

## Qu'est-ce qu'une rature ?

par P.-M. de Biasi  
(ITEM-CNRS)

Un jour de séminaire, au square Rapp, Barthes avait prononcé cette formule limpide et énigmatique : “la littérature, c’est la rature”<sup>1</sup>. L’œuvre littéraire écrite d’un premier jet sans la moindre correction est probablement une fiction, une fable qui ne tient sa crédibilité que du croisement entre une certaine idée historique de l’héroïsme intellectuel — la figure romantique de l’écrivain génial ou du prodige, qui constitue une figure cardinale de notre horizon d’attente depuis le XVIIIe siècle — et l’existence de textes publiés ou aboutis dont les brouillons et les dossiers préparatoires ont totalement disparu. Les relations à la rature peuvent varier considérablement d’un auteur à l’autre et, chez un même écrivain, d’une œuvre à l’autre, mais aucun exemple notable d’œuvre littéraire rédigée sans recours à la rature n’est attesté dans l’histoire des manuscrits modernes. Certains créateurs développent une esthétique qui intègre la rature comme un instrument essentiel de l’écriture et lui vouent même une sorte de culte (Flaubert). D’autres la considèrent comme un pis-aller en regrettant l’obstacle qu’elle introduit dans le flux vital de l’invention écrite (Stendhal) : ils l’utilisent mais multiplient les astuces pour l’éviter ou en restreindre la pesanteur, par la dictée ou par des campagnes de corrections différées. Quelques-uns préfèrent limiter l’usage de la rature à une phase préparatoire de leur travail en acceptant d’intenses corrections préliminaires pour, ensuite, en être à peu près libérés (Aragon). Certains, enfin, y sont tellement allergiques qu’ils choisissent de ne jamais y recourir directement et s’obligent à de longs travaux de recopiage en accumulant une succession de versions variantes qui se substituent aux corrections par biffure mais ne font, en réalité, qu’en modifier l’aspect. Dans tous les cas, la genèse du texte littéraire semble bien donner raison à l’idée de Barthes : pas d’œuvre littéraire sans rature. Et cette règle ne paraît souffrir aucune exception, même pour les formes les plus sophistiquées d’écriture immédiate, celles, par exemple, où le texte se borne en principe à enregistrer la dictée de l’inconscient : l’écriture automatique des surréalistes, dont le contrat d’authenticité anti-littéraire était réfractaire à tout usage de la rature, démontre que les auteurs n’ont

---

<sup>1</sup>Puis, comme on le sait, en 1976-1977, une année de réflexion avait eu lieu sur ce sujet à l’École des Hautes Études en Sciences Sociales. Voir Roland Barthes, *CŒuvres complètes*, par Éric Marty, Seuil, 1995, tome 3, p. 743.

jamais pu entièrement échapper à la tentation de la correction, y compris dans les œuvres qui devaient jouer, à cet égard, le rôle de démonstrations expérimentales et de textes fondateurs<sup>2</sup>.

À la fiction du génie qui produit dans l'instant et sans effort par la seule mise en œuvre de ses facultés<sup>3</sup>, la rature oppose les réalités d'un travail intellectuel qui implique l'effort et la durée : un investissement dans le temps, un processus de recherche et de transformation qui reconnaît l'existence de problèmes à résoudre et de difficultés à surmonter, une représentation de l'activité artistique dans laquelle la dimension technique et érudite occupe, à côté du talent personnel et de l'intuition, une place non négligeable. Cette valorisation du travail littéraire en tant que tel a été étudiée dans sa perspective socio-historique et interprétée comme un phénomène majeur du XIXe siècle, contemporain de l'apparition d'une nouvelle image, professionnelle, de l'écrivain. Avec sa conception absolue du métier d'écrivain et ses dizaines de milliers de pages manuscrites couvertes de biffures, Gustave Flaubert représente l'une des figures emblématiques de ce nouvel état d'esprit. Comme instrument et comme trace du métier littéraire, la rature se trouve dotée d'une valeur symbolique particulière qui explique en partie pourquoi, vers 1830-1840, les écrivains commencent à conserver précieusement ces brouillons saturés de corrections sur lesquels se fonde aujourd'hui l'approche génétique de l'écriture. Mais cette solidarité de la rature et du travail vient de beaucoup plus loin : en dépit des mutations qui ont pu renouveler son statut vers le milieu du XIXe siècle, la notion de rature, en langue française est porteuse d'une longue histoire qui l'associe depuis toujours au monde de l'artisanat. Avec l'idée moderne de métier littéraire qui s'invente au moment où la notion même travail humain se redéfinit socialement et économiquement, c'est cette vieille association d'idées qui refait surface, change de signification et se met à prendre une valeur critique. Comme le suggère l'étymologie (rature = *raclure*) et, après elle, toute une tradition métaphorique dans le métadiscours littéraire sur le travail des écrivains et des poètes, la rature renvoie à l'idée du ciselage et de la finition à la lime. Les ratures sont les copeaux de métal et les grains de limaille qui constituent les résidus du travail : le dégrossissage et le tournage<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup>André Breton, Philippe Soupault, *Les Champs magnétiques*, par Serge Faucereau et Lydie Lachenal, Lachenal et Ritter, Paris, 1988.

<sup>3</sup>Je ne parle ici que d'une forme dégradée de l'idée kantienne de génie qui, dans la *Critique de la faculté de juger*, trouve une définition beaucoup plus nuancée associant les ressources de l'originalité (l'art), de la liberté (le jeu) et du talent technique (le travail). Pour Kant, le génie suppose "un talent formé par l'école".

<sup>4</sup>Spécialement le tournage des vases et des pots en étain.

qui donnent à la pièce travaillée ses proportions et l'harmonie générale de sa forme, le ciselage des arabesques et des figures qui composent l'ornementation artistique proprement dite et, enfin, le limage, le ponçage et le polissage qui corrigent les dernières imperfections de surface en assurant à l'œuvre son éclat et son miroitement définitifs. En plein XIXe siècle industriel, les théoriciens de l'art pour l'art, volontiers critiques vis à vis de l'image moderne du travail, reviennent justement à cette représentation de l'artisanat pour caractériser le "métier poétique" : la rature se pratique au ciseau ou à la lime ; c'est un travail sur mesure, réalisé à la main, par un homme de l'art qui y investit la totalité de son savoir-faire. C'est en se tournant vers le passé que "l'artisanat du style" invente l'idéal plus ou moins nostalgique d'un travail intellectuel non aliéné et le rêve d'une langue infiniment perfectible. Le culte de la rature a partie liée avec le rejet de l'ère industrielle. L'étymologie nous apprend encore autre chose. La rature est un déchet, un rebut : l'excédent de matière qu'il a fallu ôter pour qu'apparaisse la forme. Mais ce résidu n'est pas sans valeur : non seulement son dessin peut contenir une image inversée de la ciselure, mais surtout, la matière de ce résidu est aussi précieuse que celle de l'œuvre. C'est même grâce à ce copeau que l'on pourra estimer la valeur métallique de l'objet : dans son acception primitive la plus technique la rature est un terme d'orfèvre et de changeur ; il désigne le petit copeau que l'on extrait d'un lingot ou d'un objet d'argent et que l'on jette sur des charbons ardents pour mesurer, d'après la couleur de la fusion, le titre du métal. Cela s'appelait "l'essai à la rature". À peu de chose près, la critique génétique ne procède pas autrement. La valeur artistique d'un manuscrit ne se mesure pas au nombre de ses ratures, mais l'approche génétique démontre que leur analyse, à chaque étape de la rédaction, en dit long sur l'intensité des processus qui structurent un avant-texte. À suivre de près la succession des campagnes de corrections qui constitue l'histoire du texte à l'état naissant, on en arrive souvent à la conclusion que l'essentiel de l'œuvre s'est joué dans cet espace paradoxal où l'écriture ne se construit qu'en se déconstruisant. Espace paradoxal, car, contrairement à ce que semblait supposer la métaphore artisanale, la genèse de l'œuvre ne ressemble nullement à un perfectionnement progressif de la forme où la rature jouerait son rôle correcteur dans une succession bien ordonnée de phases prévisibles. La rature de ciselage et de polissage existe bien entendu, mais, avec elle, à tout moment coexiste la correction de rupture : la rature massive et intempestive qui remet brutalement en cause ce qui jusque là paraissait le mieux assuré.

Bref, la rature semble si solidement attachée à l'idée du travail littéraire qu'on en vient à se demander (non plus en terme de réalité mais en terme de validité) ce que vaudrait une œuvre rédigée sans repentir ni correction. De tels manuscrits ont peut-être existé et l'histoire n'en a pas gardé de trace. Ceci explique sans doute cela. Comme le dit un vieux proverbe souvent cité par Michel Serres : le temps se venge toujours de ce que l'on a fait sans lui. Certes, le temps que les ratures font perdre à l'écrivain n'assure pas au texte une garantie de pérennité littéraire. Mais l'avenir de l'œuvre, ses chances auprès des générations futures ne dépendraient-ils pas, pour une large part, de la durée de vie que l'écrivain lui a consacré en permettant à l'écriture de revenir sur elle-même? S'il s'agit pour le texte d'échapper à la forclusion du temps, de se construire une densité qui lui permette d'échapper à la logique des modes et des engouements éphémères, l'une des techniques majeures n'est-elle pas, pour l'écrivain, d'anticiper les aléas de la réception, de soumettre l'œuvre, dès sa naissance à l'épreuve d'une multitude de micro-lectures qui, à chaque étape de son élaboration, testent localement son homogénéité organique et sa capacité de résistance? La rature est toujours l'effet d'une lecture probatoire mais paradoxale qui cherche à évaluer ce qui existe à l'échelle de ce qui n'existe pas encore : l'écriture s'y remet en question à travers une expérimentation clinique du déjà-écrit qui postule la réalisation quasi finale d'une forme probante. À ce titre, la rature relève souvent d'une simulation téléologique qui projette l'ambition du définitif à l'intérieur même de l'inachèvement : cette anticipation est tout à fait claire lorsque la rature vise un perfectionnement définitif, mais elle n'est pas non plus absente des premières vagues de corrections, y compris lorsque la rature déconstruit ou lorsqu'elle affecte des éléments de programmation initiale.

Indissociable d'une lecture prédictive, la rature est une sorte de symbole actif du chantier de l'écriture, une marque distinctive de l'avant-texte dans toute l'étendue chronologique de ses métamorphoses : c'est à ses ratures que l'on reconnaît, au premier coup d'œil, un brouillon, un manuscrit de travail. La rature n'est pas un accident de l'écriture, c'est la trace de son énergie et de sa liberté : en elle s'expriment la puissance des possibles, le temps de la réflexion, la liberté de se contredire, le droit de mentir en toute impunité, le plaisir de jouer avec l'irréversible, etc. Bref, la rature semble dire que l'art ne consiste pas à aller droit devant soi au fil de la plume, mais à rassembler sous la forme d'un principe sélectif — le style — ce que l'écriture apprend de ses hésitations, de ses caprices, de ses volte-face, de ses repentirs, et même de ses naufrages. L'impératif catégorique du texte qui

s'écrit, c'est-à-dire de l'écrivain au travail — ne fait au fond que transformer la formule de Barthes en précepte conatif : "Lis tes ratures". La rature est heuristique. Elle ne sert pas seulement à perfectionner la forme de l'avant-texte : dès l'origine, c'est à travers elle que le projet littéraire se cherche et apprend à se connaître ; elle est l'outil fondamental de son invention et de sa réalisation, depuis les premiers réajustements du scénario initial jusqu'aux ultimes corrections éditoriales.

Mais, d'un autre côté, tout en exprimant l'énergie dialectique de l'écriture et l'intentionnalité d'un horizon créatif, la rature, fatalement, a partie liée avec l'échec et de la manière la moins discrète qui soit : c'est une déconvenue de l'écriture qui s'exhibe et s'inscrit avec une certaine indécence dans l'espace de la page. Pour l'écrivain au travail, une telle insistance peut avoir quelque chose de pénible : c'est une gêne pour l'œil, un mauvais souvenir lancinant pour l'esprit, un obstacle pour l'écriture qui achoppe sur elle-même. Certains écrivains ont donc horreur de la rature : leur écriture ne se gagne qu'en déjouant, à chaque ligne, le risque de se remettre visiblement en cause. La rature chez eux n'est pas absente, mais elle répugne à se matérialiser. Elle est ressentie comme une sorte de souillure graphique ou de pathologie textuelle, dont il s'agit à tout prix de masquer les stigmates. Plutôt que de salir ou d'embarrasser la page par des hachures et des biffures, quelques auteurs préfèrent gâcher du papier et pratiquer ce que l'on pourrait appeler la "rature blanche" : ils corrigent, mais sans laisser de trace, en reprenant le texte de la page fautive sur un nouveau feuillet. Il existe ainsi des ratures immatérielles dont le tracé spécifique reste invisible.

On aurait tort de ne voir dans la rature que la marque individuelle d'un style. L'usage littéraire de la rature comme pratique personnelle de l'écrivain est difficilement dissociable des autres caractéristiques de l'écriture qui est une pratique éminemment historique et sociale. L'un des points de contact les plus troublants entre ces deux dimensions est certainement celui de la censure : de l'autocensure à la coercition judiciaire, la rature joue un rôle essentiel dans la transition entre la dimension privée et la destination collective de l'écriture littéraire. L'évolution des usages littéraires de la rature n'est pas non plus indépendante des transformations qu'elle connaît, dans d'autres domaines, comme celui du droit : on peut songer, par exemple, au discours juridique sur les règles à observer pour les ratures sur les actes d'état civil ou notariés. Mais la rature est également liée à l'histoire de l'écriture dans ses dimensions matérielles les plus techniques, en termes d'instrument de tracé et de support : on ne rature pas de la même façon lorsqu'on écrit à la plume d'oie, au crayon, au stylo bille, à la machine à

écrire ou à l'écran avec un traitement de texte. La rature peut varier considérablement, en aspect et en valeur, selon qu'elle porte sur un document autographe, allographe ou imprimé, sur des épreuves typographiques, une fiche, une copie carbone, une page de carnet ou un fichier alphanumérique. Chacune de ces réalités matérielles constitue en elle-même un univers technico-mental saturé de présupposés, de virtualités et de spécificités. Cette logique des instruments de tracé et des supports (ce qu'ils permettent, ce qu'ils suggèrent, ce qu'ils interdisent, etc.) ne se résume pas à un conditionnement instrumental. Leur mise en œuvre a partie liée, de manière très complexe, avec des processus mentaux. Ces processus se structurent en s'adaptant aux conditions matérielles de l'écriture, celles qui sont offertes à la main et à l'esprit du scripteur, mais dans un rapport de dépendance tout à fait instable et réversible où le scripteur peut à chaque instant réassortir ces conditions à ses propres besoins : par exemple, en changeant tout simplement d'instrument de tracé ou en modifiant son usage selon les exigences du moment.

Avant de s'exprimer et de s'inscrire sous la forme d'un tracé, la rature est une opération intellectuelle qui peut avoir été précédée, en quelques secondes de réflexion, par une série considérable de formations verbo-mentales : lecture du segment, remémoration du contexte, des occurrences et cooccurrences de proximité, évaluation, recherche d'un élément substitutif, évocation spontanée, essai de rature mentale, test, comparaison avec l'état actuel du segment écrit, nouvelle recherche, nouveau test, etc. De telle manière que le processus de formation de la rature se situe généralement très en deçà de l'acte graphique. On pourrait même poser pour hypothèse que ce type de processus est à l'œuvre en permanence dans l'activité scripturale elle-même : bonne ou mauvaise, une phrase écrite au premier jet sans rature n'est le plus souvent que la rescapée de dix ou vingt naufrages préalables, et, à l'exception (peut-être) des stéréotypes et syntagmes figés, le moindre segment écrit sans biffure ne doit son existence qu'à une succession de corrections et d'approximations mentales dont il est le résultat provisoire. Aux jeunes poètes qui demandaient au maître s'il fallait beaucoup raturer son manuscrit pour écrire de beaux vers, Hugo avait coutume de répondre : "raturez dans votre cerveau", lui-même étant capable de composer de tête une douzaine d'alexandrins rimés sans la moindre réalisation graphique. Cet aspect des choses porte à penser que l'empire de la rature est infiniment plus large que celui des traces auxquelles on donne traditionnellement ce nom.

