

Pierre-Marc de Biasi  
Génétique des textes

La génétique des textes est l'une des principales innovations critiques des trente dernières années. Cette nouvelle approche scientifique, féconde en découvertes, renouvelle en profondeur la connaissance des textes à la lumière de leurs manuscrits de travail, en déplaçant la réflexion de l'écrit vers l'écriture, de la structure vers les processus, de l'auteur vers l'écrivain, de l'œuvre vers sa genèse. Le texte est ainsi réinterprété à travers la succession des esquisses, notes et brouillons qui lui ont donné naissance et l'ont conduit à sa forme imprimée à travers de multiples métamorphoses. Cette introduction théorique présente l'histoire, les techniques et les méthodes fondamentales de la discipline, en l'illustrant d'exemples concrets comme l'incipit d'un conte de Flaubert. Elle interroge aussi l'avenir d'une telle approche à l'ère du brouillon numérique et l'émergence possible d'une science générale des processus de création. Un essentiel pour les étudiants en lettres et les passionnés de littérature.

*Pierre-Marc de Biasi dirige l'Institut des Textes et Manuscrits modernes (ITEM/ENS-CNRS).*

10 € prix valable en France  
ISBN : 978-2-271-07059-3



9 782271 070593

www.cnrseditions.fr

Brouill  
La légende de Saint  
Gustave, Faubert  
(BnF, hérit. 23663-2,  
n.429)  
B L E U M

Pierre-Marc de Biasi Génétique des textes

801  
.95  
BIA  
CNRS



BUC-BIBLIS  
021 865858 6

## II. PROCESSUS D'ÉCRITURE ET PHASES GÉNÉTIQUES

### 1. Aperçu terminologique

#### 1.1. *La notion de « texte »*

Tout en se reconnaissant héritière, sous réserve d'inventaire, de la « théorie du texte », la génétique n'entretient que des relations prudentes et relativement évasives avec le concept de « Texte » qui lui paraît toujours plus ou moins investi d'arrière-pensées transcendantes et intemporelles, héritées des religions du Livre et de la fiction du texte révélé. L'inspiration est-elle une fiction ? Quelque chose du texte ne peut-il relever de la révélation, de l'illumination, de l'épiphanie ? Si : il arrive au poète d'être inspiré comme le chaman ou le prophète : le « vers donné » dont parle Valéry n'est sûrement pas une légende. Mais ces blocs de « déjà écrit » tombés du ciel psychique de l'écrivain ne sont précisément pas du texte : ce sont des météorites matricielles, des embrayeurs d'écriture, des amorces rédactionnelles qui renvoient aux processus les plus archaïques de la

genèse. Ces phénomènes de révélation primaire se situent aux antipodes du texte. Ils émergent dans le chaos des premiers brouillons, ou dans le chantier de la rédaction, comme les exceptions à la règle d'un travail qui cherche justement à rivaliser avec la merveille offerte : une élaboration indéfiniment perfectible, à laquelle le poète sera tenté de revenir aussi longtemps que la vie le lui permettra. L'idée d'un texte établi et fixé dans l'immuabilité de sa lettre est un rêve démenti par l'histoire de la tradition écrite et par les réalités de l'édition. Le texte est un artefact humain, comme tel asservi à la rude loi du travail, de l'historicité et du désir. Qu'aucun texte ne pré-existe à la rédaction qui lui donne forme est une évidence qui oblige à nommer ce qui le précède « avant-texte ». C'est sur ce constat de fait que repose le projet de comprendre ce qui le construit sans pouvoir l'achever : l'écriture comme technique et comme *habitus*, comme démesure et pulsion de métamorphose. La mort de l'écrivain met, en principe, un terme (relatif et provisoire) à ce processus : en droit le créateur apparaît « Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change ». Mais comme le suggère la formule de Mallarmé, il s'agit encore d'un « change ». Du vivant de l'écrivain, comme après sa disparition, qu'aucun texte, publié sous une forme arrêtée par la typographie, ne demeure jamais immuable dans son devenir, c'est ce que nous apprend l'histoire de sa réception et de son destin éditorial : à chaque réédition du texte, des centaines ou des milliers de

