

## *Le manuscrit cannibale*

### Biographie, intertextualité, genèse.

par Pierre-Marc de Biasi

La place du biographique dans l'approche génétique et le rôle du génétique dans l'approche biographique constituent deux questions en miroir d'autant plus troublantes qu'elles ne sont pas symétriques et qu'elles contiennent virtuellement l'une et l'autre une réserve considérable d'interrogations secondes. En quoi l'étude des manuscrits peut-elle apporter des informations de première main pour enrichir la biographie de l'écrivain ? Comment notre connaissance de la vie de l'écrivain peut-elle contribuer à une meilleure compréhension de ses manuscrits de travail ? Voilà les deux problématiques, à la fois attendues et essentielles, dont l'élucidation et le traitement pourraient occuper chaque spécialiste de corpus pour le restant de ses jours. Imaginez le travail ! Ce que l'on sait de la vie de Flaubert, par exemple à travers sa monumentale *Correspondance*, aide-t-il à interpréter les 50.000 pages de ses manuscrits de travail ? Les cahiers de *La Recherche du Temps perdu* pourraient-ils contribuer à nous donner une image plus détaillée de la vie de Proust ? Bien qu'elles ne puissent inviter qu'à une réponse franchement affirmative (« oui, c'est sûr, ça pourrait aider... »), toutes ces questions se présentent déjà en elles-mêmes comme si lourdement chargées qu'elles pourraient faire reculer les plus intrépides.

Mais, à peine commence-t-on à y réfléchir que l'on découvre en elles et derrière elles, une foule d'autres interrogations encore plus redoutables parce que plus générales et lovées sur elles-mêmes comme le serpent qui se mord la queue : qu'entend-on au juste par biographique ? C'est un champ difficile à délimiter. Par exemple, est-ce que les livres lus par l'écrivain font partie de son existence au même titre qu'un souvenir d'enfance ? S'agissant d'un écrivain qui passe sa vie à lire et à écrire, difficile de répondre non. La bibliothèque de l'écrivain fait partie intégrante de sa vie. Mais alors, si je m'aperçois que l'écrivain s'est inspiré de quelques-uns de ces livres qu'il avait lus pour écrire son œuvre – ce qui est assez probable – cette relation de l'écrivain à sa source constitue-t-elle du biographique ? Son étude relève-t-elle de l'approche biographique ou de l'analyse génétique ? Ou bien faut-il en conclure que, sur certains sujets, la biographie aurait carrément avantage à se convertir en génétique ? Mais si c'est oui, à quoi bon et comment au juste les distinguer ?

Les ambiguïtés semblent moins tenaces si on cherche à circonscrire le domaine de définition de la génétique : c'est une discipline qui possède ses manuels, ses mises au point théoriques, on sait que les processus de création de l'œuvre ne peuvent pas être

confondus, par exemple, avec la mort du père, la saveur du premier baiser, un séjour en Grèce ou un souvenir d'enfance. Mais à y regarder de plus près, on recommence à s'interroger. On se dit, par exemple, que, en tant qu'entité biographique, le souvenir d'enfance de l'écrivain n'existe pas en lui-même ; fût-il aussi impalpable qu'un parfum, une saveur, ou une odeur, ce souvenir n'existe que pour autant que l'écrivain l'a non seulement ressenti et pensé mais aussi formulé, traduit et transmis, c'est-à-dire écrit... Donc Hume avait raison, c'est comme les miracles ou les rêves : il n'y a jamais de souvenir d'enfance, il n'y a que des récits de souvenir d'enfance. Ce matériau dont on aurait parié à dix contre un qu'il était du « pur biographique », c'est encore du texte variant, ce sont des écritures et des réécritures : pensez au nombre de versions de « la petite madeleine » !

J'arrête ici ces arguties (néanmoins sérieuses) car nous en sommes déjà à parler de « réécriture », de « source », de « biographie », de « génétique » comme si ces notions allaient de soi. Elles ont évidemment une histoire. Je propose que l'on prenne un peu de champ pour y voir plus clair. Reprenons donc le fil des temps en amont, juste au moment où la génétique va faire son apparition.

### ***Nettoyage par le vide***

Avant 1968, dans la plupart des Universités françaises et européennes, disons même occidentales, l'Alma Mater littéraire avait deux mamelles : la biographie et les sources. Tel était le décollété auquel tous les étudiants en Lettres étaient suspendus jusqu'à la thèse. En gros, la Sorbonne jugeait avoir fini son travail sur une œuvre lorsqu'elle avait trouvé les sources auxquelles l'auteur avait puisé et ce qui dans le texte portait la mémoire de la vie de l'écrivain, de ses enfances, de ses amours, de ses voyages, etc. C'était la grande tradition : l'homme (la vie de l'auteur, par l'histoire littéraire) et l'œuvre (le style, à la lumière de la philologie).

Puis avec les années 60-70, arrive le moment structuraliste qui procède au grand nettoyage par le vide : élimination quasi totale de la figure de l'auteur et de la biographie au profit d'instances et de questions plus structurales issues des sciences de l'homme. On disqualifie donc le sujet et tous ses avatars pour y substituer la société, l'inconscient, les genres, les constituants de la littérarité, la politique, l'histoire ou la langue, l'énonciation, la textologie, la structure close du texte, etc. L'intérêt pour le manuscrit est alors ressenti soit comme une persistance réactionnaire de la critique des sources, une manie relevant de l'école philologique, soit comme une faiblesse coupable pour les mirages de l'approche biographique du texte et les fastes déchus de l'histoire littéraire : dans les deux cas, comme de vieilles lunes dont il était plus que temps de se débarrasser.

Aussi rude qu'il ait pu être, ce nettoyage par le vide a été salutaire : le manuscrit d'écrivain en est ressorti tout neuf et ces vingt années de structuralisme, en débroussaillant le terrain, ont permis de reconsidérer les papiers de l'écrivain à la lumière de nouveaux concepts comme celui de structure, d'intertextualité ou de « travail du texte ». On a cessé d'y voir le matériau pour juger du style personnel de l'auteur en fonction de ses dernières corrections ou pour évaluer son originalité en fonction des modèles dont il se serait inspiré. Un nouveau mouvement critique commence à interroger les manuscrits de travail, c'est-à-dire *tous* les manuscrits, y compris les notes et les brouillons jusque-là complètement négligés, en les considérant résolument comme les traces d'une histoire spécifique du texte, comme un nouveau matériau de recherche porteur de révélations possibles sur les processus de création de l'œuvre.