La rature visible doit donc être interprétée, pour une large part, comme l'indice d'un processus qui s'est joué sur une autre scène : celle des mécanismes fondamentaux de la pensée consciente et inconsciente, des praxies et des représentations verbales, que les neurosciences et l'étude des structures cognitives cherchent à élucider. Or, de l'action qui a eu lieu en cet espace de pures virtualités, aucune empreinte ni aucun vestige, en principe, n'est perceptible dans les manuscrits. La mémoire de ces opérations mentales semble même extrêmement volatile : une fois traduite en une décision graphique qui l'inscrit dans la dimension visible de l'écrit, la rature ne laisse subsister le plus souvent aucune mémoire du débat qui l'a produite, sauf bien entendu lorsque son rôle est précisément de différer une décision (rature dilatoire de suspension). Tout se passe comme si en s'affirmant comme acte d'écriture, la rature graphique procédait non seulement à la biffure matérielle du segment qu'elle corrige mais aussi à la biffure mentale de toutes les ratures potentielles auxquelles elle se substitue. En termes de traces mnésiques, l'historique du scénario devient rapidement inaccessible au sujet lui-même : un écrivain, à qui on demande de retracer en détail les mécanismes mentaux qui l'ont conduit, après deux minutes de réflexion, à effectuer la rature précise qu'il vient de tracer sur le papier, ne peut au mieux que décrire quelques séquences-clés de son itinéraire mental, et encore très approximativement, dans une illusion rétrospective qui donne à son choix définitif le statut téléologique d'un résultat nécessaire, avec une rationalisation certainement très infidèle des concaténations logiques qui ont précédé, et un oubli massif des pistes concurrentes qui auraient pu conduire à un tout autre résultat. À quelques semaines de distance, le souvenir même de cette rature, le plus souvent, a complètement disparu : c'est sa trace écrite qui permet à l'écrivain de se la remémorer, et les commentaires ou explications qu'il pourra alors en donner seront sensiblement différents de ceux qu'il proposait dans l'immédiat après-coup. Contrairement aux apparences, pour une question comme celle de la rature, les confidences d'un auteur vivant qui s'explique sur sa démarche et ses techniques de travail offrent souvent beaucoup moins de ressources à l'analyse que l'étude attentive des manuscrits, fussent-ils ceux d'un auteur disparu depuis longtemps.

Il y a beaucoup plus que de simples relations indiciaires entre cette scène mentale et le théâtre de l'écriture proprement dite. Dans un très grand nombre de cas, la rature n'est pas le résultat d'une opération mentale autonome : la rature prend naissance et s'élabore dans la matière même de l'avant-texte, sous la pression du déjà-écrit, dans un contexte génétique

défini qui permet de reconstituer en détail le système des contraintes avec lesquelles l'écrivain travaille et auxquelles il est assujéti. Même si tout peut toujours advenir dans un manuscrit, y compris les phénomènes les plus imprévisibles, l'espace génétique est un observatoire idéal pour examiner de près le destin de ces constellations de biffures qui apparaissent, se développent et meurent en prenant les aspects les plus divers. Malgré le chaos et la dispersion fantastique de ses métamorphoses, la rature semble obéir à des lois relativement stables. L'impression de désordre et la difficulté de l'analyse tient principalement au fait que la rature contient matériellement et structurellement un grand nombre de variables dont le croisement produit une multiplicité de cas de figures possibles : vraisemblablement, un peu plus de deux mille formes distinctes. C'est à une approche systématique de cette diversité que sera consacrée cette brève étude typologique.

### Pour une typologie de la rature

Malgré son allure toute simple et familière, la rature s'avère une composante très complexe de l'écriture dont la définition semble impliquer l'examen de nombreuses caractéristiques. Si je veux identifier clairement une rature en ne négligeant aucune des spécificités qui la caractérisent, je m'aperçois rapidement qu'il ne suffit pas de préciser sa *fonction* (par exemple, rature de substitution) et son *type de tracé* (par exemple, tracé à l'encre d'une barre oblique en travers du segment biffé et ajout), car avec la même valeur instrumentale et la même apparence graphique, une autre rature pourra avoir une signification et un statut radicalement distincts si, par exemple, son étendue est différente (une rature de mot n'est guère comparable à une rature de page) ou selon son appartenance à telle ou telle phase de la genèse (le sens et la portée de la rature peuvent différer du tout au tout si elle modifie un plan, un brouillon ou une épreuve corrigée), etc. Or, chacune de ces notions génériques de *fonctions*, *tracés*, *étendue* et *contexte génétique* constituent des catégories en elles-mêmes plus complexes qu'il n'y paraît de prime abord et peuvent contenir de nombreuses unités de spécification. Et d'autre part, à y regarder de près, ces notions sont loin de représenter l'ensemble des catégories indispensables pour identifier la rature dans ses divers aspects : il faut encore pouvoir préciser son *support* (une rature de marginalia n'a pas grand chose à voir avec une rature sur épreuve), sa *localisation* physique sur la page, sa *nature* et son *objet* (par exemple, si elle concerne un élément lexical, une forme syntaxique, un



fragment de croquis, un numéro de page, etc. ), son caractère simple ou multiple, ses éventuelles relations d'interdépendance à d'autres ratures, s'il s'agit d'une rature immédiate ou non, etc.

En ramenant la question à l'essentiel, il me semble que l'on peut isoler quatorze critères majeurs contenant un nombre variable de rubriques. Les huit premiers critères relèvent d'une typologie fonctionnelle et matérielle (identité, fonction, étendue, type de tracé, support, localisation, nombre, fréquence, nature et objet) et les six autres d'une typologie plus proprement génétique (degré de liberté ou de contrainte, relation de détermination et d'effet, contexte génétique, moment, amplitude).

### **Typologie fonctionnelle et matérielle**

*Identité* La première variable définitionnelle que l'analyse typologique de la rature impose de considérer est son *identité*. Quelle que soit sa fonction, son étendue, son contexte, etc., il s'agit, en premier lieu, de déterminer si la rature a été le fait de l'écrivain lui-même (rature autographe) ou si elle a été pratiquée par une autre main (rature allographe). La signification de cette identité dépend, bien entendu, de multiples variables et ne peut, entre autres, être interprétée indépendamment du support : le manuscrit allographe d'un secrétaire prenant en note un texte sous la dictée de l'écrivain peut comporter des ratures allographes qui ont une valeur autographe (si elles correspondent à des rectifications dictées) ou une valeur allographe (s'il s'agit, par exemple, d'une erreur de transcription lapsus ou mot mal compris - commise puis corrigée par le secrétaire) ; mais ce document de travail allographe peut aussi contenir des ratures autographes, portées par l'écrivain lors d'une campagne de correction manuscrite ou à l'occasion d'une relecture, avant une nouvelle session de dictée. Le brouillon autographe d'un écrivain peut présenter des corrections allographes (par exemple, celles d'un ami sollicité par l'auteur) qui seront, selon les cas, acceptées ou rejetées par l'écrivain dans un état ultérieur de l'avant-texte. L'identité autographe d'une rature ne signifie pas nécessairement qu'elle a été pratiquée en toute liberté par l'auteur : elle peut résulter, par exemple, d'une prescription extérieure impérative qui contraint l'écrivain à censurer son texte. Au moment de la fabrication d'une version imprimée du texte, des ratures allographes, effectuées hors de tout contrôle de l'écrivain, peuvent intervenir (censure d'éditeur, censure judiciaire, édition pirate).

*Fonctions* Conçue d'un point de vue opératoire, la rature se présente comme une technique finalisée répondant à différentes fonctions : elle sert à corriger du déjà écrit. Les deux fonctions les plus connues sont le remplacement et la suppression : la rature est un tracé opératoire marquant la décision d'annuler un segment précédemment écrit pour y substituer un autre segment (*rature de substitution*) ou pour l'éliminer sans remplacement (*rature de suppression*). Mais les manuscrits démontrent qu'il existe trois autres fonctions importantes de la rature. On utilise couramment la rature pour enregistrer le fait qu'un segment a fait l'objet d'une exploitation ou d'une réécriture (*rature d'utilisation* ou *de gestion*). Avec un tracé spécifique, la rature peut également servir à marquer le projet ou l'acte de déplacer un segment écrit en vue de le réinsérer dans une autre zone du même contexte d'écriture (*rature de transfert* ou *de déplacement*). Enfin, l'écrivain utilise une forme particulière de rature pour délimiter l'espace d'une rature à venir, en marquant un segment qui pourra donner lieu à une éventuelle annulation ou correction ultérieure (*rature de suspension dilatoire* ou *provisionnelle*). D'un point de vue fonctionnel, la rature peut donc se définir comme l'instrument de cinq mécanismes distincts (substitution, suppression, transfert, gestion, suspension) dans un dispositif technique où les deux premiers modes opératoires (remplacer, éliminer) désignent des gestes d'écriture fondamentaux tandis que les trois autres modalités (transférer, gérer, suspendre) constituent des formes relativement plus rares.

La *rature de suppression* qui correspond, dans l'ordre des fonctions graphiques, aux différentes formes de la biffure, est utilisée pour éliminer définitivement un segment écrit. C'est une rature de substitution dont le segment substitutif est nul. Rapporté à son contexte, ce retranchement peut prendre la forme d'une soustraction avec ou sans reste : si l'écrivain choisit de conserver une trace, même minimale, du segment éliminé, la rature de suppression se rapprochera d'une figure plus ambiguë : la rature de substitution pour ellipse.

Comme si la langue se situait résolument au plus près des réalités graphiques, le lexique conduit à décomposer la *rature de substitution* en deux entités distinctes : d'une part la biffure qui met en œuvre un protocole de suppression en barrant un segment déjà-écrit et, d'autre part, l'inscription d'un segment substitutif destiné à remplacer le segment barré, inscription ultérieure qui, en tant que telle ne relève plus de la rature mais constituerait plutôt en elle-même une sorte d'ajout. D'un point de vue logique, la rature de substitution doit donc être considérée comme un processus intégré qui combine biffure et ajout. En terme d'économie et de distribution du matériel

scriptural (nombre de caractères ou de mots, longueur de la chaîne écrite), ce processus peut se traduire par quatre sortes de conséquences distinctes. Si le segment substitutif est nul, la rature de substitution devient une rature de suppression. Si le segment substitutif est (exactement ou approximativement) égal au segment biffé, on parlera de substitution “place pour place”. Si le segment substitutif est sensiblement plus court que le segment biffé, on pourra se trouver en face d’un cas de “substitution pour ellipse”. Enfin, si le segment substitutif est notablement plus développé que le segment biffé, on pourra, en général, y reconnaître un cas de “substitution pour ajout”. Enfin, les manuscrits donnent à voir de nombreux cas de ratures substitutives non exprimées : lorsque, par exemple, un mot est inscrit au dessus d’un autre, en interligne comme s’il était placé là pour le remplacer mais sans que le premier ait été biffé. Il s’agit, si l’on veut, d’une sorte d’hésitation, où la substitution devient dilatoire ou simplement potentielle (voir Nombre) : l’absence de biffure conduit à y reconnaître un cas particulier de la rature suspensive, que l’on appelle aussi alternative non résolue.

Au cours des multiples métamorphoses de l’avant-texte, les phénomènes de déplacement jouent souvent un rôle important. Dans le détail d’une formulation ou d’une phrase la *rature de transfert* se limite souvent à des figures d’arrangement ou de permutation ponctuelles de mots ou de syntagme. Mais, à une autre échelle, la rature de transfert peut aussi devenir l’instrument de transformations décisives sur la structure de l’œuvre. S’agit-il à proprement parler de ratures? Oui, dans la plupart des cas, car ce type de modification, qui peut comporter l’usage de signes de renvoi spécifiques (encadré, flèches, trait de jonction entre le segment à déplacer et son point de réinsertion, etc.) est une sorte d’hybridation des ratures de suppression et de substitution. La rature de transfert peut se ramener à une rature de suppression puisque le segment déplacé est effectivement éliminé de son contexte, et souvent par une biffure. Mais c’est aussi une espèce particulière de rature de substitution puisque la biffure est bien suivie d’un ajout : simplement, au lieu que le segment substitutif soit différent du segment initial et replacé au même endroit, il est (plus ou moins) identique au segment initial et replacé à un endroit différent.

L’acte de raturer un segment écrit pour le supprimer, le remplacer ou le transférer est une décision qui peut s’exercer à des moments très divers (immédiatement après la rédaction de ce segment, au cours d’une relecture proche, ou beaucoup plus tard, etc.) et par conséquent qui peut introduire dans la genèse toutes sortes de décalages temporels, essentiels à mesurer.

Mais, en général, lorsque la décision de raturer est prise, elle est immédiatement exécutée et se traduit par un tracé opérationnel. Il peut toutefois arriver que le scripteur, en envisageant sérieusement la modification d'un segment, préfère surseoir à sa décision de correction. L'écrivain est souvent contraint à cette procédure d'attente par la chronologie de son travail et la logique même de la genèse. S'il s'agit, par exemple, de transférer un passage déjà écrit vers un secteur de l'avant-texte qui n'a pas encore été rédigé, il lui faudra évidemment attendre d'en être arrivé à ce secteur pour réaliser l'insertion; et dans cette attente, il pourra souhaiter, à titre provisionnel, marquer par un tracé les limites du fragment à transférer en indiquant pour mémoire que ce passage est destiné à disparaître de son contexte initial. L'intention de suppression ou de substitution peut, de la même manière, faire l'objet d'une prorogation. On parlera alors de *rature suspensive* ou dilatoire

Lorsqu'elle n'est accompagnée d'aucun ajout substitutif ni d'aucune indication de transfert, la biffure, en principe, a pour fonction d'éliminer. Mais les manuscrits démontrent que, pour la mise à jour de leur travail, de nombreux écrivains donnent aussi à la biffure la valeur d'un instrument de gestion qui n'est pas directement identifiable à la rature de suppression. C'est la *rature d'utilisation*. En effet, au cours d'une rédaction, l'écrivain est souvent conduit à produire et à utiliser un grand nombre de manuscrits et de documents aux statuts les plus divers (plans, notes documentaires, listes, versions successives, brouillons, etc.), parmi lesquels, au fur et à mesure que progresse son travail, il sera essentiel pour le scripteur d'établir un partage clair entre les éléments préparatoires qui ont déjà été utilisés et sur lesquels il n'y a plus lieu de revenir, et ceux qui restent actifs pour la suite de la rédaction. On trouve donc des biffures dont la fonction n'est pas la suppression mais la désactivation : elles servent à indiquer qu'un segment a été utilisé dans un état plus abouti de l'avant-texte

En terme de structure fonctionnelle, la substitution constitue le modèle primaire de toute rature : les cinq fonctions définies ici constituent en fait des cas particuliers plus ou moins hybrides de la procédure "remplacer" (par le vide, avec déplacement, avec prorogation, etc.). Cette filiation structurale n'atténue en rien la nécessité de leur différenciation : replacée dans la dimension concrète du travail de l'écrivain, ces cinq fonctions désignent des entités opérationnelles distinctes qui correspondent à des gestes d'écriture spécifiques. Elles sont par conséquent indispensables à l'interprétation de la rature, et représentent des catégories majeures pour son étude typologique. Dans la majorité des cas, la rature peut s'identifier

par son appartenance à une fonction simple : l'écrivain raye un segment écrit pour le supprimer, ou le remplacer ou la transférer, etc. Mais il est clair aussi que la rature est un phénomène spécifiquement génétique, dont le domaine de définition — la genèse du texte — est un espace temporalisé soumis à d'incessantes et multiples métamorphoses. Dans un tel environnement, quelle que soit la solidité des catégories de l'analyse, la définition fonctionnelle d'un phénomène peut se trouver perturbée par toutes sortes de turbulences logiques. Sous la pression de son milieu natif, la rature la plus caractérisée peut à tout moment subir un infléchissement qui transforme son statut initial . Une biffure de suppression dont la vocation était primitivement de faire disparaître un segment écrit sans le remplacer, peut, par exemple, se transformer en rature de substitution : le simple ajout ultérieur d'un segment substitutif à proximité du segment éliminé suffit à produire la mutation fonctionnelle. Dans un cas de ce type, il est parfois très difficile de reconstituer les deux phases dans le manuscrit : des différences matérielles dans la graphie permettent de soupçonner que l'ajout substitutif appartient à une phase d'écriture nettement distincte de la biffure. Inversement, mais cette fois de manière plus facilement repérable, une rature de substitution peut se solder par une rature de suppression : si, après biffure et remplacement, le segment substitutif fait lui-même l'objet d'une suppression définitive ; mais l'analyse doit alors faire apparaître la succession de deux opérations distinctes. Enfin, certains types de rature, tout en étant caractérisées par leur appartenance à une fonction principale peuvent s'associer ou combiner une ou plusieurs fonctions secondaires : la rature de substitution peut inclure une suppression partielle, la rature de transfert contient souvent en elle-même des suppressions et des substitutions exigées par la réimplantation du segment dans un nouveau contexte. Mais il est vrai que cette plus ou moins grande complexité fonctionnelle dépend souvent de la dimension du segment raturé, la rature de grande étendue ne devenant complexe d'un point de vue fonctionnel que par l'addition de plusieurs ratures simples.