transformations (accidentelles ou délibérées) en transforme sensiblement la lettre et le sens. Parfois jusqu'à le rendre méconnaissable. Malgré plus de deux mille variantes entre la première et l'avant-dernière édition de *Madame Bovary*, on s'accorde à penser que, sous l'une ou l'autre des deux versions, on lit le même « texte ». Mais qu'y a-t-il de commun entre le bref récit de *La Peau de Chagrin* publié en 1831 et le long roman qui porte le même nom dans l'édition Furne corrigée? Le texte, probablement, n'existe pas. Ou plutôt, il n'existe que sous la modalité du relatif et de la croyance : comme une notion commode pour désigner un écrit auquel on se réfère en lui accordant le crédit d'une identité et d'une certaine stabilité. Cette prétendue stabilité n'est, dans les faits, pas suffisante pour nous convaincre qu'il s'agit d'un véritable invariant ou d'une structure close sur elle-même, comme l'imaginait la théorie du texte. Le texte, comme tout un chacun, ne persiste qu'en se transformant. La génétique revendique le droit de considérer ces transformations du « texte » publié comme une seconde genèse, comme un nouveau travail du sens et de la forme qui relève d'un autre regard que celui de la philologie, surtout préoccupée d'en fixer définitivement l'esprit et la lettre. Mais, toute précaire qu'elle soit, cette stabilité qui se gagne dans le passage du manuscrit à l'imprimé n'est pas non plus assez labile pour être négligée : chaque édition typographique en nombre d'une forme arrêtée de l'œuvre, à com-

mencer par la première, constitue un événement remarquable prenant valeur collective de référence. Et c'est pourquoui, rapporté à l'univers de sa genèse manuscrite à laquelle il s'oppose comme le réel au virtuel, le social au privé, l'achevé à l'inachevé, le (presque) stable à l'instable, le « texte », dans une perspective génétique, ne trouve sa réalisation effective qu'avec la publication imprimée qui fait passer l'écrit d'un régime autographique et privé de « manuscrit » à un statut typographique et public d'entité textuelle.

## 1.2. *Génétiqque des manuscrits, génétique de l'imprimé*

Sous la forme du manuscrit, même « définitif », et jusqu'aux « épreuves corrigées », l'écrit reste toujours susceptible de mutation majeure ou d'anéantissement : c'est, rétroactivement, sa transformation en version typographique imprimée qui permet de désigner comme « définitifs » ces derniers états autographiques de l'oeuvre que la publication fixe sous la forme (provisoirement) arrêtée de ce que l'on peut désormais désigner comme le *texte* de l'oeuvre. Tout ce qui se trouve en deçà de cette ligne de partage appartient au domaine de l'avant-texte et relève d'une *génétiqque des manuscrits* (ou *génétiqque avant-textuelle*) et tout ce qui se trouve au-delà appartient au domaine textuel et relève de la *génétiqque de l'imprimé* (ou *génétiqque textuelle*).

Cherchant à élucider le processus global de production de l'oeuvre, l'approche génétique se donne comme objectif essentiel la reconstitution de l'avant-texte à partir des manuscrits : une succession de processus partiels et solidaires dont l'enchaînement forme l'image d'un processus global interprétable comme avant-texte. Mais cette recherche sur les manuscrits doit se prolonger par une étude génétique des processus d'écriture repérables dans les métamorphoses du texte imprimé lorsque le stade textuel, comme c'est presque toujours le cas, fait apparaître à son tour de nombreuses et importantes transformations de l'oeuvre à travers ses diverses éditions. La génétique de l'imprimé se distingue de la génétique des manuscrits par un dispositif notionnel approprié aux caractéristiques de son objet. Les « variantes d'édition », qui entregistrent les variations entre des états différents mais tous aussi légitimes du texte publié, ne sont pas identifiables aux phénomènes de transformations observés, dans les manuscrits de travail, entre des états de rédaction que tout peut remettre en cause à tout moment, aussi longtemps que le texte encore purement virtuel, reste à la recherche de lui-même.