La génétique est donc un mouvement critique qui s'inscrit dans le prolongement du structuralisme, et nullement un retour du refoulé qui aurait rendu ses droits à ce que les sciences de l'homme avaient voulu disqualifier. Le Manuscrit, avec un grand M, c'est-à-dire le manuscrit définitif (seul document étudié par la philologie académique, au fond assez paresseuse) laisse place à une foule d'autographes plus récalcitrants : les carnets, les brouillons et les notes, les fiches documentaires deviennent le lieu d'un questionnement nouveau et d'un travail d'élucidation qui exigent de nouvelles méthodes d'approche. Au total, des millions de documents conservés depuis la seconde moitié du XVIIIe siècles et restés jusque-là à peu près inexplorés.

### ***Sujet : le retour.***

Au départ, dans les dix premières années de la génétique, jusqu'au milieu des années 1980, les jeunes chercheurs de l'époque (dont je faisais partie) ont reconduit très largement le principe de l'exclusion du sujet, de l'auteur, dans un souci de légitimation scientifique comparable à celle qui pouvait s'exercer dans tous les autres champs critiques ; il s'agissait de réaffirmer, tout en travaillant sur un nouveau matériau, qu'on pouvait se passer de la personnalité de l'auteur pour y substituer une analyse autonome de son écriture, et que les manuscrits constituaient en eux-mêmes un champ dans lequel les processus d'écriture s'accomplissaient indépendamment de ce qu'avait pu être par ailleurs le vécu de l'auteur. S'il y avait une part de vécu dans ce qui motivait l'écriture, cela devait se retrouver dans le manuscrit et si ce n'était pas dans le manuscrit, cela ne nous intéressait pas. Au fil des années, pourtant, ce rigorisme anti-sujet s'est progressivement détendu. Il ne s'agissait pas de reconduire l'ancienne figure biographique (l'homme et l'œuvre) mais de repenser les formes du sujet de l'écriture, des relations possibles entre une existence historique et subjective et les performances d'un style, d'un projet littéraire.

On a donc vu se dessiner dans les travaux des généticiens (et dans les miens) une certaine tendance à reconstituer une figure de l'auteur ou plus exactement une figure de l'auteur au travail, c'est-à-dire de l'écrivain. Et comme l'auteur au travail n'est pas une pure entité fonctionnelle mais renvoie tout de même à une personne, une vie, une chronologie, un itinéraire politique, des amitiés, des amours, des voyages, etc. , on s'est rendu compte qu'il devenait nécessaire de repenser l'instance biographique, et l'idée même de biographie, en termes génétiques : ce n'était pas seulement utile pour dater avec précision les manuscrits, c'était indispensable pour coordonner autour d'un point unifié, pour synthétiser les différents réseaux de processus que les manuscrits permettaient de mettre au jour. Repenser la biographie de l'intérieur des manuscrits est devenu un véritable chantier intellectuel. Pour y parvenir, impossible de ne pas tenir compte des correspondances croisées, des écrits intimes, et surtout des manuscrits de travail documentaires, programmatiques et parfois rédactionnels comme les carnets, les calepins, les cahiers, etc. Il y a donc eu dans les années 80 un grand mouvement de publications des carnets d'écrivains - carnets de Zola, de Flaubert, de Valéry, de Hugo, de Proust, etc.

### ***Biographie intellectuelle***

Ces carnets ont été les manuscrits par lesquels les liens entre biographie, correspondance et écriture se sont reformulés de la façon la plus saisissante et la plus novatrice. On s'est rendu compte qu'aller à la recherche des processus de création de

l'œuvre obligeait à repasser par l'étude de la vie de l'écrivain mais à travers un nouveau type de biographie : une « biographie intellectuelle » où les relations de cause à effet ne sont pas toujours celles que la tradition avait imaginées. Contrairement à ce qui paraît l'évidence la mieux établie, ce n'est pas toujours l'expérience préalable de la vie qui se transcrit dans l'écriture, mais c'est parfois l'exigence de l'écriture et son imaginaire qui préfigurent l'avenir de l'écrivain, qui conditionnent par suggestion ce qu'il est en train de vivre ou encore qui l'obligent à réinterpréter ses souvenirs. Les manuscrits en fournissent la preuve en permanence. Dans d'autres cas, l'écriture s'inspire bien d'un fait biographique antérieur, mais en inversant les signes ou les significations : ce qui avait été vécu comme un échec personnel sera raconté comme l'exploit d'un personnage, une chance deviendra une déconvenue, un souvenir douloureux offrira l'opportunité d'un détail frappant, etc. sans aucun égard pour l'authenticité du souvenir, la réalité des faits ou la simple pudeur vis-à-vis de sa propre vie privée et de celle des amis qui se trouvent mis en cause. Quand Flaubert commence à écrire *L'Education sentimentale*, son copain Du Camp lui envoie toute une collection de souvenirs amoureux datant des années 1840 (quelques bonnes fortunes inespérées, des revers sentimentaux, une passion flamboyante, etc.) avec la consigne d'en faire ce qu'il voudrait. Les choses les plus sacrées de la vie ne sont faites que pour donner matière à de belles phrases. Là encore, les exemples fournis par les brouillons sont innombrables.

Pourquoi ? Parce que, pour un écrivain engagé dans une véritable expérience de création, la relation entre la vie et l'écriture ne se solde pas par le respect de la vérité référentielle, ni par une formulation exacte des arcanes de la mémoire, mais au contraire par un travail de simulation et de reconstruction dans lequel la fiction, l'invention, l'affabulation, la chimère, le mensonge même peuvent s'affirmer comme le chemin le plus direct vers l'énonciation d'une vérité supérieure qui pourra être partagée avec le lecteur. En suivant toutes ces métamorphoses et ces contradictions internes, la biographie intellectuelle portée par la génétique a fini par s'éloigner très sensiblement de ce que Daniel Delas a appelé la « biographie américaine » où vous finissez par tout savoir de l'auteur, y compris le nombre de boutons qu'il y avait à la braguette de son pantalon, mais en restant, presque toujours, aussi démuné qu'avant de l'avoir lue si vous cherchez les raisons pour lesquelles cet auteur est devenu le grand écrivain que vous admirez, ou si vous vous demandez comment ceci (la vie) a pu donner cela (l'œuvre). C'est qu'en matière de vécu et d'écriture, les relations causales ne sont pas moins complexes ni moins sujettes au hasard que le déterminisme aléatoire de Cournot.

