Un message, un commentaire ?