La génétique de l'imprimé se propose donc, avec d'autres principes et d'autres outils que ceux de la philologie, d'étudier le devenir historique du texte dans ses mouvances, aussi bien du vivant de l'auteur (génétique des variantes auctoriales) qu'après sa disparition (génétique des variantes post-auctoriales)

en considérant ces transformations, ouvertes sur l'avenir, comme une genèse à part entière : une genèse sans *terminus ad quem*, dans laquelle se jouent les métamorphoses qui accompagnent la réception et la postérité de l'œuvre.

Bien qu'animées par un projet différent, les études philologiques du texte imprimé offrent, en matière d'analyse des variantes auctoriales, une gamme très riche d'expériences dont la génétique entend tirer profit pour sa propre démarche, notamment dans le champ historique où les documents de travail et les autographes font cruellement défaut. Entre le xv<sup>e</sup> et le xviii<sup>e</sup> siècle, de nombreuses œuvres, dont on n'a conservé aucun document de genèse manuscrite, ont été l'objet de multiples éditions successives attestant de profondes et constantes transformations du texte. Bien plus, certaines de ces transformations sont attestées à l'intérieur d'une même édition qui, au fil du même tirage en nombre, peut présenter des variantes importantes : il faut en conclure que l'auteur, soucieux de perfectionner son texte, a pu procéder à des modifications à même les plombs, en travaillant avec le typographe chargé de la composition des pages et le prote responsable de l'impression. Toute proportion gardée, ne sommes-nous pas là devant un cas spécifique d'écriture où l'édition imprimée joue un rôle génétique presque comparable à celui que Balzac lui fera jouer, à son heure, pour accompagner la genèse de son œuvre ?

### 1.3. Qu'est-ce qu'un « dossier de genèse » ?

Dans le cadre de la « génétique du manuscrit », on appelle dossier de genèse l'ensemble matériel des documents et manuscrits se rapportant à l'écriture de l'œuvre que l'on entend étudier. Ce n'est pas un donné mais au contraire le résultat d'un travail préliminaire : l'étendue et la nature du dossier génétique sont relatifs aux objectifs de la recherche envisagée. Le dossier de genèse est composé d'« archives » généralement conservées dans des institutions patrimoniales publiques ou privées. On y trouve par définition les manuscrits de travail autographes de l'écrivain : plans, scénarios, carnets, cahiers, croquis, dessins, notes de lecture, marginalia, fragments de rédactions antérieures, notes de documentation, brouillons, mises au net, copies, épreuves corrigées, etc. On peut également y trouver des écrits autographes utiles à la compréhension de la genèse comme la correspondance, le journal intime, l'agenda, des écrits de jeunesse, etc., parmi lesquels certains éléments peuvent avoir joué un rôle proprement génétique (les « lettres de travail » par exemple, ou un fragment de journal lorsqu'il s'intègre à la rédaction) mais qui serviront majoritairement comme indices et témoignages, notamment pour la datation des opérations d'écriture. Le dossier de genèse peut aussi être enrichi par des documents (autographes ou non, manuscrits ou imprimés, privés ou publics) contenant des informations extérieures à la genèse

de l'œuvre mais précieuses pour l'analyse : livres empruntés, lettres reçues, bibliothèque personnelle de l'écrivain, contrats d'édition, actes et papiers officiels, testament, archives familiales, etc. Certains dossiers et documents visuels (peintures, gravures, dessins, photos, etc.), sonores (enregistrements) ou audiovisuels (films, vidéos) réunis ou réalisés par l'écrivain, etc. Le travail préalable de « constitution » du dossier de genèse est la première étape du travail du généticien lorsqu'il s'engage dans un projet d'analyse sur corpus (voir plus loin : 3.1. Opération 1 : établissement du corpus et spécification des pièces). C'est une opération décisive de la recherche puisque toute l'investigation et la qualité des résultats attendus dépendent largement de l'exhaustivité des pièces réunies et de la clarté de leur spécification.