### ***Solidarités interdisciplinaires***

Dans sa réévaluation critique du manuscrit comme objet de recherche d'un type nouveau, la génétique a su récupérer l'essentiel de l'héritage des sciences de l'homme introduit par le structuralisme. Certes les manuscrits du dossier de genèse sont d'abord étudiés, sans aucun a priori herméneutique, avec des méthodologies propres à la génétique mais, une fois classés, transcrits et rendus lisibles, ces documents, devenus intelligibles sous la forme chronologique et logique d'un « avant-texte », relèvent d'une recherche interprétative. Il s'agit de retrouver, à travers la chronologie des événements génétiques, la logique significative des processus de création qui ont permis à l'écrivain d'aboutir à l'œuvre finale. Dans cette seconde étape, qui est désormais celle d'une herméneutique de la genèse, il devient légitime de recourir aux démarches d'analyse qui sont celles des sciences de l'homme, en utilisant les présupposés les mieux appropriés, certains phénomènes relevant plutôt du psychanalytique, d'autres du sociologique, de la

stylistique ou de la rhétorique, d'autres de l'anthropologie, de la narratologie, etc. Cette forme d'éclectisme, ouverte à l'ensemble des options critiques, est tout sauf l'aveu d'une absence de choix : il s'agit au contraire d'une singularité méthodologique, propre à la génétique, qui se trouve justifiée par la réalité multivoque des phénomènes qu'elle doit expliciter.

A quelque échelle que l'on se place, depuis les transformations globales de formes jusqu'à la rature ponctuelle d'un mot dans une phrase, il n'existe pratiquement jamais de modification génétique notable qui puisse être interprétée comme l'effet d'une seule détermination. Sauf, peut-être, pour le cas des corrections orthographiques ou pour la chasse aux répétitions, la moindre rature de substitution engage, dans la décision que l'écrivain prend de changer un mot pour un autre, la coexistence de plusieurs causalités simultanées : une raison euphonique ou stylistique, l'exigence d'une plus grande précision historique ou sociale dans le choix du terme, le désir d'évocation d'une sensation précise, le principe d'une cohérence narrative avec le déjà-écrit, le besoin d'introduire une connotation indiquant le principe d'un point de vue, etc. Certaines raisons sémantiques ou purement musicales sont plus influentes que d'autres, mais c'est bien la coexistence de toutes ces lignes de déterminations qui produit la rature (cette substitution et pas une autre), laquelle se présente souvent au départ comme une équation complexe à plusieurs variables. Paul Valéry le disait clairement dans *Autres rhumbs* : « *Je cherche [...] un mot qui soit : féminin, de deux syllabes, contenant P ou F, terminé par une muette, et synonyme de brisure, désagrégation ; et pas savant, pas rare. Six conditions — au moins !* ». Soit dit en passant, malgré ses six conditions, ce n'était pas si sorcier que cela : Valéry cherchait visiblement le mot « fracture ».

A chaque détermination sa logique, et la génétique milite donc pour une solidarité des méthodes d'interprétation critique, chacune étant requise à son heure pour expliquer le phénomène ou la motivation qui relève de sa compétence : une ouverture aux autres disciplines qui n'est guère la règle dans un monde où le champ critique est plutôt animé par la lutte de tous contre tous, la passion des conflits, la coutume du mépris réciproque et le désir d'une hégémonie sans partage. Parce qu'elle ne joue pas exactement dans la même cour que les autres méthodes et parce qu'elle porte, au fond, sur un autre objet (non l'œuvre mais ses processus), la génétique se veut au contraire accueillante à la diversité des approches. Sa morale scientifique est celle de la délibération collective et sa technique interprétative, celle d'une complémentarité des approches qui ressemble tout bêtement à ce qui s'appelait autrefois « l'explication de texte » : appliquer sans aucune exclusive tous les moyens d'élucidation disponibles pour comprendre ici, en profondeur, non plus un fragment de texte mais une séquence d'écriture, un état rédactionnel, une campagne de correction...

### ***L'Histoire à l'échelle de la phrase***

Lorsque la génétique s'attache à comprendre le statut et le rôle des éléments biographiques dans le processus de création de l'œuvre, elle est donc conduite à étudier, comme pour la rature, des situations-carrefours en faisant l'hypothèse qu'une transformation, quelle qu'elle soit, n'est presque jamais univoque, n'étant jamais provoquée par une seule motivation mais souvent par deux, trois, quatre ou cinq déterminations de natures très diverses. Une transformation dans le manuscrit peut avoir un rapport direct avec la vie de l'écrivain sous une forme ou sous une autre, pour des raisons sociale, historique, religieuse, psychique, sentimentale, libidinale ou autre, mais cette modification n'aurait pas eu lieu s'il n'avait pas aussi été motivée au même

moment par une exigence stylistique, esthétique, narrative ou générique qui porte cette action dans le champ de la langue écrite et de la littérature. D'une certaine façon, donc, la génétique intervient dans l'univers du biographique pour le rendre plus complexe, et pour le problématiser en tissant des liens inédits entre l'histoire de l'œuvre, l'histoire individuelle de l'écrivain et l'histoire collective qui leur est contemporaine.

Dans tous les cas, c'est bien d'Histoire qu'il s'agit car, à tout prendre, la génétique n'est rien d'autre que l'irruption de l'Histoire à l'échelle même de la phrase qui s'écrit : c'est l'irruption, dans le champ littéraire, de la « nouvelle Histoire » de Bloch et Febvre ; c'est l'analyse de l'écriture à la lumière des *Annales*, de Le Goff et Nora, avec une méthode attentive à l'imperceptible, accueillante à la diversité des disciplines comme cherche à l'être, à son image, l'étude des manuscrits. Non pas l'histoire événementielle mais une histoire plurielle, à la fois anonyme, pragmatique, usuelle et collective, faite de mille déterminations infinitésimales qui, prises isolément, restent sans effet notable, mais qui, en se répétant, en se multipliant, en prenant la même direction, finissent, comme les gouttes d'eau de Leibniz, par se transformer en une gigantesque vague qui emporte tout sur son passage.

Ce ne sont pas deux ou trois singularités épinglées dans leurs textes ou dans les ultimes corrections de leur Manuscrit définitif, qui permettent sérieusement de caractériser le style de La Fontaine, de Flaubert ou de Proust : c'est, différemment chez chacun d'eux, une infinité de petits faits qui, ayant pris forme dans leur manière de travailler, dans leur façon de réagir à l'environnement, au contexte, au lexique, etc. finissent par se profiler comme les figures d'une identité à part entière. Tenons donc pour essentielle cette place de la nouvelle Histoire dans la génétique car c'est elle qui nous permettra, le moment venu, de mieux comprendre le lien, construit par l'écriture, entre ce qui relève strictement de l'intimité de l'individu, de son secret, et ce qui, étant arraché à sa vie la plus privée, s'adresse à un public aussi large que possible et s'exhausse paradoxalement jusqu'à une pleine et entière pertinence collective.