*Étendue* Pour spécifier la rature dans sa dimension fonctionnelle, on a utilisé la notion générale de "segment" qui, en droit, vaut pour toute espèce d'étendue physique. Mais il est clair que l'analyse de la rature suppose que l'on puisse évaluer avec une certaine précision l'importance quantitative de ce segment. Qu'est-ce qui ce qui distingue une rature visant la suppression ou le remplacement d'un élément de petite dimension (un ou plusieurs caractères, un mot, une syntagme, etc.) et une correction qui porte sur un

segment de dimension moyenne (phrase, paragraphe, strophe, etc.) ou de dimension plus importante (page, chapitre)? Cette différence ne relève pas d'un simple écart de proportion (une rature plus ou moins longue) mais engage une disparité plus profonde : une rature de suppression ou de substitution portant sur un segment très bref ou bref remet en cause cet élément, mais constitue simultanément une confirmation de son contexte qui est posé (au moins provisoirement) comme satisfaisant et stable. La rature de substitution courte est affirmative et optimiste : elle manifeste que quelque chose est en train de se construire dans un contexte solide et perfectible. En revanche, une rature de substitution qui porte sur la totalité d'un paragraphe ou d'une page, manifeste que l'ensemble, en tant que tel, n'est plus susceptible de réfection partielle. Mais, bien entendu, l'analyse dimensionnelle ne peut être menée isolément : ici comme ailleurs, tout peut dépendre par exemple de la fonction opératoire de la rature. Une rature d'utilisation ou de transfert, même très étendue, ne signifie pas l'abandon de son contenu, mais confirme au contraire le fait que ce long segment, considéré comme un acquis, a bien été recopié au net sur un autre feuillet pour faire l'objet d'une nouvelle campagne de corrections, ou qu'il a été réinséré à un endroit plus favorable de l'avant-texte. D'autre part, qu'il s'agisse de suppression, de substitution ou de transfert, l'interprétation doit aussi tenir compte du contexte génétique : une rature très courte (un mot, par exemple) peut, si elle modifie un élément essentiel de régie ou de programmation initiale, se traduire par des conséquences décisives sur l'ensemble du projet d'écriture, c'est-à-dire constituer à elle seule une transformation aussi radicale que la biffure intégrale d'une page ou même d'un chapitre au cours de la rédaction. L'étendue physique de la rature ne prend sa véritable signification que rapportée à plusieurs autres variables, mais c'est une raison supplémentaire d'établir cette spécification dimensionnelle avec précision : la notion de "segment écrit" doit être déclinée en une échelle d'unités distinctes allant du simple caractère à un ensemble de pages, sans exclure, d'ailleurs, les ratures et repentirs qui portent sur des tracés iconiques (croquis, dessins, plans, schémas, etc.).

*Tracés* Envisagée dans sa dimension de *tracé spécifique*, la rature peut présenter des formes extrêmement variables : par exemple, un trait de plume qui barre horizontalement un mot, ou des hachures obliques qui suppriment un paragraphe; ailleurs, ce sera un pâché d'encre ou un griffonnage opaque qui rend illisible la phrase biffée, ou encore une grande croix qui invalide une page, ou bien fine rayure qui annule un segment

précis sans compromettre sa lisibilité, comme s'il s'agissait, tout en le révoquant, de le tenir néanmoins en réserve, etc. Ces différences de tracés peuvent, jusqu'à un certain point, faire l'objet d'une description raisonnée, mais sans qu'il soit possible d'aboutir, semble-t-il, à un véritable classement sémiotique. Pourquoi? Parce que les tracés de la rature, tout en étant diversifiés, ne constituent pas à proprement parlé un système de signes mais plutôt un outillage graphique qui n'est ni assez développé ni assez homogène pour être interprété en terme de code. Les manuscrits font apparaître que les écrivains utilisent une gamme diversifiée de moyens graphiques pour raturer de manière différente selon les situations, avec quelques constantes qui permettent de supposer la présence d'une sémantique articulée à certaines de nos catégories typologiques (fonctions, étendue, localisation, nombre). Outre la singularité de chaque tracé autographe qui n'est pas ici en cause, la boîte à outils graphiques d'un écrivain peut contenir une quinzaine de types de tracés à fonctions plus ou moins distinctes : panoplie dans laquelle l'alternative lisibilité/opacification semble également jouer un rôle souvent important.

La *biffure* désigne, sans spécification particulière de la forme du tracé, un ou plusieurs traits servant à supprimer un segment écrit. Elle peut aussi désigner, dans une rature de substitution, l'opération initiale de retranchement qui constitue un préalable à la correction par remplacement. Comme la *biffure*, dont elle spécifie le type de tracé, le terme de *rayure* renvoie à l'idée de suppression plus qu'à celle de correction ou de substitution; elle peut être utilisé au sens de "rature lisible" selon la distinction que Littré propose en se référant à l'usage juridique des tracés d'annulation : "Dans un acte, on raye les mots qu'on veut supprimer, on ne les rature pas".

Le verbe *barrer* est, considéré depuis le XIXe siècle comme le quasi synonyme de rayer, biffer, supprimer, raturer, effacer. En revanche la *barre* désigne un trait dont la signification change selon la position<sup>5</sup> : tirée horizontalement sur un segment écrit, la barre le biffe; placée verticalement en marge de ce segment, elle servira au contraire à le signaler à l'attention du lecteur; située entre deux segments la barre pourra être utilisée pour les séparer, marquer une solution de continuité entre eux; enfin, placée horizontalement sous un segment écrit, la barre sert conventionnellement à le souligner, avec des valeurs variables : on peut souligner pour insister sur un segment (équivalent du passage à l'italique dans un texte imprimé en

---

<sup>5</sup>La barre verticale est aussi appelée : "bâton", d'où, anciennement, le verbe "bâtonner" : raturer par des traits verticaux

romain) ou pour le marquer en vue d'une correction ultérieure (valeur suspensive). Le trait de souligné a longtemps eu la valeur d'une biffure de suppression ou de substitution. Les écrivains se servent fréquemment de *barres multiples* (horizontales, obliques ou verticales, en plus ou moins grand nombre) pour biffer un segment important. La *croix* de St André et la barre oblique transversale sont souvent utilisées pour biffer une page entière. Enfin les *bâtons* droits ou les *crochets* se rencontrent comme signes de délimitation de segment dans les ratures dilatoires, de transfert, de suppression ou d'utilisation ; lorsque la délimitation de la zone concerne des segments assez étendus, on trouve aussi des tracés en contours, fenêtre, encadré, etc.

À l'exception des notions générales de rature ou correction, il n'existe pas en français de termes particuliers pour nommer les diverses modalités de la double opération (suppression-substitution) qui caractérise l'acte d'éliminer pour remplacer : la rature de substitution se compose d'une biffure accompagnée d'un ajout substitutif. Il existe toutefois un type de rature de substitution où l'acte de supprimer est temporellement et matériellement coextensif à celui de remplacer : c'est la rature de substitution par *surcharge*. La surcharge désigne la rature de substitution dans laquelle le segment substitutif est inscrit sur le tracé même du segment qu'il remplace. En jouant la superposition, le recouvrement partiel et la structure en palimpseste, la surcharge constitue une rature particulière qui utilise la forme même de l'écriture pour annuler ce qu'elle remplace. En principe, ce procédé n'est utilisé que pour de très courtes modifications, ne portant que sur quelques lettres : par exemple, une rectification des lettres terminales d'un mot. Mais il existe de très nombreuses exceptions, notamment en cas de double instrument de tracé : les écrivains du XIXe siècle repassaient usuellement à l'encre les notes qu'ils avaient prises au crayon, cette pratique en palimpseste donnant lieu à toutes sortes de ratures de grande ampleur quoique par surcharge. Dans quelques cas, la rature par surcharge peut aussi prendre la forme suppressive d'une rature de désaveu : par exemple, lorsque Flaubert, agacé par une très mauvaise rédaction, barre intégralement son travail par la surcharge "bête" écrite en travers de la page.

Avec la surcharge, la correction a lieu dans l'espace même de la biffure. Dans la plupart des autres cas de ratures substitutives, les écrivains ont l'habitude de placer le segment de remplacement aussi près que possible du segment biffé, généralement en position interlinéaire, au-dessus ou au-dessous. Mais lorsque la correction a lieu dans un manuscrit assez dense,



l'espace interlinéaire peut s'avérer insuffisant et les écrivains sont alors conduits à placer le segment substitutif là où la page leur offre assez d'espace disponible : si possible à proximité, par exemple, en vis à vis dans la marge, ou à tout autre endroit libre du folio. Cette question de l'espace graphique sera évoquée à la rubrique "Localisation", mais, en terme de tracés, cette situation de séparation spatiale entre la biffure et son segment substitutif produit souvent la nécessité pour l'écrivain de matérialiser le lien de substitution par deux *signes identiques de renvoi* réciproque ou par un *lien graphique* -un trait- reliant les deux éléments. Ce trait de liaison peut également exister en cas de rature de suppression pour matérialiser la nouvelle continuité séquentielle qui s'établit entre les segments maintenus de part et d'autre de la biffure.

La surcharge et les biffures à renvois produisent des ratures souvent difficiles à déchiffrer que l'écrivain s'empresse de mettre au propre dans la version suivante de sa rédaction. Mais dans certains cas, il est indispensable que les corrections portées sur le manuscrit soient formulées de manière limpide : par exemple lorsque la rature pratiquée par l'écrivain ne s'adresse pas à lui-même mais à l'imprimeur. L'habitude s'est définitivement répandue, au XIX<sup>e</sup> siècle, de normaliser les signes de correction manuscrite que l'on utilise à l'intention du typographe dans les placards d'épreuves. Les ratures les plus usuelles ont fait l'objet d'une codification conventionnelle qui est systématiquement utilisée par les correcteurs éditoriaux et les écrivains, au moment des corrections d'épreuves. Ce *codage typographique* a été conçu pour fournir au compositeur typographe des indications claires exigeant de sa part le moins possible d'interprétation dans l'établissement du texte qu'il compose pour l'impression. Certains écrivains utilisent cette technique pour leur propre rédaction.

À l'inverse des exigences de clarté typographique, certains tracés de ratures autographes ont pour fonction d'annuler en rendant illisible. Il s'agit des ratures par *oblitération* : au lieu d'une simple rayure, ou de barres translucides, le scripteur fait disparaître le segment raturé sous un réseau de traits multiples aux formes les plus diverses (zigzags, hachures, quadrillages, grilles, treillis, croisillons, entrelacs, sinusoïdes, ligne spiralée, gribouillages, etc.), ou par un noircissement complet du segment, ou encore, par un pâtre d'encre répandu sur le papier. Cette pratique de l'oblitération ne se rencontrent jamais dans les ratures de transfert, de suspension ou d'utilisation pour lesquelles la lisibilité du segment raturé constitue une nécessité ; en revanche, elle n'est pas rare dans les cas de suppression ou de substitution.

Mais l'oblitération pose un problème de gestion d'espace lorsqu'il s'agit d'une rature de substitution portant sur plusieurs lignes : consciencieusement noirci, le fragment annulé est devenu impropre à recevoir en interligne le segment substitutif qui devra s'inscrire ailleurs. Pour surmonter la difficulté et ne pas embarrasser la page de ratures trop épaisses, de nombreux écrivains, en cas de corrections importantes, ont recours à la technique du *masquage* (papier collé, correcteur liquide, etc.) qui permet d'oblitérer tout en reconstituant un espace vierge d'écriture.

Mais plutôt que de recouvrir, il est quelquefois possible d'aboutir, plus simplement, au même résultat par l'*effaçage* du segment qu'il s'agit de transformer ou de supprimer. Certains instruments de tracé, comme le crayon, sont spécifiquement conçus pour cet usage du repentir par gommage qui ne laisse pas de trace. Pour corriger les manuscrits écrits à l'encre, la technique la plus ancienne est celle du grattage en usage depuis l'antiquité notamment pour la fabrication des palimpsestes. D'autres procédés d'effacement ont été quelquefois utilisés par les écrivains : la gomme à encre, les effaceurs chimiques et, pour les machines à écrire électriques et électroniques, les bandes d'effacement pour sur-frappe blanche. Enfin, la procédure "effacer" fait partie du menu "édition" de la plupart des traitements de texte actuels.

Plus radicale encore, la rature par *découpage* a pour vocation d'extraire physiquement des segments écrits de leur support. D'un point de vue fonctionnel, cette extraction peut avoir pour but l'élimination du segment découpé, ou au contraire sa conservation et sa réinsertion sur un nouveau support dans le cadre d'une mise au net ou d'un transfert. Elle est très fréquente dans la manipulation des avant-textes écrits à la machine. Selon les cas, la page ou le fragment peut avoir été découpé aux ciseaux, au rasoir, au coupe-papier, etc., ou arraché, déchiré, lacéré, troué avec les instruments les plus divers. Les traitements de texte proposent la fonction "couper" (pour les suppressions) ou la double fonction "couper-coller" pour les coupures de déplacement.

Au cours des multiples vagues de corrections qui peuvent modifier un même fragment écrit, le nombre des ratures peut devenir si important qu'à un certain stade plus rien ou presque ne subsiste de ce qui formait la cohésion initiale de ce fragment. Lorsque la place matérielle entre les lignes et en marge finit par ne plus être suffisante pour que la tentative de réfection se poursuive, ou lorsqu'il devient clair que ce fragment doit être intégralement réécrit, l'écrivain est conduit à opérer sur l'ensemble une biffure générale, ou *surbiffure*, qui annule non seulement ce qui subsiste du

fragment initial mais aussi la totalité des biffures et ratures de substitutions qui avaient tenté de le transformer.