### 1.3.1. Qu'est-ce que « l'avant-texte » ?

Lorsque les manuscrits d'une œuvre ont été conservés sans trop de lacunes, il devient possible de suivre à la trace le travail de l'écrivain, étape par étape, depuis sa conception (notes, plan primitif, incipit, etc.) jusqu'aux épreuves corrigées, en passant par les esquisses, notes documentaires, brouillons, mises au net et manuscrit définitif. Mais pour comprendre ces documents et donner à voir l'enchaînement des opérations qui ont fait évoluer la rédaction jusqu'à sa forme définitive, encore faut-il

avoir inventorié, classé, daté et déchiffré toutes les pièces du dossier génétique qui, à l'état brut, ne sont ni lisibles, ni ordonnées, ni interprétables. La notion d'avant-texte désigne le résultat de ce travail d'étude et d'intelligibilité. L'avant-texte est une production critique : il correspond à la transformation d'un ensemble empirique de documents opaques en un dossier de pièces ordonnées et significatives. Du statut indéterminé de « manuscrits de l'œuvre », le dossier de genèse passe au statut scientifique d'avant-texte lorsque tous ses éléments ont été redéployés de manière intelligible selon la diachronie qui leur a donné naissance : plans, esquisses, brouillons, mises au net, documentation, manuscrit définitif, etc., déchiffrés, éventuellement transcrits et surtout entièrement reclassés dans l'ordre de leur apparition chronologique et selon la logique de leurs interactions. Cette remise en ordre est artificielle puisque ces documents de travail n'ont jamais été matériellement disposés sous cette forme par l'écrivain qui les a produits et manipulés de manière successive, partielle et instrumentale, au fur et à mesure des besoins de son travail. Mais cette remise en ordre artificielle correspond néanmoins à l'image d'une cohérence productive bien réelle : celle qui a donné naissance à l'œuvre à travers un trajet temporel dont ces pièces constituent les indices matériels et les étapes. L'avant-texte ne désigne donc pas la matérialité des manuscrits, mais leur redéploiement critique selon

L'ordre de leur apparition tel que le généticien peut l'opérer en reconstituant la chronologie des opérations de conception et de rédaction de l'œuvre. C'est une entité qui n'existe pas en dehors du geste scientifique qui le constitue, et c'est une étape déterminante de l'analyse génétique car tout en dépend, mais il ne s'agit pas encore d'une « interprétation » de la genèse.

L'avant-texte de l'œuvre se distingue donc de « l'étude de genèse » qu'il rend possible : l'avant-texte est le dossier génétique devenu interprétable tandis que l'étude de genèse est le discours critique par lequel le généticien donne son interprétation et son évaluation des processus à travers les présupposés d'une méthode spécifique : poétique, sociologique, psychanalytique, etc. C'est par ce discours critique spécifié que le généticien pourra notamment interpréter les formes et significations de l'œuvre à la lumière du processus dynamique qui les a produites.