### ***Le protocole génétique***

La distinction opérée par la génétique entre auteur et écrivain est fondamentale. L'auteur est une instance de la genèse, certes, mais de la genèse imprimée ; l'écrivain est l'instance principale de la genèse manuscrite, celle qui précède l'irruption irréversible de cette forme sociale et partagée de l'œuvre qu'on appelle « le texte » de la première édition. Dans cette phase, initiale et majeure, qui est celle du manuscrit et de tout ce qui précède la première parution de l'œuvre, le texte n'existe pas et le généticien n'a affaire qu'aux seules composantes du dossier de genèse : c'est le moment « avant-textuel » qu'il s'agit d'abord de reconstituer, car, même s'il est réellement advenu, étape par étape, comme le mouvement même de la création de l'œuvre, ce moment n'existe plus nulle part ailleurs que dans le geste théorique et critique du généticien qui va le constituer en rassemblant et en redéployant les traces de cette création dans l'ordre de leur apparition.

A ce stade, on ne cherche pas à savoir ce qui relève ou non du biographique, ou d'une source littéraire, ou encore d'une invention pure de l'écrivain. Ces documents doivent être analysés selon les procédures purement typologiques, fonctionnelles et chronologiques qu'a établis la génétique. Il convient à ce stade d'établir des distinctions nettes entre différents types de documents : d'un côté tous ceux (autographes) qui appartiennent au dossier de genèse proprement dit de l'œuvre (les « manuscrits de l'œuvre » : carnets de scénarios, dossiers documentaires, calepins d'enquête, notes,

plans, brouillons, mises au net, manuscrit définitif, copie pour l'imprimeur, épreuves corrigées, etc.) ; d'un autre côté, tous les autres documents auxiliaires (autographes ou non) qui n'appartiennent pas au dossier de genèse de l'œuvre mais peuvent aider à l'analyser et à le classer : témoignages, correspondances, journal, carnets de voyage, bibliothèque, presse, etc.

Je rappelle que toute recherche en génétique passe d'abord par l'enchaînement de trois opérations de recherche qui sont à la fois distinctes, successives, solidaires et complémentaires : 1. la constitution du dossier de genèse et des documents auxiliaires, 2. La spécification fonctionnelle des pièces (les manuscrits de structuration : plans, scénarios, canevas, maquettes, résumés, etc. ; les manuscrits de documentation : notes de recherches, citations, calepins d'enquêtes, notes de repérages, interviews, iconographie, etc. ; et enfin, le cœur du dossier de genèse, les manuscrits de rédaction : ébauches, brouillons, mises au net corrigées, manuscrit définitif, copies corrigées, épreuves corrigées, bon à tirer) 3. Le classement génétique intégral de l'ensemble du dossier sur un axe chronologique où vont se redéployer toutes les pièces et leurs interactions, par phases successives : pré-rédactionnelle, rédactionnelle, pré-éditoriale, éditoriale.

L'analyse des manuscrits autographes, depuis les premiers brouillons jusqu'aux formes les plus abouties, suppose la mise en œuvre de ce dispositif de classement purement logique : aucune interprétation du sens ni aucun jugement de valeur n'est autorisé à ce stade, il s'agit d'établir un rigoureux suivi chronologique jusqu'aux épreuves corrigées, sans aucune visée herméneutique sur les contenus, en se bornant à redéployer les manuscrits sur l'axe du temps dans l'ordre effectif de leur apparition et de leur concaténation.

### ***Les ambivalences de la Correspondance***

Pour établir la chronologie fine d'une genèse, il arrive que l'on soit beaucoup aidé par un élément auxiliaire : les lettres de l'écrivain, et les réponses de ses destinataires. Le texte épistolaire en tant que tel n'est pas une trace du processus génétique. C'est un document qui peut avoir un rôle essentiel pour dater des événements génétiques, mais seules quelques lettres peuvent relever du dossier de genèse : les lettres de travail. Si par exemple un écrivain envoie un mot à un ami ou à un informateur potentiel en lui disant : « Peux-tu m'expliquer comment les choses se passent dans telle ou telle circonstance ? », et plus clairement encore s'il intègre la réponse de son correspondant dans sa rédaction, on peut alors considérer qu'on a affaire à l'équivalent d'un brouillon ou d'une note documentaire autographe. Lorsque Flaubert envoie une lettre à Maupassant pour lui demander s'il peut lui trouver une falaise ayant telle forme et telles caractéristiques, on peut, à bon droit, estimer qu'il s'agit vraiment d'une lettre de travail qui peut, en tant que telle, être annexée au dossier de genèse de *Bouvard et Pécuchet*.

En revanche, lorsque Flaubert dans une lettre parle du travail de rédaction qu'il vient d'accomplir au cours de la journée, il ne s'agit pas d'un document de genèse de l'œuvre, même si la lettre fournit des informations essentielles pour dater les brouillons du jour. Lorsqu'il écrit à Louise Colet : « Ecoute, il faut que je finisse mon chapitre deux, je n'y arrive pas, je ne pourrai pas venir au rendez-vous qu'on s'était fixé dimanche », il donne une indication intéressante sur l'état de sa rédaction à cette date, mais, pour autant, ce n'est pas une lettre ayant joué un rôle sur la genèse de l'œuvre. Sans oublier que même en termes d'indications chronologiques, il convient aussi de rester vigilant. Chacun le sait, une lettre sert plus souvent à mentir qu'à dire la vérité. Si Flaubert dit

qu'il est encore dans le chapitre deux et qu'il ne va pas pouvoir honorer son rendez-vous du dimanche, c'est peut-être bien parce qu'il rencontre de grosses difficultés de rédaction comme il le prétend, mais c'est peut-être aussi, ou surtout, parce qu'il a en vue, pour ce dimanche-là, un ou deux rendez-vous avec d'autres petites fiancées. Et il est tout à fait possible que son alibi soit complètement inventé : en fait, il a très bien travaillé, il en est déjà à son chapitre trois ! Le généticien, comme le journaliste, doit se faire une obligation de croiser les informations pour être sûr de ce qui peut être considéré comme établi : le témoignage épistolaire de première main ne suffit pas. Prenons par exemple deux lettres de Flaubert écrites le même soir lors de son voyage en Egypte, l'une à son vieil ami Bouilhet, l'autre à sa mère. Elles ne disent pas du tout la même chose : d'un côté il passe une nuit époustouflante au bordel, de l'autre il se promène dans le quartier du port en admirant mélancoliquement le clair de lune. Sans doute faut-il passer par le port pour aller au bordel, sans doute a-t-il aimé le clair de lune sur le port, et peut-être même a-t-il préféré la lune aux almées, mais où est l'image authentique de cette soirée ? Aucune des deux lettres n'est ni totalement mensongère ni totalement digne de foi, quoiqu'elles contiennent sans doute l'une et l'autre une part de la vérité.