Chez certains écrivains qui ont une horreur physique de la rature ou qui ont besoin de ne pas embarrasser visuellement leur écriture par des repentirs, la rature reste non exprimée en terme de tracé. La modification n'intervient pas sur la page elle-même, qui ne porte donc aucune trace de biffure ni d'ajout, mais sur un nouveau feuillet où la rédaction est reprise dans une version corrigée qui introduit les suppressions, substitutions et déplacements jugés nécessaires par l'écrivain : il s'agit de *ratures blanches* dont le tracé reste invisible mais dont la réalité se mesure aux différences qui distinguent les deux états rédactionnels successifs.

La rature, en principe est une procédure manuscrite, mais il existe plusieurs formes de *ratures imprimées*. Dans les tout premiers temps de l'imprimerie, il n'était pas rare de voir les écrivains procéder à des modifications textuelles au moment même de la fabrication du livre par intervention direct sur les plombs servant à l'impression. Une même édition pouvait ainsi comporter des versions variantes du texte : il s'agit de "ratures blanches" imprimées. Mais la tradition éditoriale connaît aussi une autre forme classique de rature imprimée : l'erratum. Enfin, pour certains usages spécifiques (philosophiques, littéraires, éditoriaux, etc.) on a créé des simulations typographiques de la rature. C'est le cas, par exemple, pour les éditions génétiques offrant des transcriptions diplomatiques de manuscrits raturés.

Enfin, le tracé de la rature peut inclure une procédure qui invalide ce tracé dans les cas où l'écrivain décide de revenir sur son choix : on parlera alors de *rature annulée*. De manière relativement usuelle dans les manuscrits modernes, un segment supprimé par un trait de biffure est rétabli par l'ajout d'un souligné en pointillé. D'autres formes se rencontrent comme un trait de contour sur le segment raturé assorti de la mention "bon" ou "rétablir" en vis à vis dans la marge. Lorsque la biffure est trop opaque, le segment à rétablir peut encore être réécrit à l'identique au-dessus ou au-dessous de la rature. Cette procédure de rétablissement peut aussi se rencontrer sous la forme d'un tracé invisible lorsque, par exemple, le résultat d'une rature effectivement inscrite dans une page n'est pas enregistré dans la rédaction suivante de cette même page : il s'agit, si l'on veut, d'une rature non opératoire qui serait le symétrique de la rature blanche.

*Support* Quels que soient son identité, sa fonction, son étendue et son type de tracé, la rature ne peut être analysée indépendamment du support scriptural où elle est inscrite et qui constitue son environnement spécifique. Tout comme les tracés, les supports possibles de l'écriture sont innombrables et impliqueraient une énorme typologie s'il s'agissait de les définir dans chacune de leurs particularités. Mais, dans le cas présent, une douzaine de catégories suffisent amplement dans la mesure où il s'agit seulement ici de délimiter à grands traits des champs matériels spécifiques, pour mettre en évidence ce qui distingue par exemple un manuscrit autographe, une copie allographe, une dactylographie, des placards d'épreuves typographiques, etc. La spécification génétique des documents et des ratures qu'ils comportent n'est pas en cause : cette dimension fait l'objet d'une analyse typologique particulière (contexte génétique).

Le support le plus fréquent de l'écriture littéraire, et donc de la rature, est le dossier des *manuscripts autographes* de l'écrivain. À l'intérieur de cette catégorie, on pourra, éventuellement, distinguer plusieurs types matériels de manuscrits (feuilles volantes, cahier, carnet, album, bloc-notes, agenda, papiers divers, supports détournés, etc.) dont la nature et la structure peuvent jouer un certain rôle sur l'écriture. Mais l'écrivain peut aussi pratiquer des ratures sur des *documents imprimés* (journal, revue, livre, etc.) à l'occasion d'annotations dans le corps de texte ou dans ses marges. S'il sollicite l'aide d'amis ou de secrétaires pour réunir une documentation, il peut également être amené à corriger des *manuscripts documentaires allographes*, par exemple en modifiant certains segments écrits ou en biffant les notes qui ne lui conviennent pas, ou encore en barrant progressivement les fragments qu'il utilise. Si l'écrivain dicte sa rédaction à un secrétaire, cette *transcription sous dictée* (en langage naturel ou sténographique) peut elle-même contenir des ratures allographes (erreurs du secrétaire, ou indication de rature à la dictée) et des corrections autographes apportées par l'écrivain lors d'une relecture. Traditionnellement, jusqu'au XIXe siècle, les écrivains faisaient souvent appel à des copistes pour faire fabriquer un ou plusieurs exemplaires de leur texte définitif à l'usage de l'éditeur : ce *manuscrit du copiste* constitue un support spécifique de la rature. Il en va de même des dactylographies ou des saisies informatiques du texte réalisées par les copistes modernes. Au XXe siècle, de nombreux auteurs ont eux-mêmes opté pour l'écriture à la machine à écrire en délaissant plus ou moins la rédaction manuscrite : la *dactylographie autographe* et ses dérivés (*copies carbonées*) peuvent présenter des ratures mécaniques (réalisées par X ou — au clavier) et des corrections manuscrites effectuées lors d'une campagne de

relecture. Récemment, l'apparition des traitements de texte a donné naissance à un nouveau type de manuscrit autographe : le fichier alphanumérique (sur disquette, disque dur, CD, réseau, etc.) et ses tirages sur papier à l'imprimante. Contrairement à l'idée reçue, ces "nouveaux supports" ne mettent pas fin au règne des traces écrites, mais constituent effectivement un environnement inédit qui transforme leur statut en élargissant peut-être l'empire de la rature. Mais cette question ne être réduite à une affaire de support; elle sera abordée plus loin, en conclusion. De leur côté, les techniques modernes de duplication à l'identique (stencils, photocopies, tirages d'imprimante en nombre, etc.) se sont traduites par un élargissement considérable des supports possibles de la rature et (comme le faisait déjà modestement la technique de la copie carbone) ont introduit le problème complexe des multiples qui ouvrent l'éventualité de ratures massivement parallèles et concurrentes. La fabrication d'une version imprimée de l'œuvre détermine, à son tour, plusieurs supports spécifiques où la rature obéit à des règles à chaque fois particulières : les placards des *jeux d'épreuves*, les placards du dernier jeu d'épreuves typographiques fixés par la signature du "bon à tirer" et, dans certains cas exceptionnels, les *ozalids* sur lesquels il est encore possible de pratiquer d'ultimes ratures ponctuelles, place pour place, directement sur les plaques d'impression. Enfin, les différentes versions imprimées de l'œuvre (édition pré-originale, première édition en volume, rééditions "revus et corrigés" par l'auteur) constituent les supports, à chaque fois spécifiques, des multiples campagnes de ratures textuelles.

**Localisation** En tant que tracé matériel, la rature se définit par une position relative dans l'espace graphique où elle se produit. Cette localisation est simple dans les cas de rature de suppression, d'utilisation et de suspension, mais elle est double dans les cas de substitution puisqu'alors la rature est composée de deux éléments : le segment biffé et le segment substitutif, éléments qui, à l'exception des cas de surcharge, sont spatialement distincts. Pour identifier une localisation, il convient de distinguer deux types d'espaces de références : la *ligne* et la *page*. Lorsqu'il existe, l'espace de la ligne permet d'identifier la rature par une position relative dans l'espace *intra-linéaire* et/ou dans l'intervalle *inter-linéaire* séparant deux lignes. Dans la rature de substitution sans surcharge, le cas le plus usuel est une double localisation : segment biffé *intra-linéaire*, segment substitutif juxtaposé en situation *inter-linéaire*, au-dessus ou en dessous. Lorsque la rature concerne un segment ponctuel tracé dans une zone non

linéarisée (une marge par exemple) on parlera de localisation *extralinéaire*. L'espace de la page sert à préciser une localisation à l'échelle globale de l'espace graphique : cette localisation peut coïncider avec la page elle-même (si la rature porte sur sa totalité) ou avec l'une des différentes zones construites par l'écriture dans l'espace du folio (*espace central, marge gauche, marge droite, haut de page, bas de page*), ou encore avec d'éventuelles *extensions* du folio (béquets, paperoles, papiers collés, page de vis à vis, page de reprise) sur lesquelles la rature peut se déployer ou renvoyer son élément substitutif. Lorsque le segment substitutif est éloigné du segment biffé qu'il est censé remplacer, un signe de renvoi réciproque ou un lien graphique (on l'a remarqué dans les "types de tracés) matérialise le lien de substitution. La rature de transfert contient aussi, par définition, une double localisation : son lieu d'extraction (délimitation du segment prélevé) et lieu de réinsertion (marquage du point d'insertion, ailleurs sur le folio ou sur un autre folio) avec, quelquefois, une mention de régie pour cette opération. Le cas particulier de la page de vis à vis se présente lorsque, dans un cahier ou un carnet, une rature (de substitution, par exemple) n'a pas la place nécessaire pour s'effectuer dans les limites de la page et doit se déployer (à gauche ou à droite) sur la page qui est en regard. On observe quelques cas du même type où la rature se poursuit au recto ou au verso de la page raturée. Enfin, le cas particulier de la localisation sur la "page de reprise" vaut pour les ratures blanches, dans lesquelles, malgré l'absence de tout tracé de rature, l'écrivain transforme un ou plusieurs segments écrits en recopiant la page sous une nouvelle forme : tout en portant sur un segment de la page initiale, la rature se localise alors dans la page de reprise où s'écrit le segment substitutif.

**Nombre** Le critère "Nombre" ne se rapporte pas à la question du dénombrement des différentes ratures qui se trouvent sur une même page (cet aspect fait l'objet du critère "Fréquence"), mais concerne le nombre des ratures qui, dans une même page, peuvent affecter successivement un même segment. Dans la plupart des cas, la rature est une opération qui intervient une fois sur un segment écrit pour le remplacer, le supprimer, le déplacer, enregistrer son utilisation, ou le suspendre. Mais il arrive, spécialement pour les ratures de substitution, que cette opération se reproduise plusieurs fois au sujet du même segment dans le cadre du même espace d'écriture. La rature d'un segment écrit se définit donc assez simplement par le nombre de ses occurrences, avec, dans certaines circonstances, des situations spécifiques où le dénombrement devient plus épineux.

La *rature annulée* qui, on l'a vu, constitue du point de vue graphique un "type de tracé" spécifique, est un cas d'espèce : le scripteur renonce à toute transformation et revient à sa formulation initiale en indiquant (en général par un trait de souligné en pointillé sous le mot rayé) qu'il ne faut pas tenir compte de la biffure. Mais, d'un point de vue génétique, une rature annulée n'est pas l'équivalent d'une absence de rature : elle équivaldrait plutôt à une rature de rature.

La *rature potentielle*, ou non exprimée, correspond au cas, assez rare en prose, plus fréquent en poésie, où le scripteur construit une situation potentielle de suppression ou substitution, mais sans exprimer la biffure : par exemple, au dessus d'un mot non barré, un ou plusieurs autres mots sont inscrits comme le ou les éléments d'une substitution possible. Ce cas d'alternative non résolue peut être interprété, en terme fonctionnel, comme une figure de la rature suspensive : une sorte de suspension par excès.

Si un segment est barré puis remplacé par le segment substitutif sans autre modification, on parlera de *rature simple*. Mais ce segment substitutif peut à son tour (immédiatement ou ultérieurement) faire l'objet d'une rature servant à le remplacer par un nouveau segment. Il faudra alors parler de *rature multiple* et, en l'occurrence, plus précisément d'une rature *double*. Le même phénomène, en se poursuivant pourra produire des cas de rature triple, quadruple, etc. Simple ou multiple, la correction peut se solder par une *rature à résultat nul* si le segment substitutif reproduit exactement le segment biffé.

Il n'est pas rare que dans la rédaction d'une page présentant d'importantes difficultés, l'écrivain soit conduit à reprendre successivement plusieurs fois le même fragment (phrase, ou groupe de phrases) sur la même page : la rature du même segment écrit pourra donc avoir lieu en plusieurs endroits du folio dans des conditions similaires avec des résultats différents ou semblables. On parlera alors de *rature réitérée* ou récidivante. L'analyse devra reconstituer l'ordre chronologique interne de cette réitération.

Lorsque qu'une rature de substitution porte sur un segment assez long, ou lorsque, affectant un segment bref, elle conduit l'écrivain à introduire un segment de substitution long qui contient lui-même une ou plusieurs ratures, on peut assister à la formation d'une rature combinant plusieurs fonctions et plusieurs séries de corrections associées : il faudra parler de *rature complexe*.

Le travail d'élaboration qui produit la rature dans un folio peut avoir commencé ou se poursuivre, au sujet du même segment, dans plusieurs autres pages, antérieures ou ultérieures : celles qui, en amont ou en aval dans la genèse, sont consacrées à la rédaction des versions successives du

même passage. On parlera dans ce cas de *rature sérielle*. Or, il peut être décisif, pour l'étude d'une rature, de savoir quelle place elle occupe dans le paradigme des corrections qui l'ont précédées et dans celui des modifications qui vont la suivre.

**Fréquence** Simple ou multiple, une rature a lieu dans un espace d'écriture (usuellement la page) qui peut ou non comporter d'autres ratures, en quantité plus ou moins importante. L'évaluation de cette quantité peut s'avérer très éclairante pour l'analyse d'une rature précise : est-elle unique sur la page, ou bien trouve-t-on quelques autres corrections, ou encore intervient-elle dans un contexte saturé d'autres ratures? En général, la quantité des ratures contenues dans une page de manuscrit dépend largement de son appartenance à telle ou telle phase du processus avant-textuel : une rature intervenant sur le manuscrit définitif a lieu dans un environnement assez stable, habituellement pauvre en corrections, tandis qu'une rature qui intervient en plein travail de textualisation a toute les chances d'être environnée par une grande quantité d'autres ratures. L'appartenance de la rature à une phase précise de la genèse du texte sera envisagée à la rubrique "Contexte génétique". Mais ce lien entre nombre de ratures et phase d'écriture n'a rien d'automatique : il existe des brouillons qui ne comportent que peu de corrections et, inversement, on trouvera des mises au net finales qui peuvent au contraire donner lieu à de très nombreuses modifications. La page qui constitue l'environnement de la rature doit donc être étudiée en elle-même et faire l'objet d'un décompte du matériel scriptural. En relevant le nombre d'autres ratures cooccurrentes dans l'environnement, ou, mieux, en calculant leur fréquence dans cet espace ( $f = m^r/m^é$  : rapport entre le nombre de mots écrits  $m^é$  dans cet espace et le nombre de mots raturés  $m^r$ ) il devient possible de caractériser la nature de l'environnement en construisant différents ordres de grandeur dans les fréquences : par exemple, fréquence nulle ( $f=0$ ) si la rature est unique, faible si le rapport est inférieur à 3%, moyenne s'il est supérieur à 3% et inférieur à 10%, haute fréquence si le rapport est supérieur à 10%. Bien entendu, ces valeurs sont à étalonner sur mesure, en fonction des corpus.