C'est pourquoi la correspondance doit être considérée comme une source d'information précieuse mais incertaine sur laquelle un travail d'authentification des faits doit toujours être réalisé. Une fois ce travail fait (autant qu'il est possible), c'est un repère tout à fait irremplaçable pour reconstituer une chronologie en même temps que tout ce qui constitue le réseau social des événements et des interlocuteurs qui peuvent avoir agi sur la genèse.

### ***L'autobiographie à l'épreuve de l'écriture***

On peut soutenir, sans beaucoup de risque de se tromper, que, quel que soit son projet, son genre et son type d'écriture, et même s'il souhaite comme Flaubert rester le plus impersonnel du monde, l'écrivain finit toujours par imprimer à son œuvre une identité personnelle, une sorte de signature ADN qui exprime précisément les deux dimensions de sa personnalité : ce que la vie a fait de lui (son expérience contingente, son histoire) et ce qu'il a fait de son existence (son engagement en littérature, ses lectures, son écriture). L'auteur l'eût-il nié et dénié, toute œuvre est donc à la fois autobiographique et intertextuelle, et c'est ce couple dialectique qui est au cœur de toute œuvre. Mais une fois admise cette certitude, il n'est pas moins nécessaire de reconnaître que, nourrie d'autobiographie et d'emprunts intertextuels, l'œuvre est avant tout un artefact fictionnel qui ne donne pas à lire un document vérifiable mais une œuvre d'art destinée à émouvoir et à faire rêver : c'est, en dernier ressort, le « semblant » produit par l'écriture, c'est-à-dire par le « style », qui fait la qualité littéraire du texte. Avec le même type de souvenir biographique et d'emprunt intertextuel, on peut produire un déchet innommable, un texte insipide, un bon récit ou un chef-d'œuvre. Tout dépend donc du « travail » plus ou moins intense et plus ou moins performant que l'écriture, l'imaginaire créatif de l'écrivain et ses capacités stylistiques exercent sur ce matériau mémoriel ou livresque pour le transformer en véritable littérature. Or où se trouvent les traces les plus claires de ce travail, sinon dans les brouillons de l'œuvre ? Ce sont les manuscrits de travail qui permettent le mieux de se représenter, dans toute sa complexité effective, la relation de l'écrivain à ses sources, qu'elles soient littéraires ou biographiques.

Si la génétique a du sens, c'est d'abord pour la raison majeure qu'elle seule permet d'établir, à la lumière des manuscrits, de vrais textes, conformes à la volonté de leurs



auteurs, alors que la plupart des textes édités sont entachés de très lourdes fautes : une cinquantaine au bas mot pour toutes les grandes œuvres de la tradition, parfois beaucoup plus. Mais la seconde raison, au moins aussi importante, c'est que la génétique est la seule approche critique capable d'offrir un outil vraiment fiable et performant pour comprendre, dans toute son amplitude et toute sa complexité, le rôle de l'intertexte (biographique, documentaire et littéraire) dans le processus de création de l'œuvre.

Qu'il s'agisse d'un roman, d'un poème, d'un essai ou d'un drame, un écrivain ne parle jamais que de lui-même, de ce dont il se souvient, de ce qu'il a vécu, de ce qu'il a lu et de ce qu'il sait. De quoi d'autre pourrait-il parler ? Il y a donc fort à parier - et les manuscrits le confirment - que l'œuvre à l'état naissant se présente comme une sélection de choses lues, vues, sues et vécues et que cette addition de choses (toutes aussi extérieures qu'intérieures) liée à l'esquisse d'une première mise en ordre scénaristique, constitue la somme provisionnelle des éléments avec lesquels l'écrivain peut concevoir et élaborer le projet de l'œuvre. Le problème c'est qu'une fois son travail de rédaction terminé, 90 % de ce matériau sera devenu indétectable et comme inexistant dans le texte final de l'œuvre.

### ***Les malentendus de l'intertextualité***

Au tout début des années 1990, pendant une discussion un peu animée que nous avons eue en prenant un verre dans son bel appartement new-yorkais, Michäel Riffaterre, le grand maître de l'Intertexte, m'exprimait son sentiment sur la question : tout notre travail d'analyse sur ce qui pouvait se passer dans les manuscrits était sans doute admirable, mais ne servait pas à grand-chose si aucune trace n'en restait dans le texte définitif. De deux choses l'une, me disait Riffaterre : ou bien le critique, par sa connaissance de l'intertexte et de l'histoire littéraire, est capable de repérer, dans le texte de l'œuvre, la présence d'un élément emprunté à un autre écrivain ou l'émergence d'un détail biographique révélateur, et il nous fait progresser dans la compréhension de l'œuvre ; c'est l'honneur même du métier, mais encore faut-il être très savant pour y parvenir. Ou bien le critique ne trouve pas cet élément ou ce détail, précisément parce qu'il n'est pas ou n'est plus dans l'œuvre, et alors vous pouvez bien me dire que vous l'avez trouvé dans les brouillons, ça ne m'intéresse pas car c'est de l'œuvre que je veux parler et non de ce qui la précède.

A quoi je répondais (mais sans grand espoir de le convaincre, car il était très obstiné) par l'argument suivant : lorsqu'un critique très intelligent et très savant trouve dans le texte définitif une trace prouvant que l'œuvre a été inspirée par un autre texte ou par un événement de la vie de l'auteur, il peut croire que cette trouvaille est l'effet de sa propre excellence. Mais il est beaucoup plus probable que, s'il l'a trouvé, c'est parce que l'auteur a voulu qu'il le trouve. Car en réalité, les brouillons de l'œuvre le démontrent : neuf fois sur dix, l'emprunt est bien réel mais le travail rédactionnel en fait disparaître la trace sans qu'il soit ensuite simplement possible d'en imaginer l'existence. Une fois sur dix, en revanche, cette trace reste plus ou moins perceptible dans le texte de l'œuvre, mais c'est parce que l'écrivain en a décidé ainsi, en utilisant, selon les cas, toute une gradation possible de visibilités : depuis l'affichage proprement dit, ou la mise en évidence explicite, au moyen d'une citation (en italique ou entre guillemets, assortie ou pas du nom de l'auteur) jusqu'au signal minimum crypté, au détail subliminal, perceptible seulement par les lecteurs les plus attentifs, en passant par le balisage plus ou moins fléché de procédures relevant de l'allusion, de l'insinuation, du clin d'œil, du sous-entendu ou de la référence tacite, etc.

Contrairement à ce que semblait imaginer Riffaterre, lorsqu'il identifie la source dont l'écrivain a laissé trace dans son texte, le critique ne fait qu'exécuter un programme de lecture délibérément inscrit dans l'œuvre, rien de plus. Cela fait partie des charmes de ce « jeu de piste » ou de « rôle » que l'écrivain prépare pour son lecteur et tout spécialement à l'usage de ce super-lecteur professionnel, de ce « lecteur en chef », qu'est en principe le critique. Et l'auteur dispose à cet effet de toute une gamme de signaux et de dispositifs, plus ou moins discrets, pour certains littéralement infinitésimaux, dont le rôle est précisément de pondérer la remontée d'informations qui permettra au critique, s'il est assez cultivé, de soupçonner puis de retrouver dans l'œuvre un emprunt provenant d'un autre texte ou la trace d'un événement biographique, etc.

Je ne disais rien de tout cela pour vexer Michäel Riffaterre, mais pour l'amener à comprendre que l'essentiel du problème se situait précisément ailleurs : là où la trace intertextuelle a bel et bien existé mais a fini par disparaître. Et sur cette voie, je l'avoue, malgré tous mes efforts, il ne m'a jamais suivi, il ne voulait rien entendre, sans doute parce qu'au fond ses engagements théoriques à l'égard du concept de texte le rendaient, à tort, farouchement hostile à la génétique. Je le déplore car c'est certainement sur cette question des « sources invisibles » que la génétique démontre avec le plus d'évidence une part essentielle de son bien-fondé théorique et méthodologique. Et je le regrette aussi d'autant plus amèrement que c'est à coup sûr dans cette zone d'investigation que la génétique pourrait apporter le plus riche matériau d'analyse à la critique intertextuelle. Mais tant pis, si l'intertextualité n'a pas voulu de la génétique, c'est au généticien de se faire spécialiste de l'intertexte.

### ***Le hold-up et la greffe***

Le monde de la « source invisible » est certainement le domaine dans lequel le recours aux manuscrits constitue pour le critique la meilleure chance de renouveler l'interprétation de l'œuvre, et parfois de fond en comble. Pourquoi ? Les cas où l'écrivain maintient volontairement une certaine visibilité de son emprunt intertextuel sont exceptionnels. Il ne s'agit d'ailleurs le plus souvent que de petits larcins destinés à donner le change sur une opération autrement importante qui s'est jouée dans les coulisses. Ce qu'ils nous donnent à voir c'est le miroitement d'un simple jeu de surface intertextuel, assez visible pour nous leurrer, en masquant (ou parfois en signalant ironiquement) le véritable hold-up qui a eu lieu pendant la rédaction de l'œuvre et qui se joue en effet communément dans la plupart des genèses à l'insu de tous : le processus d'appropriation massif par lequel, pour mener à bien son projet, l'écrivain a commencé par piller tout ce qu'il a pu, chez ses confrères comme dans l'intimité de ses propres souvenirs, dans l'intertexte comme dans sa biographie, mais en effaçant derrière lui toutes les traces de ses effractions, en ne laissant subsister sur les matériaux volés aucun signe d'origine qui permettraient de les identifier lorsqu'on les retrouve, métamorphosés, dans l'œuvre finale. Par quel miracle les traces du cambriolage, de la capture ou du rapt peuvent-elles finir par devenir invisibles ou indiscernables ? Tout se passe, si l'on veut, comme si la chose pillée, au moment d'être intégrée à l'œuvre, s'était trouvée progressivement cannibalisée par le texte même en train de s'écrire. L'œuvre à l'état naissant est une plante carnivore.

Pour se représenter clairement le processus, la métaphore la plus parlante pourrait être celle de la greffe. Parlant de génétique du texte, les images biologiques et médicales ne sont pas inappropriées. Dans un premier temps (qui serait celui précédemment signalé comme celui du vol et du recel), le fragment ou le morceau d'un

organisme extérieur - un souvenir biographique de l'écrivain ou quelques lignes d'un texte littéraire qu'il aime - fait l'objet d'un *prélèvement* : il le cadre, le découpe, le conditionne et le met en réserve (par exemple dans un carnet) comme un élément intéressant susceptible d'être utilisé pendant la rédaction. Dans un second temps, convaincu de l'intérêt de l'opération, l'écrivain décide de *greffer* ce fragment pour l'intégrer à l'organisme qu'il est en train de créer : il s'agit d'enrichir l'œuvre à l'état naissant qui n'est encore qu'un brouillon. Pour réaliser *l'insertion*, il doit faire une incision - couper à vif - à un endroit précis du brouillon pour pouvoir y plonger le fragment en lui ménageant un champ d'accueil : ouvrir une béance et ajouter sur les bords, en amont et en aval, ce qu'il faut de tissu conjonctif pour favoriser l'apparence d'un continuum. Dans les moments qui suivent immédiatement *l'opération*, on distingue nettement les bords sanglants et tuméfiés de la plaie, tandis que le *greffon* et la chair environnante paraissent de textures nettement différentes : l'hétérogénéité reste visible. Mais les choses évoluent rapidement : si aucun signe de rejet ne se fait jour, le greffon commence à « prendre » et sur les zones limitrophes de la greffe apparaît un *tissu cicatriciel* qui, de version en version, va finir par surmonter l'hétérogénéité et effacer progressivement toute trace résiduelle de différence entre les deux tissus. Lorsque le processus sera arrivé à terme, plus rien ne permettra de repérer l'endroit où la greffe avait été pratiquée : le morceau ajouté aura le même aspect que *le tissu* avec lequel il fait corps désormais sans la moindre solution de continuité. Ce qui était extérieur est devenu intérieur : en termes génétiques, l'exogénèse s'est transformé en endogénèse.

Tout cela, bien entendu, ne constitue qu'une métaphore filée des procédures génétiques par lesquelles l'écrivain s'est positivement livré à un véritable trafic d'organes suivi d'une chirurgie digne de Frankenstein. Mais pour peu qu'ils soient assez complets, il n'est pas rare que les manuscrits de travail, les carnets et les brouillons rédactionnels de l'œuvre nous donnent à voir, étape par étape, et très exactement sur ce modèle de la greffe, le scénario d'une appropriation spectaculaire vis-à-vis de laquelle la critique intertextuelle reste totalement dépourvue dans la mesure où ne portant son regard que sur le texte final, elle n'y verra que du feu.