**Nature/Objet** La rature se définit par la nature de son objet. Affectant le plus souvent des mots et des structures grammaticales, son domaine d'application est majoritairement celui des éléments *lexicaux* et/ou *syntactiques*. À l'intérieur du domaine lexical, on peut, dans certains cas, faire



un sort particulier au vaste domaine de *l'onomastique* (noms propres des lieux, personnes, animaux, divinités, créatures imaginaires, titres d'œuvres, etc.) ainsi qu'à certains secteurs spécifiques du lexique comme celui des vocabulaires et tournures idiomatiques (provincialismes, archaïsmes, etc.) ou, par exemple, celui des dates et des durées, domaine de repères diégétiques dans lequel la rature peut devenir l'instrument de transformations locales aux conséquences considérables pour un avant-texte narratif. Parmi les différents objets de la rature, *l'orthographe* constitue un domaine particulier à la fois conventionnel et systématique dont la contrainte peut se traduire par des campagnes de corrections spécifiques. En poésie, mais aussi chez de nombreux prosateurs, la rature *phonique* représente une composante essentielle de l'écriture (rature d'assonance, de dysphonie, etc.). La rature peut aussi avoir pour objet les dimensions *rythmique* et *prosodique* de l'écriture (rature de souffle, de *punctuation*). On considérera également comme un cas de figure spécifique la correction portant sur un titre et un intertitre (rature *titulaire*). On rencontre, par ailleurs, des ratures qui, sans porter directement sur l'écriture proprement dite mais sur la distribution des éléments écrits, jouent un rôle considérable dans la structuration de l'avant-texte. Ce sont les ratures *topologiques*. Les cas sont nombreux : par exemple, une rature qui modifie la numérotation des parties dans un plan initial, ou une correction de mise en page qui crée ou annule un alinéa ou un blanc, ou encore une rature qui bouleverse la pagination du manuscrit en permutant l'ordre des pages ou des chapitres. Mais la rature ne porte pas nécessairement sur des caractères. Ainsi, les écrivains s'aident souvent de schémas, dessins, plans, croquis, diagrammes, etc. pour visualiser des lieux, des physionomies, des liens de parenté, des situations ou des structures. Ces éléments de figuration ou de projection graphique peuvent comporter des ratures significatives, partielles ou intégrales : ce sont les ratures *iconiques*. Enfin, dans le manuscrit et plus souvent encore dans les corrections d'épreuves, l'écrivain est conduit à faire des choix sur plusieurs aspects de la forme imprimée de son texte : oppositions de fonte (capitales et bas de casse, maigre ou gras, caractères romains et italiques, etc.) présence ou absence de guillemets ou de tirets pour le discours direct, etc. Lorsque ces options donnent lieu à des rectifications, on parlera de ratures *typographiques*.

### **Typologie génétique**

*Liberté / Contrainte* À chaque moment de la genèse, la décision qui consiste à annuler, modifier ou déplacer un segment précédemment écrit, peut se trouver déterminée ou motivée de manières très contrastées. Toute rature n'est pas affectée du même coefficient de liberté : de la stricte autonomie à l'effet de censure, la rature peut décliner tous les degrés qui conduisent de l'exercice du libre-arbitre à l'aliénation et il est clair que le sens et la portée d'une correction dépendent pour beaucoup de son degré d'indépendance. Il convient donc, lorsque c'est possible, de déterminer ce degré. L'analyse reste délicate à plusieurs égards. La liberté est une notion complexe qui croisent les dimensions individuelle et collective et qui implique par conséquent l'examen d'une situation toujours singulière : celle d'un sujet aux prises avec l'histoire.

Du point de vue historique, la plus ou moins grande liberté de l'écriture et le recours plus ou moins contraint à la rature dépendent évidemment du contexte réel et symbolique qui définit (en termes éthique, religieux, juridique et politique) l'espace et les limites de la liberté de penser, de s'exprimer, de publier, etc. et qui peut être assorti de moyens bien réels de coercition. Il est clair qu'entre 1780 et 1880, par exemple, le mot "République" peut se trouver raturé pour des raisons très différentes et parfois inverses, selon les circonstances : la signification d'une telle rature change assez radicalement tous les cinq ans et, pour certaines périodes, tous les mois quand ce n'est pas tous les jours. Du point de vue individuel, l'équilibre entre liberté et autocensure peut assez largement être conditionné par la personnalité de l'écrivain, la conception qu'il se fait de sa propre indépendance, par sa psychologie, sa culture, son milieu social, son histoire personnelle, ses convictions esthétiques, philosophiques et religieuses, etc. : toutes ces variables doivent en principe être prises en considération si l'on veut évaluer avec précision l'autonomie relative de la rature. Enfin, cette question des degrés de liberté ou de contrainte dans l'exercice de la rature, ne sera pas examinée de la même manière, ni sans doute avec les mêmes résultats, selon le point de vue critique adopté. La plupart des approches critiques contiennent sur cette question de la liberté des présupposés qui leur sont spécifiques qui ne sont pas forcément conciliables : l'hypothèse de l'Inconscient, par exemple, est peu compatible avec les théories philosophiques du libre-arbitre et propose de comprendre la censure comme un processus subjectif qui n'a pas grand chose de commun avec les dispositifs collectifs de contrainte réelle et symbolique que la sociologie étudie sous le même nom, etc. Une telle multiplicité de variables et de points de vue constituerait un problème insurmontable s'il s'agissait ici

de construire une typologie interprétative. Mais l'ambition est plus modeste : il est seulement question d'établir un repérage formel des relations possibles entre la rature et la problématique liberté/contrainte sans se poser la question de l'interprétation qui, en tout état de cause, porte sur des singularités. Quels sont, à cette échelle, les principaux degrés qui conduisent de la rature la plus libre à la rature la plus contrainte?

En premier lieu, on peut observer qu'il existe des cas atypiques pour lesquelles la question ne se pose pas : par exemple, la rature *aléatoire*, qui se rencontre dans certaines procédures d'écriture automatisée conçues pour produire de la "littérature potentielle" sans intervention d'auteur, par la seule manipulation informatique des textes. La liberté de l'écrivain se limite à fixer la règle du jeu (le programme) et le contenu des corpus opérationnels : après cela, le choix du texte et du segment biffé est fortuit puis, à son tour, le segment de substitution est sélectionné au hasard dans un dictionnaire ou un ensemble anthologique. Mais, au prix d'une petite entorse aux principes, l'écrivain peut encore in extremis retrouver sa liberté de choix en agissant sur les résultats : en éliminant ceux qu'il juge les moins intéressants et en conservant (voire en perfectionnant) les résultats qui lui plaisent. Autre exception : la rature *déléguée*, qui n'atteste ni contrainte ni véritable autonomie. Ce type de rature se rencontre lorsqu'en dernier ressort, l'écrivain, de son plein gré, abandonne son texte et son pouvoir auctorial à un correcteur (par exemple un correcteur professionnel) auquel il délègue le droit de procéder à d'ultimes modifications qui ne seront pas soumises à son contrôle avant l'édition du livre. Comme la correction aléatoire, la rature par délégation exprime bien une certaine liberté de l'écrivain, mais une liberté d'indifférence qui, selon la belle expression de Descartes, constitue le plus bas degré de la liberté.

En dehors de ces cas particuliers, la rature littéraire la plus commune est la *rature autographe libre* où le scripteur exerce pleinement et sans contrainte son droit à s'amender et à se contredire, d'autant plus facilement que le manuscrit de travail est, en principe, un document privé où l'écrivain peut "prendre des libertés" avec la plupart des exigences essentielles de l'écriture : syntaxe, orthographe, modèle générique, principe de non contradiction, etc. Observons que c'est précisément dans cet espace de liberté totale que se rencontrent aussi, le plus souvent, les traces d'un système de contrainte intérieur, obscur mais visiblement très actif : lapsus, images obsédantes, retour du refoulé biographique, etc. Chacune de ces formations spontanées — le lapsus, notamment — peut contenir le principe d'une rature inconsciente (qui sera étudiée avec les présupposés qui conviennent, par

exemple le concept analytique de censure) et donner lieu par ailleurs, dans le manuscrit, à des ratures conscientes de remise en ordre. Toujours dans le domaine de la rature autographe, mais sous les auspices d'une liberté déjà un peu plus surveillée, on trouve la *rature liée* : la rature par laquelle l'écrivain rétablit un ordre ou une cohérence (syntaxique, orthographique, logique, chronologique, etc.) qui a été négligé par inadvertance ou qui a été perturbé par une précédente modification. Ici, la rature obéit à une règle fondamentale (système de la langue écrite, représentation du temps, causalité, cohérence, etc.) qui s'impose avec plus ou moins de force à l'écrivain quels que soient ses choix : concordance des temps, accord du verbe avec son sujet, antériorité de la cause sur son effet, etc. Lorsque la contrainte qui induit la rature réside dans des règles ou des canons plus spécifiques, que l'écrivain n'a pas élaborés lui-même mais qu'il a décidé, plus ou moins spontanément, de respecter (vraisemblable, bienséance, exigences génériques, œuvre à forme fixe, dimension maximale du texte fixée par l'éditeur, etc.) on parlera de *rature régulée*. Le domaine de définition de la rature régulée est composite et ne se limite nullement à des contraintes esthétiques. C'est dans cette catégorie de ratures que se rencontrent également les corrections qu'exigent "l'obligation de réserve" ou la "bienséance" morale, religieuse, politique et sociale du moment : c'est-à-dire la logique d'autocensure par laquelle l'écrivain cherche à échapper aux éventuelles sanctions ou actions coercitives qui pourraient s'exercer sur son travail (censure) et sur lui-même (poursuites judiciaires). Enfin, l'écrivain peut encore se doter, pour les besoins de son projet littéraire, d'un système de contraintes tout à fait singulières : par exemple, comme G. Perec, s'interdire systématiquement l'utilisation d'une voyelle, ou comme Flaubert ne tolérer aucune assonance dans la même phrase, aucune répétition dans la même page, etc. Dans les ratures provoquées par ce type de règle, l'écrivain est à la fois législateur et assujetti au respect de sa propre législation : il est libre dans la mesure où la liberté consiste à obéir aux lois qu'on s'est soi-même fixées. On parlera alors de *rature auto-contrainte* ou *auto-normée*. Les contraintes personnelles que s'inventent les écrivains et qui induisent ce type de rature, ne prennent pas nécessairement la forme de l'interdit : elles peuvent tout aussi bien porter sur des exigences particulières de structure qui servent de modèles au développement de l'avant-texte, ou impliquer, par exemple, l'utilisation forcée d'un certain lexique (une liste de mots qui devront être présents dans le texte final), etc.

Parmi les contraintes que l'écrivain peut se prescrire, il faut donner une place particulière à celle qui consiste dans l'interdit même de la rature. C'est

le cas, par exemple, dans les règles qui définissent la procédure surréaliste d'écriture automatique : entièrement produit par la dictée de l'inconscient, pur témoin du désir articulé en mots, le texte automatique ne tolère aucune correction puisque la rature marquerait le retour de la pensée consciente et de l'intention littéraire. Le premier jet sans relecture a seul valeur automatique : il implique le respect stricte de la non-correction. Lorsque le précepte de *rature interdite* est respecté, l'objet échappe par définition à notre espace typologique. Mais les manuscrits surréalistes démontrent, y compris dans les textes canoniques, qu'en dépit des principes, les ratures ne sont pas tout à fait absentes. Rature libre (une trouvaille heureuse) ou rature liée (un lien syntaxique plus convaincant), le but semble toujours de perfectionner l'étrangeté du texte, mais la correction, en transgressant son propre interdit, acquiert ici un statut particulier. On observe le même phénomène dans les aménagement des textes produits par la procédure ludique du "cadavre exquis". Cette catégorie des ratures interdites transgressives peut, moyennant quelques précautions évidentes, s'appliquer également à certaines des corrections décisives que l'on observe dans les manuscrits des œuvres qui revendiquent expressément le respect de l'écriture spontanée et du "premier jet" en présentant l'absence de repentir comme garante de leur véracité (journaux intimes, témoignages et textes autobiographiques).

La question de la liberté de la rature implique que l'on pose le problème des corrections provoquées par une intervention non auctoriale. Un cas intéressant est celui de la *rature autographe suggérée* : lorsque l'écrivain modifie son avant-texte en tenant compte des conseils ou des suggestions précises d'un ami à qui il vient de lire son manuscrit. Il peut s'agir tout aussi bien d'un état avancé ou quasi-définitif de l'œuvre que de notes préparatoires où s'esquissent le scénario primitif d'un projet. On songe, par exemple, aux discussions de Flaubert avec Louis Bouilhet. La rature suggérée n'est pas directement identifiable comme telle dans le manuscrit puisqu'elle est autographe et il faut souvent recourir à des témoignages comme ceux de la correspondance pour la localiser. Le cas des ratures allographes est plus explicite. L'écrivain donne à lire son manuscrit (généralement un état qu'il considère comme presque abouti) en offrant à son lecteur (un ami, un critique, ou un correcteur) la possibilité d'y noter des propositions de corrections. Il convient alors de distinguer entre les cas de *rature allographe proposée et refusée* (la mise au net autographe ultérieure, ou la version suivante revue et corrigée par l'auteur n'intègre pas la suggestion) et les cas de *rature allographe proposée et acceptée* (la suggestion est

intégrée telle quelle). On observe un troisième cas de figure : sans accepter la suggestion, l'écrivain reconnaît la nécessité d'une correction sur le segment désigné par la rature allographe et procède lui-même à la modification : il faut alors parler de *rature induite* par la proposition allographe. Dans le cas des œuvres conçues et rédigées par plusieurs auteurs, le problème se pose différemment puisque la pluralité des mains et des ratures actoriales ne constitue pas une dimension allographe : il peut y avoir débat, concertation ou conflit, sur l'adoption d'une correction, mais, quelle qu'en soit l'issue, la controverse reste intérieure à l'instance actoriale. Ce type de manuscrit peut, cependant, contenir par ailleurs des ratures et suggestions allographes.

Dans les différents types qui viennent d'être évoqués, la rature manifeste une présence plus ou moins insistante de la contrainte, mais, quelle qu'en soit la pression, c'est l'écrivain lui-même qui décide d'accepter ou non de se soumettre à cette contrainte. Restent les cas où cette liberté ne lui est plus offerte : lorsque la rature est infligée au texte contre la volonté de l'auteur. Ces cas ne sont pas nécessairement allographes. Il existe des ratures autographes qui ressemblent à des rétractations obtenues par la force ou la menace : un écrivain peut être contraint à corriger son manuscrit selon des prescriptions étrangères ou même contraires à ses propres vues, par exemple sous la menace de ne pas être publié en cas de refus. Pour ce cas particulier de repentir, on parlera alors de *rature autographe imposée*.

Les manuscrits définitifs et copies donnés en lecture ou les épreuves typographiques corrigées et préparés par les maisons d'édition peuvent contenir des ratures allographes, notamment des suppressions, qui ne correspondent à aucune décision de l'auteur, mais à des préférences ou des choix arrêtés qui sont ceux de l'éditeur ou d'une instance exerçant une pression impérieuse sur l'éditeur. Cette situation est parfaitement naturelle et n'enfreint nullement la liberté de l'écrivain si ces modifications sont en dernier ressort soumises à son arbitrage. Lorsque ces corrections font l'objet d'un débat d'idées avec l'auteur, on se retrouve dans les cas de figure déjà évoqués de ratures allographes proposées qui, selon les cas et moyennant compromis réciproques, seront acceptées ou refusées. Mais l'histoire des manuscrits modernes offre de nombreux exemples de situations plus ou moins illégales dans lesquelles ces ratures ne sont pas portées à la connaissance de l'écrivain avant la publication, ou de circonstances au cours desquelles ces corrections lui sont présentées comme la condition suspensive à toute publication : c'est *la rature allographe imposée*. Dans d'autres cas, les modifications allographes apportées illégalement à

l'œuvre n'ont laissé aucune trace matérielle : l'altération du texte a été réalisée directement à la fabrication du livre, sous la forme d'une série de ratures blanches qui ne sont repérables qu'au prix d'une recension comparée du texte publié et du dernier manuscrit revu par l'auteur. Cette *rature éditoriale sans contrôle auctorial* est rare et il convient de s'assurer qu'il n'y a réellement pas eu consentement de l'écrivain. L'absence d'un "bon à tirer" autographe conforme au texte publié ne prouve rien : il peut très bien avoir été perdu ou détruit. Mais en général, une censure éditoriale provoque toujours un certain remous dans les milieux littéraires, les témoignages ne manquent pas et, lorsque l'affaire ne va pas en justice, les auteurs laissent, au moins dans leur correspondance, un rapport circonstancié sur la trahison dont ils ont été victimes<sup>6</sup>. Malgré son illégalité la rature éditoriale ne conduit pas nécessairement l'écrivain à chercher réparation devant les tribunaux car les caviardages éditoriaux ont eux-mêmes souvent pour cause la crainte d'une poursuite judiciaire : c'est rarement pour des raisons artistiques que l'éditeur procède in extremis à des corrections unilatérales et drastiques, mais pour débarrasser le texte des passages trop audacieux que l'écrivain se refuse à supprimer malgré le risque des sanctions pénales qu'il fait courir à la maison d'édition, en cas de poursuite et de condamnation.

Un éditeur courageux peut décider de prendre le parti de son auteur en acceptant de publier son texte sans l'altérer, au risque de devoir en répondre devant la justice. Si la publication est condamnée, la censure judiciaire pourra se traduire à son tour par des *ratures coercitives* : une rature intégrale de l'œuvre qui sera interdite à la vente ou mise au pilon, ou, dans certains cas, une série de ratures oblitérantes (pavés d'encre) que l'éditeur devra réaliser à ses frais sur les volumes imprimés pour rendre illisibles les passages du textes qui auront été jugés contraires à la loi.

**Relation : détermination / effet** La rature affecte un segment écrit qui, on l'a vu, peut être identifié par sa localisation dans l'espace de la ligne et des différentes zones de la page. Mais, à une échelle plus large, cette page qui contient la rature occupe elle-même une certaine place dans l'espace des mouvements, chapitres, parties ou sections qui composent l'ensemble du déjà-écrit. Par contiguïté immédiate, proche ou lointaine, la rature se trouve

---

<sup>6</sup>Il existe cependant des cas où les ratures éditoriales peuvent restées tout à fait inaperçues par l'écrivain : en cas d'édition posthume, cela va sans dire, mais aussi, du vivant de l'auteur, lorsque le texte altéré est publié dans une édition pirate réalisée à l'insu de l'écrivain à partir d'un manuscrit volé ou d'une édition du texte déjà disponible dans le commerce.

donc en relation plus ou moins directe avec tout ou partie de l'avant-texte. Cette relation synchronique à l'environnement contextuel peut s'avérer très éclairante pour analyser les causes de la rature (en quoi le contexte détermine-t-il la rature?) et ses effets (en quoi la rature agit-elle sur son contexte, par exemple en devenant la cause d'autres ratures?).

Toute rature, même la plus modeste, participe nécessairement de cette double relation, dans la mesure où elle transforme un segment qui, en général, appartient à une concaténation écrite de l'avant-texte. Mais cette relation peut dans certains cas être extrêmement réduite. Elle peut être nulle lorsque la rature affecte un élément non contextualisé : par exemple, un mot rayé sur une page qui ne contient que ce mot. Elle peut s'avérer négligeable ou infinitésimale lorsqu'il s'agit d'une correction rédactionnelle qui intervient comme une préférence locale de l'auteur, indépendamment de toute détermination par le contexte, et sans effet notable sur le reste de l'avant-texte : c'est le cas pour de nombreuses corrections de détail comme, par exemple, les ratures de substitution visant une plus grande exactitude lexicale, une plus forte expressivité des qualificatifs, etc. On parlera alors de *rature isolée*. Ces ratures peuvent être très importantes à étudier en elles-mêmes, notamment pour l'analyse du style, mais sans que s'y manifeste un rapport sensible au contexte qui puisse s'évaluer, dans l'écriture, en terme de détermination ou d'effet.

Dans de très nombreux cas, en revanche, il est clair que la rature se trouve induite par son contexte qui, en exerçant une pression plus ou moins forte sur certains de ses éléments, peut devenir la cause déterminante d'une correction. Un écrivain, par exemple, s'aperçoit qu'il vient par inadvertance de réutiliser le même mot à quelques lignes de distance : il raye le mot répété et le remplace par un synonyme ou par une périphrase, ou bien il le maintient et corrige, plus haut, la précédente occurrence. Bien entendu, cette correction n'est pas à proprement parler produite par le contexte puisqu'un autre écrivain pourra très bien se satisfaire de la répétition et laisser la rédaction en l'état. La modification résulte en fait du croisement entre une règle d'écriture (pas de répétition de mot dans la même page) et un état du contexte qui, rapporté à cette norme, fait ressentir et ressortir une irrégularité. Mais la règle n'aurait pas eu lieu de s'appliquer si le contexte n'avait pas présenté objectivement cette configuration répétitive<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup>Bien plus, si le manuscrit de l'écrivain ne présentait nulle part aucun cas de répétition, ni aucune rature visant à éviter la répétition, cette règle d'écriture pourrait passer tout à fait inaperçue. Pour le critique qui cherche à comprendre le travail de l'écrivain, c'est la correction et sa fréquence qui permettent de reconstituer l'hypothèse d'une règle.



On peut distinguer quatre types de détermination de la rature par son contexte, selon la zone de contexte qui agit comme cause déterminante. Dans l'exemple de la rature de répétition, il s'agit d'une *détermination locale* : la redite lexicale provoque la rature à l'échelle du paragraphe, de la strophe ou de la page; si la répétition avait eu lieu à plusieurs pages de distance, elle n'aurait vraisemblablement pas été sensible.

Lorsque la détermination s'opère dans une zone de contexte plus réduite (syntagme, vers, phrase) où les éléments sont en rapport de proximité immédiate, on parlera de *détermination contiguë* : par exemple, une série d'assonances présentes dans la même phrase peut provoquer une série de substitutions.

Mais le contexte peut agir comme cause de la rature à une échelle beaucoup plus large : chapitre, partie, secteur de l'avant-texte. La fin d'un chapitre peut contenir des éléments qui rendent insatisfaisant ou inexact un segment ou des détails présents dans son ouverture : pour des raisons propres à sa fiction, le romancier peut très bien, à un certain moment de son travail, avoir modifié l'identité, la physionomie ou l'adresse d'un personnage : il lui faudra alors revenir aux premières pages pour reconstituer la cohérence. Il s'agit ici d'une *détermination sectorielle*.

Le même phénomène peut exister à l'échelle d'un ensemble plus vaste encore (la totalité de l'avant-texte ou le texte tout entier), notamment lors des dernières phases de mise au point définitive, à un moment de la genèse où la totalité du déjà-écrit exerce une contrainte de plus en plus forte sur l'ensemble de ses parties. On parlera alors de *détermination globale*.

Symétriquement à son emprise causale, le contexte peut subir les effets de la rature à plusieurs échelles. Si cette zone d'influence se limite à un contexte immédiat on parlera d'*effet contigu*. Ainsi, en faisant passer le sujet d'une phrase du singulier au pluriel, l'écrivain provoque une série d'autres corrections en chaîne (ratures liées) qui auront pour fonction de rectifier la forme des verbes, des pronoms, etc. Mais la rature peut avoir une portée plus large : un *effet local* (à l'échelle d'un fragment, d'un paragraphe d'une strophe ou d'une page), *sectoriel* (ensemble de pages, chapitre, partie) ou *global* (ensemble de l'avant-texte, texte entier).

Enfin, parmi ses effets divers, une rature peut entraîner sa propre dissémination dans tout ou partie de l'avant-texte déjà écrit. Imaginons, par exemple, un romancier qui vient de terminer la première version d'une fiction et qui reprend son manuscrit page à page pour le corriger et le développer. Parvenu au milieu de l'avant-texte, il décide de modifier les noms de plusieurs personnages principaux. Pour le nom du héros, présent

de la première à la dernière page, la correction devra être systématique et avoir lieu non seulement dans la première moitié qu'il vient de retravailler, mais également dans la seconde : elle est exigible partout, il s'agit d'une *rature généralisée*. En revanche, pour le nom de la première épouse du héros qui vient justement d'être victime d'un accident mortel et dont il ne sera plus question dans la seconde moitié du récit, l'écrivain devra seulement revenir en arrière dans sa lecture pour corriger les occurrences antérieures : la correction systématique aura lieu en amont, il s'agit d'une *rature récurrente*. Enfin, pour le nom de la jeune et séduisante jeune fille que le héros vient tout juste de rencontrer et qui, bien plus tard, deviendra sa seconde épouse, la modification ne concerne que la suite du récit, dans la seconde moitié du manuscrit : les corrections systématiques auront lieu en aval, il s'agira d'une *rature itérative*. Les cas de rature disséminante (itérative, récurrente ou généralisée) peuvent se rencontrer à n'importe quel moment de la genèse. Sous sa forme la plus simple, la rature disséminante provoque une correction à l'identique de toutes les occurrences d'un même segment. Mais il existe des formes plus complexes où il ne s'agira plus de substitution terme à terme. Imaginons que notre romancier, par exemple, en changeant le nom de son héros décide également de modifier sa physionomie : cette nouvelle caractéristique physique donnera bien lieu à une rature généralisée (toutes les occurrences évoquant la physionomie du personnage devront être corrigées, partout) mais sous la forme de modifications qui pourront s'avérer très diverses selon les types d'évocation.

*Contexte génétique* Instrument capital de l'écriture et témoin des multiples déconstructions qui accompagnent le développement de l'avant-texte, la rature est par nature un phénomène génétique. Son domaine d'application essentiel est le manuscrit de travail et, dans ces conditions, il paraît bien difficile de tenter une analyse systématique de la rature sans se référer à une typologie minimale des documents de genèse. L'acte de corriger n'a pas le même sens s'il intervient dans une note informelle de projet, dans un plan, dans une annotation documentaire, dans un brouillon ou dans une épreuve typographique : il est fondamental d'identifier le contexte génétique de la rature en précisant, autant qu'il est possible, son appartenance à une phase déterminée de la genèse. En ramenant le problème à sa dimension la plus générale, on peut distinguer neuf grands types de contextes génétiques.

Il convient d'abord d'isoler une catégorie de manuscrits qui, souvent, ne sont pas sans influence sur la genèse des œuvres, mais qui n'appartiennent

pas à proprement parler à l'univers de l'avant-texte : les diverses formes de *l'écriture privée à vocation non éditoriale* (correspondance, journal, souvenirs, notes de voyage, etc.). Pour plusieurs raisons, qu'il convient d'étudier au cas par cas, ces différents types de manuscrits entretiennent un rapport spécifique et généralement assez modeste avec l'usage de la rature : l'espace épistolaire est usuellement réfractaire aux corrections sauf si la lettre donne lieu à un brouillon préliminaire ; le journal et les notes de voyages peuvent contenir quelques corrections de détail, mais habituellement dans des proportions très réduites (sauf si ces notes personnelles font l'objet d'une réécriture à vocation éditoriale), etc.

Avant d'entrer dans la logique des différentes phases de réalisation d'une œuvre, on trouve encore une catégorie de manuscrits qui constitue un univers génétique relativement autonome : les *écrits et notes de recherche libre non finalisée*. En marge des rédactions, et indépendamment de tout projet précis, les écrivains ont souvent l'habitude de prendre des notes de lecture sur la littérature contemporaine, sur les grands classiques ou sur les ouvrages les plus divers qui ont pu attirer leur curiosité. Certains, sans tenir de journal, enregistrent régulièrement leurs réflexions et leurs idées sur la société, le milieu littéraire, la politique, la culture, l'histoire, la morale, le fonctionnement de la pensée, leur métier d'écrivain, etc. Ici encore, il s'agit de manuscrits où la rature est souvent peu fréquente, sauf, bien entendu, lorsque ces manuscrits sont mis à profit, ultérieurement, pour la conception ou la rédaction d'une œuvre : ils pourront alors présenter des ratures de réfection rédactionnelle ou, le plus souvent, des ratures d'utilisation.

Au seuil du processus génétique, une dernière catégorie de manuscrits constitue un ensemble à valeur liminaire : les *notes de projet à vocation provisionnelle*. Il s'agit des différents dossiers que l'écrivain, au cours de sa carrière, ouvrent au sujet d'idées, de thèmes, de mini-scénarios, de plans etc. qu'il enregistre comme des pistes de travaux possibles pour l'avenir. Proches, par certains aspects, des notes de réflexions et de recherche libre, mais plus directement articulées qu'elles à une hypothèse de rédaction, ces notes provisionnelles sont fréquemment consignées au premier jet, à la faveur d'une intuition ou d'un moment d'enthousiasme et ne contiennent souvent que peu de ratures. Mais on trouve aussi, dans les mêmes dossiers, des états relativement plus avancés de projets qui ont été examinés assez longuement par l'écrivain et qui peuvent avoir connu des débuts d'essais rédactionnels. Le matériel génétique est parfois même assez significatif pour que l'on puisse y reconnaître des "faux départs", c'est-à-dire à des rédactions interrompues. Dans de tels manuscrits, bien entendu, les ratures

peuvent être nombreuses et en tous points comparables à celles que l'on trouve dans les premières phases d'une genèse aboutie.

La genèse de l'œuvre littéraire peut connaître des processus de formation et de développement fort divers. Le processus dépend du type générique auquel appartient le projet de rédaction (poésie, théâtre, roman, essai, autobiographie, etc.) et des options spécifiques à ce choix (pour la poésie : dimension et structure du poème, forme fixe ou non, versification, genre : élégiaque, lyrique, didactique, etc.), tous ces choix étant normés par un contexte précis dans l'histoire des genres mais pouvant donner lieu aux écarts et aux innovations les plus atypiques. Mais les formes possibles de l'avant-texte sont aussi très largement conditionnées par les habitudes de travail des écrivains ; or, ces habitudes varient notablement selon les époques, peuvent différer totalement selon les individus et, de surcroît, évoluent souvent très sensiblement au cours de la carrière d'un même individu. Enfin, les processus en œuvre dans l'avant-texte sont toujours spécifiques aux exigences particulières du projet lui-même qui, selon ses caractéristiques, aura toujours tendance à infléchir les techniques (de conception, de documentation, de rédaction, etc.) au mieux de ses besoins propres. Il est donc prudent de supposer qu'il n'existe probablement pas deux dossiers de genèse présentant exactement la même structure et les mêmes proportions. Néanmoins, entre la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et l'époque contemporaine, les manuscrits des écrivains permettent aussi d'observer certaines grandes constantes qui permettent de reconstituer une image générale des phases par lesquelles l'écriture d'une œuvre est susceptible de passer. Certaines rédactions littéraires sautent des étapes initiales ou intermédiaires, mais beaucoup d'autres suivent, de près ou de loin, le même chemin. En simplifiant, on peut estimer que cet itinéraire compte quatre grandes étapes : une phase pré-rédactionnelle, une phase rédactionnelle (de structuration, de documentation et de textualisation) qui constitue le cœur de la genèse, une phase pré-éditoriale et une phase éditoriale. À chacune de ces étapes correspond un changement de cap qui redéfinit le travail de l'écrivain, le régime de l'écriture et, en partie, le statut et le sens de la rature.