### ***De l'intertexte à l'exogénèse***

Or, comme je le signalais en commençant, ces manipulations avant-textuelles peuvent être massives, concerner des pans entiers de l'œuvre. Il ne me semble pas indifférent de savoir que tel chapitre, tel personnage, telle péripétie, ou même dans certains cas, tel projet tout entier, soit le résultat d'une écriture ayant pour point de départ l'importation pure et simple d'un modèle avec lequel (ou, plus souvent, *contre* lequel) l'écrivain a commencé par adopter une posture de prédateur. Qu'à partir de cette capture, il mette en œuvre des protocoles de transformation et d'intégration qui finiront par produire une œuvre entièrement originale ne devant rien à aucun modèle, c'est l'aventure saisissante que les manuscrits nous permettent de reconstituer, pas à pas, en nous donnant à comprendre le processus exogénétique de création dans toutes ses complexités. Y compris, d'ailleurs, lorsque le processus échoue : il y a dans les brouillons de nombreux cas de « rejet » de la greffe qui sont au moins aussi éloquents que les cas de réussite : pourquoi tel texte piqué à un grand auteur, ou tel récit emprunté par l'écrivain à sa propre légende familiale, ou tel fragment informationnel arraché à l'intertexte documentaire, finit par ne pas « coller », comme si, en dépit de cinq ou six versions successives, le tissu cicatriciel du texte endogénétique ne parvenait pas à réduire en lui les signes fatals d'une irréductible extériorité ? La leçon négative des rejets permet bien

souvent de mieux cerner le style de l'écrivain à ses limites : ce qu'il peut et ce qu'il ne peut pas absorber. Il s'agit là très clairement, de choses précieuses pour la critique, que seule une plongée dans les manuscrits permet de mettre au jour et de comprendre.

Si l'intertextualité reste démunie pour juger des réelles relations que l'œuvre entretient à l'intertexte, c'est parce qu'elle se représente l'écriture comme un résultat et non comme un processus en ne considérant que le texte final, dans une vision essentiellement spatialisée où le temps n'existe que sous la forme d'une chronologie éditoriale : l'étendue et le volume d'un déjà-écrit où toutes les œuvres parues, coexisteraient et interagiraient, les unes vis-à-vis des autres, en permettant d'identifier ce que chaque nouvelle œuvre, en tant que texte (c'est-à-dire en tant qu'invariant récemment publié), doit à l'univers des textes antérieurs ou contemporains qui ont pu l'informer ou avec lesquels il se trouve en relation de dialogue et de co-signifiante. Mais comment juger de ce qu'un texte peut devoir à ce qui le précède, comment retrouver précisément ce qui de l'intertexte a pu l'informer, si l'on commence par s'interdire tout accès à sa genèse ? Ce qui manque à l'intertextualité pour devenir véritablement opérationnelle, c'est la prise en considération de l'écriture comme processus temporel, quatrième dimension. En ne voulant considérer que le texte dans sa clôture finale, l'approche intertextuelle se condamne à ne pas pouvoir identifier ni comprendre la réalité des opérations intertextuelles dont les brouillons et les manuscrits de travail sont le théâtre pendant toute la durée au cours de laquelle l'œuvre, *in statu nascendi*, se entièrement trouve ouverte à la prégnance de l'intertexte. C'est pour répondre à cette nécessité critique que la génétique a développé les concepts d'exogenèse et d'endogenèse. Passons donc à une petite mise au point terminologique.

### ***Exogenèse et endogenèse***

Endogenèse et exogenèse correspondent pour les processus génétiques, aux oppositions que la critique a formulées pour le texte à travers des couples comme invention/emprunt, écriture/sources, originalité/imitation, texte/intertexte, littéarité/contexte, etc. L'écriture à l'œuvre se prête mal à de telles divisions, mais fait apparaître deux postures contrastées qui totalisent ces oppositions en leur empruntant certains traits : une écriture centrée sur soi, qui produit et qui invente, et une autre, centrée sur l'extérieur, qui importe et qui recycle. L'avantage de ces deux notions d'endogenèse et d'exogenèse est qu'elles délimitent et identifient des processus proprement génétiques, mobiles, paradoxaux, complexes, réciproques, réversibles, dont les manuscrits de travail prouvent qu'ils sont évolutifs et non réductibles aux phénomènes repérables dans le texte publié. Il s'agit en fait de deux modalités massives de l'acte d'écrire, à la fois inverses et dialectiques.

L'exogenèse désigne la logique des processus d'externalisation par lesquels l'écriture s'arrache à sa propre intériorité pour s'attacher à autre chose qu'elle-même en allant cadrer et prélever ses matériaux ou ses modèles dans l'expérience référentielle, la lecture intertextuelle, la source érudite, le témoignage ou l'enquête documentaire. L'endogenèse désigne la relative clôture d'un processus autonome et spontané où l'écriture ne se déploie qu'en s'appuyant sur les ressources de la langue, de l'imaginaire du scripteur et de sa propre affirmation stylistique.

Les carnets de lecture, calepins de repérage, albums de voyage, sont souvent des supports d'écriture exogénétique. Mais certains carnets, utilisés pour consigner des projets, idées, formules, canevas, plans, scénarios ou rédactions peuvent être de nature

purement endogénétique. Une des caractéristiques paradoxales de l'exogénétique est son caractère instable et volatile. Sauf décision particulière de l'écrivain qui ferait du signal exogénétique le but même de son écriture (citation, allusion, pastiche, parodie, procédures hypertextuelles), les éléments exogénétiques de l'avant-texte ont pour vocation de se convertir en matière endogénétique. A partir d'un certain point d'élaboration rédactionnelle, la note exogénétique s'intègre si intimement à son milieu endogénétique qu'elle en devient méconnaissable.

L'analyse des brouillons a mis en évidence l'existence d'un paradoxe dialogique de l'exogénèse. Cette conversion de l'exogénétique en endogénétique porte à s'interroger sur le sens même de la "documentation" dont on peut penser que le véritable rôle est peut-être moins d'approvisionner l'écriture en nouveaux matériaux que de lui offrir des éléments dialogiques destinés à susciter une relance incitative et heuristique des processus d'endogenèse. Sous couvert de documentation, ou de modèle littéraire, l'exogénèse manipule un intertexte qui joue souvent le rôle d'un contre-texte à valeur endogénétique.