Lorsqu'elle existe, la *phase pré-rédactionnelle* correspond au travail initial de recherche et de programmation qui se traduit par des notes de documentation préliminaire et un ensemble plus ou moins important de manuscrits scénariques : plans, scénarios, esquisses générales. Dans ce type de documents génétiques, les ratures ne sont pas nécessairement nombreuses car l'écriture ne s'embarrasse pas encore des préoccupations

réductionnelles qui multiplieront les corrections au moment de la textualisation. L'écrivain dresse le schéma général de son projet dans un style souvent nominal et télégraphique, sans faire de phrase. Les ratures sont donc souvent relativement peu fréquentes, mais, en contrepartie, d'une très haute intensité génétique : un seul paragraphe rayé, ou une simple rature de permutation dans un plan, et c'est le projet tout entier qui bascule dans une nouvelle direction. Les ratures qui interviennent pendant la rédaction des plans et scénarios initiaux sont des indications essentielles sur la conception du projet et sur les choix fondamentaux de l'écrivain : le principe de l'œuvre se construit par le développement plus ou moins spontané d'un canevas mais aussi par une série de démentis qui démontrent que le projet s'élabore sans cesse contre lui-même, aux dépens des options et des possibles qu'il engendre. De la même manière, si l'écrivain a réuni, dans cette phase préliminaire, un petit ensemble de notes documentaires, les ratures y seront peut-être rares mais souvent éloquentes : en commençant à donner forme au projet, l'écrivain redéfinit le sens de ses relations futures à l'univers documentaire des textes et des réalités : qu'il s'agisse de sources littéraires, d'informations techniques ou de modèles concrets, des pans entiers de références possibles sont abandonnés tandis que de nouveaux besoins apparaissent.

Au cours de la *phase rédactionnelle* la rature acquiert une présence dominante qui en fait souvent l'instrument majeur de la textualisation : dans les brouillons évidemment, mais aussi dans les documents de régie et de structuration intermédiaire (plans généraux, plans partiels, plans de chapitres, scénarios développés, etc.) et dans les liasses de notes documentaires suscitées par la rédaction. Toutes les formes de la rature peuvent ici se trouver attestées dans des manuscrits qui, chez certains écrivains, peuvent contenir plus de mille corrections par page et plus de dix pages de brouillon par page de manuscrit définitif. Impossible dans ces conditions de donner l'aperçu de la moindre spécificité : quant aux diverses configurations que peut prendre la rature, la phase rédactionnelle est l'espace de tous les possibles. On observe cependant quelques régularités usuelles à l'échelle des phénomènes les plus massifs. Pour des raisons techniques de lisibilité, les manuscrits à vocation de régie scénarique (plans, scénarios) sont en principe nettement moins raturés que les brouillons proprement dits. Après quelques vagues de ratures plus ou moins intenses, les brouillons successifs d'un même passage ont, en général, tendance à évoluer vers des formes plus stabilisées où la fréquence des ratures devient sensiblement plus basse. En principe, la phase rédactionnelle se termine par

l'apparition de mises au net corrigées dont la dernière version, désertée par les ratures, se présente comme une sorte de manuscrit pré-définitif. Mais cette baisse tendancielle des corrections peut aussi s'avérer trompeuse, une nouvelle vague de ratures cataclysmique pouvant in extremis faire son apparition, y compris après la fin apparente du travail de textualisation, lorsque l'avant-texte entre, en principe, dans la phase pré-éditoriale.

Au cours de cette *phase pré-éditoriale*, l'avant-texte est censé connaître ses dernières métamorphoses sous l'effet du processus de finition. L'écrivain dispose d'une forme déjà relativement aboutie en chacune de ses parties : il lui reste à revoir les détails et, éventuellement, à reprendre quelques passages, en finissant de perfectionner l'équilibre général de l'œuvre. Sauf désaveu qui se traduirait localement ou globalement par un retour à la phase précédente, le travail pré-éditorial a lieu sous forme de relectures et de campagnes de corrections qui conduisent l'écrivain à la fabrication d'une ultime mise au net corrigée et d'un manuscrit définitif, selon une évolution qui, en principe, tend progressivement à faire complètement disparaître les ratures. Quelques passages peuvent encore ressembler à des brouillons mais, progressivement, l'écriture devient stable, les biffures se font rares tandis que les marges et les espaces interlinéaires ne sont plus chargés de segments substitutifs. Au fur et à mesure que l'écrivain s'approche d'une forme aboutie (manuscrit définitif, manuscrit du copiste corrigé, épreuves typographiques) les ratures, assez spontanément, acquièrent une intensité croissante : c'est maintenant l'ensemble constitué de l'avant-texte qui, d'une certaine manière, contrôle les modifications en chacune de ses parties. À côté de corrections de détail (chasse aux inadvertances, lissage orthographique, etc.) dont l'enjeu reste purement local ou accessoire, certaines ratures se trouvent alors chargées d'une densité maximale : en elles, c'est toute la structure de l'œuvre qui se pense. Ces ratures à valeur stratégiques concernent, par exemple, la distribution finale des effets de symétries ou de correspondances symboliques à l'échelle de l'avant-texte tout entier. La modification d'un mot, le déplacement d'une expression, la réécriture d'un fragment, l'élaboration de quelques ellipses, etc. peuvent alors suffire à construire un système discret d'incertitudes et de non dits ou toute une architecture secrète d'anaphores et de cataphores (signes, annonces, échos, résonances prémonitoires) qui vont traverser la totalité de l'œuvre et la doter d'une nouvelle dimension intérieure. À ce stade, et jusqu'aux derniers moments de la phase pré-éditoriale (corrections sur le dernier jeu d'épreuve et signature du "bon à tirer"), l'écrivain dispose d'un texte quasiment arrêté qui se présente à lui sous la forme d'un espace

disponible aux manipulations de grande extension : il peut utiliser la rature comme le peintre utilise la pointe de son pinceau pour travailler simultanément en retouches finales à plusieurs endroits éloignés de sa toile. Comme les corrections initiales de la phase pré-rédactionnelle, certaines de ces ratures finales se trouvent investies de la plus haute intensité génétique. Mais la phase pré-éditoriale est aussi celle où se rencontrent le plus fréquemment les corrections allographes (ratures des correcteurs) : en se préparant à devenir public sous une forme imprimée, l'avant-texte quitte la sphère d'une écriture purement privée et entre en contact direct avec les multiples réquisits du monde social. La rature autographe doit parfois négocier ses exigences avec celles de l'éditeur et, à travers lui, avec celles de l'histoire et du marché : la rature entre dans l'ère des compromis.

Avec la *phase éditoriale*, on quitte l'univers mobile et imprévisible de l'avant-texte pour entrer dans celui du texte. L'œuvre est publiée : elle va continuer à évoluer au gré de ses éditions revues et corrigées, dans un espace où la rature change radicalement de support et de statut. Devenue rature textuelle, elle intervient sur de l'imprimé et engendre des variantes d'édition.

*Moment* Le contexte génétique constitue, on vient de le voir, une variable essentielle pour comprendre la rature : la correction scénarique qui affecte un plan initial n'a pas le même statut qu'une rature de textualisation qui intervient dans un brouillon et toutes deux diffèrent souvent profondément des modifications qui s'observent dans la phase terminale de l'écriture au moment des épreuves corrigées. C'est tout à fait clair. Mais ce qui l'est moins, dans beaucoup de circonstances, c'est le rapport d'appartenance de la rature à une phase. En effet, ce n'est pas parce que la rature est localisée matériellement dans le manuscrit du scénario initial qu'elle a nécessairement été effectuée au moment de la phase pré-rédactionnelle : elle peut parfaitement avoir été introduite dans ce document de régie beaucoup plus tard, par exemple pendant la phase rédactionnelle, à un moment où l'écrivain a décidé, sous l'effet de la textualisation et des structurations partielles, de modifier son plan initial. À la suite de cette modification, le manuscrit du plan initial a d'ailleurs changé de statut : il n'appartient plus intégralement à la phase pré-rédactionnelle. L'appartenance d'une rature à une phase précise de la genèse pose donc en elle-même un problème spécifique dans la mesure où une correction différée peut impliquer une hybridation génétique du document sur lequel elle porte.

Le cas qui vient d'être évoqué est particulier, mais la difficulté qu'il met en évidence a une valeur tout à fait générale : une rature n'est jamais exactement contemporaine ni entièrement solidaire du contexte qu'elle transforme. Cet écart est substantiellement lié à la structure temporelle de la rature : il peut rester insensible ou se traduire par des distorsions frappantes, mais c'est seulement une affaire de degré.

En effet, quel que soit le type de manuscrit sur lequel elle agit, la rature est par nature rétroactive : elle n'intervient que sur du déjà-écrit, pour procéder à une réfection ultérieure, dans un après-coup plus ou moins proche du moment premier de l'écriture. Tout en étant liée au processus global de l'écriture, la rature y ajoute son propre décalage temporel, qui peut aller de quelques secondes à plusieurs années. Elle rend donc possible à tout moment la superposition de phases d'écriture parfaitement distinctes en introduisant dans l'espace des documents de genèse un principe de réversibilité du temps qui fait que l'antérieur peut paradoxalement dépendre de l'ultérieur (comme dans la rature récurrente, par exemple). Il n'est pas toujours facile de mesurer avec précision le décalage temporel qui est propre à chaque rature, mais l'analyse génétique des manuscrits doit se donner tous les moyens d'étudier ce phénomène décisif de l'après-coup : l'étude matérielle des tracés, la datation relative des campagnes de corrections, les hypothèses construites sur la critique interne des contenus, etc. permettent en général d'obtenir des résultats. L'interprétation en dépend largement. Pour s'en persuader, il suffit de reprendre l'exemple déjà évoqué en le développant dans toute son extension : une rature de substitution ne portant que sur un mot dans un document génétique précis, par exemple dans un plan primitif de l'œuvre, n'aura pas la même signification si le mot a été biffé et remplacé aussitôt après avoir écrit, ou une fois le plan terminé, ou au cours d'une campagne de réfection ultérieure lorsque l'écrivain entre dans la phase des scénarios développés, ou, bien plus tard dans la rédaction, sous l'effet d'un remaniement du plan produit par un effet en retour de la textualisation, ou encore in extremis lors d'un ultime remaniement des épreuves corrigées.

Chaque cas de rature mérite à cet égard une analyse sur mesure, mais, en terme de repérage général, quelques grandes catégories peuvent suffire à clarifier cette dimension temporelle. La rature se définit par son "moment" d'insertion qui est plus ou moins éloigné de moment de formation du segment sur lequel elle porte : il s'agit donc de spécifier différents cas de décalage temporel.



Dans le cas particulier de la rature dilatoire le problème est particulièrement complexe : d'une part, cette rature peut être introduite postérieurement à la rédaction du segment qu'elle suspend, et d'autre part sa fonction consiste précisément à instituer un délai d'attente. En pratique, cependant, la rature suspensive se traduit généralement par une décision d'application ou de non application dès la première reprise rédactionnelle du segment suspendu. Mais on rencontre aussi des cas beaucoup plus difficiles à classer où le décalage est double ou triple : par exemple lorsqu'un écrivain se met progressivement à douter de l'utilité d'un passage qu'il ne parvient pas à rédiger et introduit une marque de rature suspensive dans un plan intermédiaire pour délimiter la zone qui fera peut-être l'objet d'une suppression. La détermination du moment propre à la rature différée exige donc souvent un traitement spécifique. On désignera conventionnellement le *moment de la rature différée* par une valeur négative : *décalage -1*.

La rature dite "immédiate" ou "de relecture immédiate" correspond au cas d'une correction (souvent intralinéaire) effectuée aussitôt après l'apparition du segment qu'elle modifie. En réalité, il existe toujours un certain décalage, d'une ou plusieurs secondes, entre les deux opérations. Mais on peut considérer ce décalage comme négligeable et caractériser le *moment de la rature immédiate* par une valeur nulle : *décalage 0*.

En dehors des ratures immédiates, la plupart des corrections que l'on observe sur une page de manuscrit ont eu lieu sous l'effet d'une relecture proche, à l'échelle de la durée consacrée aux différentes zones de la page. Les ratures apparaissent par vagues successives : pour corriger chaque fragment écrit, dans les minutes qui suivent immédiatement sa rédaction, puis, de manière plus globale, une fois le folio terminé, pour corriger l'ensemble des fragments qui composent la page. Sauf cas particulier nécessitant une plus grande précision (par exemple, une évaluation précise des durées propres à la rédaction et aux corrections successives des différents fragments de la page) on peut considérer l'espace temporel d'écriture et de réfection du folio comme un moment homogène. Selon le rythme propre à chaque écrivain, cette durée, où alternent rédaction et correction, peut compter au total entre quelques minutes et quelques heures de travail. On attribuera à ces *corrections de relecture proche* un indice de décalage temporel simple : *décalage 1*.

À côté des ratures de relecture immédiate ou proche, certains manuscrits font parfois apparaître (plus ou moins nettement, parfois clairement par des différences d'encre et de tracés) des corrections réalisées ultérieurement, avec, selon les cas, des décalages qui peuvent aller de quelques heures ou

quelques jours à plusieurs mois ou plusieurs années. Mais tous les documents génétiques ne sont pas concernés par de telles corrections qui affectent exclusivement les manuscrits dont la validité génétique s'exerce précisément sur le long terme : des plans et scénarios utilisés comme documents de régie tout au long de la rédaction, des dossiers documentaires réunis avant la rédaction et exploités plus tard au fur et à mesure des besoins, la mise au net qui enregistre progressivement la forme la plus aboutie des brouillons, etc. En revanche les ratures de relecture éloignée seront très rares dans les brouillons proprement dits, pour des raisons qui tiennent au mécanisme usuel de la rédaction. Si un romancier, par exemple, procède à la rédaction de son récit partie par partie et chapitre par chapitre, il sera conduit à faire évoluer son travail de textualisation en allant, séquence par séquence et souvent page par page jusqu'à un état qu'il considère comme à peu près abouti. Au cours de ce travail, chaque page peut lui demander plusieurs brouillons successifs, couverts de ratures immédiates ou de relecture proche : ce mouvement de réécriture se poursuit jusqu'au moment où apparaît une version satisfaisante de la page qui va pouvoir être consignée dans une copie au net. En passant à la rédaction de la page ou de la séquence suivante, il se peut très bien que l'écrivain découvre la nécessité de revenir en arrière pour modifier un détail dans la page précédente. Mais cette rature, il ne la fera évidemment pas dans les brouillons de la page précédente : il se bornera à l'introduire dans la copie au net qui constitue son état le plus avancé.

Certains écrivains n'utilisent pas cette technique de rédaction progressive et préfèrent rédiger par vastes séquences sans interrompre le flux de l'écriture, quitte à noter au passage, sous forme de ratures suspensives, les cas présentant la nécessité d'un remaniement ultérieur. Après avoir rédigé une version (partielle ou intégrale) de son œuvre, l'écrivain la relit et la corrige avant de procéder à la rédaction d'une nouvelle version qui intégrera ces modifications et en introduira de nouvelles. Cette technique qui substitue l'écriture globale par versions à l'écriture séquentielle par brouillons, est évidemment beaucoup plus propice à d'importants et fréquents décalages temporels dans l'usage de la rature.

Quels que soient le contexte génétique et les options rédactionnelles de l'écrivain, il convient de distinguer plusieurs catégories dans ces ratures de relecture lointaine qui peuvent contenir des décalages temporels très importants. L'appartenance commune à une phase constitue sans doute un critère important : quel que soit son ampleur, le décalage n'aura pas le même statut si la rature et le segment sur lequel elle porte appartiennent ou non à

la même phase génétique. C'est ce qui permettrait, par exemple, d'opposer une rature de scénario qui aurait lieu après sa conception mais à un moment où l'écrivain poursuit son travail scénarique et n'a pas commencé à rédiger (phase pré-rédactionnelle) et une rature de scénario qui serait introduite beaucoup plus tardivement sous la pression de l'avant-texte, au cours de la phase rédactionnelle. En cas d'appartenance de la rature et de son segment à une même phase, on parlera de *rature de relecture éloignée* ou intraphasée (*décalage* : 2), et en cas de phases différentes, on parlera de *rature de relecture tardive* ou extraphasée (*décalage* : 3). Mais cette distinction entre rature intraphasée et rature extraphasée reste très largement insuffisante si l'on songe que, pour certains grands romans classiques, la phase rédactionnelle à elle seule peut avoir duré plusieurs années. Il faut donc imaginer, selon les caractéristiques de l'avant-texte rédactionnel, une spécification des différents décalages qui peuvent s'introduire dans les ratures intraphasées : le décalage 2 doit être décomposé en plusieurs unités. Il va de soi, par exemple, qu'il y a une différence, sensible et indispensable à évaluer, entre une rature par laquelle un écrivain modifie, avec une semaine de décalage, le début du chapitre qu'il est en train d'écrire, et d'autre part, une rature par laquelle un auteur transforme l'incipit de son récit, écrit trois ans plus tôt, sous l'effet d'une rédaction entièrement aboutie, alors qu'il vient de rédiger la dernière page de l'œuvre. Dans les cas où l'analyse génétique de l'avant-texte et la critique externe (correspondance, témoignages) permettent de reconstituer une chronologie fine des opérations de rédaction, on pourrait, par exemple, imaginer d'évaluer directement les décalages en durées réelles, ou, au moins en durées relatives.

*Amplitude* Quel que soit son décalage et les phénomènes d'hybridation qu'elle peut engendrer, la rature se définit en dernier ressort par la fonction génétique du document qu'elle modifie. Une rature de substitution n'a pas la même signification fonctionnelle si elle porte sur le matériel programmatique du plan primitif de l'œuvre ou au contraire sur les épreuves corrigées du texte au moment des dernières corrections de détail. Dans le premier cas, la rature risque de se traduire par des conséquences considérables sur l'ensemble de la rédaction : dans cet espace génétique initial, un simple mot peut avoir valeur d'indication globale, et ce sont donc plusieurs pages, un chapitre entier, l'identité d'un lieu ou d'un personnage qui peuvent changer radicalement de sens par un simple trait de plume. Inversement, dans le second cas, la rature a lieu dans un espace génétique terminal et n'aura de conséquence que coextensivement à elle-même. On

pourrait donner à cette différence de portée le nom d'*amplitude génétique*. Cette variable est génétique et n'est pas identifiable à la variable relationnelle de "l'effet" envisagée plus haut, qui n'envisage la portée de la rature sur le contexte que sous un rapport logique et synchronique, à un moment quelconque du processus avant-textuel, et indépendamment de la concaténation diachronique des opérations de genèse.

Il convient de distinguer quatre grands types d'amplitudes : nulle, locale, sectorielle et globale.

L'amplitude génétique d'une rature est nulle lorsque le résultat de cette correction est définitif et n'entraîne aucune modification ultérieure : toutes les corrections contenues dans les dernières épreuves typographiques ont, par définition, une *amplitude génétique nulle*. Mais de nombreuses corrections rédactionnelles effectuées, beaucoup plus tôt, dans les brouillons par exemple, ont aussi une amplitude nulle si le segment qu'elles ont modifié ne se traduit par aucun effet génétique sur la suite de la rédaction et parvient sans transformation dans le texte définitif.

On parlera d'*amplitude génétique globale* ou *sectorielle* si une rature porte sur un segment dont le contenu contrôle le devenir génétique de la totalité de l'avant-texte ou d'une de ses parties (passage, chapitre, section) : la plupart des corrections qui interviennent dans les plans et scénarios initiaux ont une amplitude sectorielle ou globale. Mais les documents rédactionnels peuvent également contenir des ratures de grande amplitude : par exemple, celles qui conduisent progressivement à la disparition de passages ou de chapitres initialement prévus. Enfin, on parlera d'*amplitude génétique locale* si une rature porte sur un segment dont le contenu détermine le devenir génétique d'une phrase, d'un fragment, ou d'une page. La grande majorité des ratures rédactionnelles que l'on trouve dans les brouillons relèvent de cette catégorie.

### **La rature alphanumérique**

Depuis une vingtaine d'années, de nouveaux instruments et supports d'écriture (les ordinateurs personnels et les traitements de texte) ont tendance à se substituer aux anciennes machines à écrire, mais aussi, plus systématiquement, à l'environnement classique de l'écriture manuscrite. Cette évolution ne s'opère encore que très lentement dans les milieux de la création littéraire, mais la pente semble irréversible, et il existe déjà de nombreuses formes de fichiers informatiques qui constituent, en pratique,

l'équivalent contemporain des manuscrits autographes. Quel que soit le type du support électronique (disquette, disque dur, CD inscriptible, réseau, etc.) et la nature des logiciels de gestion de l'écriture (traitement de texte, base de données, hypertexte, multimédia, etc.) ces fichiers présentent, dans l'état actuel des technologies, des caractéristiques importantes qui les distinguent nettement des manuscrits quant au statut de la rature. En effet, dans la plupart des cas<sup>8</sup>, l'acte de raturer ne peut avoir lieu, dans un fichier électronique que par l'intermédiaire d'un clavier et/ou d'un menu de fonctions selon une procédure qui, d'une part, interprète l'écriture sur un mode immédiatement typographique (caractère, mise en page, etc.) et supprime l'identité des tracés personnels (la dimension autographe disparaît, ce qui était déjà le cas avec les machines à écrire), qui d'autre part, oblige le scripteur à décomposer son geste (par exemple, pour supprimer un mot, je dois le sélectionner, puis utiliser une commande activant la fonction d'effacement) et qui, enfin et surtout, ne laisse en général aucune trace visible de la transformation effectuée : si je remplace un mot par un autre, le nouveau terme vient se substituer au précédent en le faisant disparaître. Autrement dit, la rature n'est pas enregistrée en tant que telle : elle devient invisible puisque le "manuscrit" est remis au net par l'opération même qui le transforme. C'est cette caractéristique qui conduit de nombreux observateurs à considérer que l'étude génétique des textes contemporains est promise à une extinction complète à brève échéance. Ce débat dépasse largement le problème de la simple rature, mais il est clair aussi que la question des traces de la rature constitue le centre de l'argumentation : s'il n'y a plus de traces, inutile de chercher à reconstituer un processus d'écriture. Le secret de la fabrication de l'œuvre est à jamais perdu.

Les choses ne sont pas aussi simples qu'il y paraît à première vue. D'abord, dans l'usage concret qu'un écrivain peut faire de sa configuration de traitement de texte, l'expérience démontre déjà que tout le travail n'a pas nécessairement lieu à l'écran. De temps en temps, il a besoin de se reposer les yeux, de se délasser les doigts, et de travailler sur l'espace plan d'une table en relisant sa dernière mouture comme il le ferait si c'était déjà du texte imprimé. Donc, très normalement, une ou plusieurs fois par jour, en faisant la pause, l'écrivain utilise son imprimante pour sortir une version papier du passage qu'il est en train de rédiger : une version imprimée sur laquelle il va ensuite pouvoir retravailler au stylo ou au crayon, de manière traditionnelle, comme sur une mise au net manuscrite ou dactylographiée,

---

<sup>8</sup>Sauf dans les fichiers des tables graphiques où l'écriture manuscrite est enregistrée telle quelle.

avant d'enregistrer toutes ces modifications à l'écran dans une nouvelle version de son fichier électronique. S'il conserve bien scrupuleusement ces tirages corrigés (comme certains écrivains ont conservés leurs manuscrits de travail, dactylographies corrigées, etc.), en fin de rédaction, l'ensemble constituera un dossier de genèse substantiel permettant une véritable analyse du processus d'écriture. Même si ces documents n'ont enregistré que le dernier état de chacune des micro-transformations qui ont eu lieu en temps réel à l'écran, il reste possible, en comparant les versions papier successives, de suivre assez précisément l'évolution de l'écriture, y compris dans le détail des formulations. À raison d'une ou deux versions papier par jour, et en tenant compte des corrections manuscrites qu'elles comportent, on peut même être certain de disposer d'un matériel génétique très riche. Mais, bien sûr, quelque chose d'essentiel a tout de même disparu : le jaillissement de l'idée, la rature immédiate, et toutes les modifications de relecture à l'écran qui ont eu lieu pendant la session de travail sur le fichier électronique. Certes, mais il y aurait deux réponses nuancées à apporter à ce triste constat de disparition. La première consisterait à s'interroger sur le statut même de cette écriture au clavier. C'est une écriture vive, beaucoup plus rapide que l'écriture manuscrite et, du fait même de sa fluidité technique et de la volatilité des ratures, une écriture beaucoup plus spontanée que celle qui se trace noir sur blanc sur du papier. Peu importe que ma phrase soit incomplète encore dans mon esprit, je peux tout de suite commencer à en noter le début et je verrai à l'écran comment continuer; si ça ne va pas, je pourrai toujours l'effacer ou la modifier; je ne garderai d'elle que ce qui me convient et, de toute façon, je ne risquerai pas de m'embarrasser dans les ratures puisque, à chaque correction, le traitement de texte s'emploiera fidèlement à faire le ménage. Sauf cas particulier, c'est de cette manière que raisonne le scripteur devant son clavier. Or ce type d'attitude ressemble-t-elle exactement à la posture mentale et graphomotrice du scripteur qui travaille dans une configuration d'écriture traditionnelle? Je crois que non. Avant de jeter son début de phrase sur le papier, même s'il écrit d'instinct, le scripteur traditionnel, y réfléchit à deux fois : il sait très bien que si l'expression n'a pas été assez préparée dans son esprit, il faudra fatalement raturer, rayer, barrer et recommencer plus loin après y avoir repensé. Autant s'épargner cette peine et ces dégâts graphiques. Donc, il réfléchit. Il ne réfléchit pas nécessairement plus longtemps que celui qui travaille à l'écran, mais il réfléchit à un autre moment : avant l'acte graphique. Or, de cette réflexion liminaire que reste-t-il dans nos manuscrits traditionnels? Rien du tout. Ces fameuses ratures mentales

— celles que l'écrivain a effectué intellectuellement avant de trouver une formule digne d'être écrite, une construction verbale assez stable pour ne pas risquer d'être aussitôt et entièrement révoquée — le manuscrit n'en garde aucune trace. En croisant ces observations, on obtient l'hypothèse de travail suivante : l'écriture de premier jet à l'écran ne contiendrait-elle pas, sous la forme d'une projection écrite instable et de multiples réfections immédiates, une large part de ce qui constituait, dans un environnement d'écriture classique, l'ensemble des opérations mentales (élaboration, essais, tests et corrections) qui précédaient la réalisation graphique? En admettant que cette hypothèse soit vraie<sup>9</sup>, il faut en déduire que, si nous trouvions le moyen de conserver les traces précises de cette écriture de premier jet à l'écran, nous aurions *pour la première fois* accès, au moins partiellement, à une dimension complètement inconnue de la genèse : celle des opérations mentales primaires — la boîte noire, sorte de saint Graal de tous les généticiens — dont on ne trouve évidemment aucune trace dans les manuscrits traditionnels. Or ces moyens d'enregistrer les traces volatiles de l'écriture existent-ils? Bien entendu. Ils pourraient être rendus disponibles dès aujourd'hui sur n'importe quelle configuration dotée d'une mémoire suffisante : pour sauvegarder l'historique de toutes les opérations réalisées par le scripteur, sans aucune exception, il suffit de paramétrer une procédure sollicitant un nouvel enregistrement automatique de l'état du fichier à chaque seconde : défini par sa date (jour, heure, minute, seconde), et limité au contexte strict qui fait l'objet de la modification en cours, ce fichier enregistrerait une sorte d'arrêt sur image de l'écriture, l'ensemble des fichiers constituant le film, à 1 image seconde, de la session de travail. Et, bien entendu, ce procédé ne servirait pas seulement à sauvegarder le stade liminaire des premiers jets, mais toutes les modifications, restructurations et corrections opérées au cours du travail de rédaction. Ce type d'enregistrement automatique ne devrait poser aucun problème technique de réalisation ni d'utilisation, mais, à ma connaissance, il n'est pas disponible sur le marché des options grand public. Les traitements de texte actuels ne proposent qu'une version rudimentaire, qui sert à créer une sauvegarde automatique paramétrable en minutes, formule heureuse qui met à l'abri d'une perte accidentelle du travail réalisé en cas de panne électrique par exemple, mais qui a le défaut majeur, dans notre perspective, d'écraser la version antérieure pour y substituer la dernière mise à jour. Il

---

<sup>9</sup>Elle ne peut l'être qu'en partie car du seul fait de sa réalisation graphique, même instable, la formulation spontanée à l'écran n'est pas entièrement identifiable aux phénomènes d'évocation et d'élaboration verbo-mentales

n'y a évidemment aucun espoir que les développeurs de logiciels enrichissent les traitements de texte avec ce genre de nouvelle option pour le seul bénéfice scientifique des chercheurs en critique génétique. En revanche, il n'est pas absurde d'imaginer que la demande (qui crée toujours l'offre) viennent des écrivains eux-mêmes et de tous les professionnels de la rédaction (littéraire ou non), ce qui, à l'échelle mondiale, constitue cette fois une part de marché assez significative. Pourquoi les écrivains et les rédacteurs voudraient-ils disposer d'un tel équipement? Pour les mêmes raisons pratiques que celles qui ont conduit la plupart des auteurs à conserver tous leurs brouillons : parce que les traces de l'écriture en temps réel contiennent bien souvent des réalisations jugées par le scripteur à la fois inadéquates au contexte (et qu'il doit donc se résoudre à éliminer du fichier) mais intéressantes en elles-mêmes et peut-être utilisables pour une autre rédaction (et qu'il faudrait pouvoir conserver et retrouver le moment venu). Or, le scripteur ne peut pas, sans danger pour la continuité de son travail, prendre le temps de créer sur mesure un fichier de reliquat à chaque fois qu'il a l'impression d'avoir trouvé une formule heureuse mais présentement inutilisable. Donc, il est assez vraisemblable que, tôt ou tard, les écrivains disposeront tous d'un générateur automatique de fichiers de sauvegarde conservant systématiquement l'historique intégral de leur travail. À l'écrivain, ensuite, de décider s'il communique ou non ces documents à la postérité et aux études génétiques comme d'autres, avant lui, ont légué leurs archives de travail à la science. Mais, notons-le, un pas de géant aura été franchi. Si ce raisonnement se vérifie dans la réalité, le règne des études génétique, loin de s'achever, a toutes les chances au contraire de connaître dans le futur une montée en puissance considérable : en disposant d'un enregistrement complet de toutes les traces temporalisées de l'écriture, non seulement le généticien aura accès à une phase jusque-là inconnue dans l'univers des archives graphiques (les formations verbo-mentales contenues dans la boîte noire des premiers jets informels), mais surtout il disposera d'un dossier génétique exhaustif, limpide de part en part et intégralement classé dans l'ordre chronologique réel des opérations d'écriture. Enfin, travaillant sur un corpus dont la matière sera par nature directement alphanumérique, le généticien pourra procéder, sans transcription ni transcodage, à toutes les analyses quantitatives et statistiques qu'il pourra imaginer pour interroger en profondeur les processus de la genèse textuelle.