L'intégration endogénétique peut rendre non repérable toute trace de l'importation originaire, elle n'efface en rien le rôle fondamental que l'élément exogénétique initial a pu jouer en tant que tel pendant la rédaction. Or, dans la plupart des cas, l'élément étant devenu insoupçonnable, ce rôle restera totalement imperceptible à la lecture du texte définitif et, par conséquent, inaccessible à l'interprétation que proposent les méthodologies critiques fondées sur l'étude exclusive du texte. S'agissant de processus récurrents, souvent très nombreux et quelquefois massifs, qui peuvent concerner la conception d'une proportion considérable de l'œuvre, le champ des découvertes qui restent réaliser aurait de quoi réjouir les jeunes chercheurs d'aujourd'hui et de demain. Ce phénomène démontre à lui seul la nécessité d'une approche fondamentalement génétique de la question des sources.

### ***Cannibalisation***

Voilà donc comment un élément exogénétique, primitivement extérieur à l'écriture, peut progressivement se trouver absorbé par un travail d'intégration qui le métamorphose en l'homogénéisant à l'endogenèse de l'œuvre, c'est-à-dire à son style. C'est précisément dans cette conversion de l'exo en endo que peuvent le plus clairement s'observer les singularités et les performances du style propre à un écrivain : il n'est jamais mieux lui-même que lorsqu'il travaille à réduire l'extériorité d'un élément qui ne provient pas originellement de sa propre écriture. Le rituel qui se joue dans cette appropriation n'est pas loin de celui qui anime tout anthropophage.

Imaginons qu'étant occupé à rédiger mes propres Mémoires, je me sente tout à coup le besoin irrésistible de stimuler mon écriture en allant piller un grand modèle comme, par exemple, Casanova. Je sélectionne donc, dans l'*Histoire de ma vie*, quelques passages bien sentis que j'aime et qui peuvent ressembler par certains détails aux aventures personnelles que je veux raconter. Puis, passant à la rédaction, je me saisis du premier de ces fragments pour le faire mien. Les deux ou trois premières réécritures vont me conduire à transformer les noms, les lieux, les circonstances, etc. pour que le récit soit fidèle à mes souvenirs, mais quelque chose de la plume du vénitien francophone restera attaché à mon énonciation. Parvenu à sa troisième ou quatrième version, le contenu narratif sera définitivement conforme à mon histoire personnelle en tous points et, sauf à vouloir faire un clin d'œil au lecteur pour lui désigner l'ami Casanova, il ne me restera plus qu'à lisser, à ma façon, deux ou trois expressions, une ou

deux tournures de phrases, pour que ce petit morceau de *Histoire de ma vie*, introduit dans mon texte, n'ait plus rien du style de Casanova. Que m'importe d'ailleurs Casanova ? Je voulais juste que son récit m'inspire, que son énergie circule dans mon écriture. C'est fait. Après sept rédactions successives, le texte de Casanova est devenu mien, mon écriture l'a absorbé. Pour me sentir investi de sa puissance, j'ai cannibalisé le petit lambeau de chair que j'ai arraché au corps textuel de Casanova : je l'ai dévoré, digéré, il est devenu le sang et la chair de mon propre texte. Voilà, en termes anthropologiques, le sens ultime et chamanique de l'exogénèse.

Mais pour prendre l'exacte mesure du phénomène, il faut abandonner l'idée qu'il ne s'agirait dans l'écriture littéraire que d'une procédure exceptionnelle, à tout le moins limitée, et somme toute négligeable. Non, c'est le contraire. Autobiographique ou intertextuelle, l'exogénèse invisible constitue une part souvent majoritaire de la fabrique de l'œuvre. Ce n'est pas toujours vrai dans les mêmes proportions pour tous les écrivains, ni pour toutes les œuvres, mais ce processus, chez un grand écrivain comme Flaubert, concerne une proportion très impressionnante de ce qu'il a écrit. Si les emprunts restent relativement limités pour *Madame Bovary*, les recours à la chronique judiciaire, au récit familial, au contexte local, aux souvenirs autobiographiques, au répertoire des « idées reçues », etc. totalisent quand même une masse significative d'importations relevant de l'exogénèse : peut-être le tiers de la masse totale du texte. Avec *Salammbô*, Flaubert fait l'apprentissage de la documentation historique savante, et évalue lui-même à plus de 200 le nombre des ouvrages dans lesquels il a puisé probablement plus de la moitié de son roman historique. *L'Education sentimentale*, son chef-d'œuvre, est, pour le scénario autobiographique comme pour la documentation politique, un véritable puzzle d'exogénèses : des milliers de pages de calepins, carnets et dossiers documentaires en font la preuve. *La Tentation de Saint Antoine*, pandémonium de toutes les hérésies et de toutes les croyances, est un tissu de citations empruntées à l'Histoire planétaire des religions. Les *Trois Contes*, qui ne font pas plus de soixante pages, réalisent la performance de condenser les contenus érudits de plus de cent ouvrages et la mémoire autobiographique de toute une vie. Mais c'est bien sûr à *Bouvard et Pécuchet* que revient le trophée : véritable encyclopédie de tous les savoirs et de toutes les errances de la raison, ce livre est constitué, dans son principe même, comme la synthèse d'une bibliothèque comptant plus de 2000 ouvrages, lus, annotés et cités, dont les contenus qui composent la quasi-totalité du premier volume sous forme de récit, devaient faire l'objet, dans le seconde volume, d'une *Copie* mettant en scène le principe même de l'exogénèse comme moyen et fin de l'écriture.

Le texte flaubertien est fait avec du déjà écrit qui n'est devenu du Flaubert que par la vertu d'un travail sur les textes où se reconnaît le cérémoniel sanglant de l'anthropophage. Mais il n'en va pas autrement pour l'exogénèse autobiographique : elle n'est qu'un élément parmi d'autres de la composition de l'œuvre, et si l'auteur s'en sert à loisir c'est dans la mesure où elle est la matière première qui se trouve à sa disposition la plus immédiate. Mais avant de se transformer en texte, ces émotions, ces voyages, ces détestations, ces amours, bref toute cette intimité qui compose la réserve mémorielle de tout écrivain doit elle-même passer par de redoutables transformations endogénétiques qui ne s'obtiennent qu'au prix du sacrifice. Pour faire de sa vie la chair de son œuvre, l'écrivain doit apprendre à se faire le cannibale de lui-même. Pas besoin d'être grand clerc pour entrevoir que ce genre d'aporie comporte certains risques.