### 1.3.2. Interprétation ou démonstration ?

Établir l'avant-texte d'une œuvre met en jeu des raisonnements hypothético-déductifs qui n'ont pas grand chose à voir avec le jugement de goût ou le talent sophistiqué de l'herméneute. On ne classe pas et on ne déchiffre pas les documents en fonction de présupposés interprétatifs, mais au contraire en restant aussi neutre et aussi logique que possible, en utilisant exclusivement les ressources de la critique

externe et de la critique interne car il s'agit ici d'établir une vérité objective. S'agissant du classement, cette opération scientifique consiste à reconstituer l'ordre chronologique dans lequel les documents ont été écrits et cet ordre, dans les faits, a bien évidemment été unique. Comme dans une enquête policière, il s'agit de retrouver, grâce à des indices, la succession des événements tels qu'ils ont réellement eu lieu. Pour le déchiffrement, c'est la même chose : il y a une et une seule manière de déchiffrer correctement une graphie. À ce stade, qu'il soit sociologue, poéticien ou psychanalyste, le généticien doit aboutir au même résultat : son obédience critique n'a pas à interférer sur le contenu de ce qu'il doit analyser et établir comme des faits objectifs. Et il n'y a là aucun « positivisme » particulier : la restitution des événements dans la consécution de ce qui a été leur enchaînement temporel effectif, comme la transcription en clair et exacte des graphies manuscrites, sont des exercices intellectuels dont le résultat, lorsqu'il est correct, ne relève pas de l'appréciation mais de la démonstration. La complexité des problèmes rencontrés peut conduire le chercheur à formuler plusieurs hypothèses divergentes, mais du seul fait de ses propres limites ou des indices qui restent insuffisants pour étayer l'expertise : en droit et en fait, il n'y a qu'une seule hypothèse qui soit la bonne.

Face aux difficultés les plus ardues, l'interprétation (notamment contextuelle) et la délibération (avec d'autres lecteurs) jouent un rôle non négligi-

geable dans le déchiffrement des graphies les plus obscures, et dans de nombreux cas, malgré ses efforts, le chercheur ne sera pas en mesure de tout transcrire avec certitude. Certaines graphies resteront pour lui indéchiffrables ou certaines de ses lectures resteront conjecturales. Un codage devra lui permettre de le mentionner clairement en évaluant le degré de certitude attachée à sa proposition : certain, probable, conjectural. De la même manière, dans le classement chronologique des manuscrits, il ne sera pas toujours possible, ou aisé, de statuer avec une absolue certitude sur tous les enchaînements et sur toutes les datations, absolues ou relatives. Là encore, le caractère hypothétique ou douteux des propositions devra être clairement évalué et communiqué. La génétique est une démarche scientifique cumulative : si elles ont été correctement délimitées et signalées, ces hésitations ou incertitudes pourront être levées par la suite, à un stade ultérieur de la recherche grâce à l'analyse d'autres éléments du dossier, ou plus tard, dans un autre cadre, par d'autres chercheurs. Une analyse vaut donc autant par ses découvertes et ses acquis certains que par le soin apporté à ne pas dissimuler les zones qu'elle a dû laisser en friche.

#### 1.4. *Qu'est-ce qu'un « brouillon » ?*

Lorsqu'il est assez complet, le dossier de genèse d'une œuvre publiée contient les documents relatifs

aux différentes phases de travail qui ont conduit l'écrivain de l'idée initiale de son projet à la forme imprimée de l'œuvre. Chacune de ces phases se décompose en plusieurs moments et manifeste la présence de plusieurs fonctions opératoires auxquelles se rapportent des types de manuscrits particuliers. L'ensemble de documents que l'on appelle usuellement les *brouillons* de l'œuvre correspond au travail « rédactionnel » : ce sont les manuscrits, souvent couverts de ratures, qui ont été consacrés au travail de « textualisation », c'est-à-dire à la « mise en phrase », proprement dite de l'œuvre. Ce qui n'était primitivement, dans le plan initial, que des indications notées sur un mode plus ou moins télégraphique, ou les éléments d'un simple canevas rédigé dans un style dominé par la parataxe et la structuration en liste, commence à acquérir la forme d'un enchaînement séquentiel où les formulations se trouvent structurées par la syntaxe et la concaténation de phrases. Les brouillons peuvent apparaître après des *esquisses*, des *ébauches* ou des *scénarios développés* qui ont eu pour fonction de commencer à déployer et amplifier les contenus primitifs d'un *plan* ou d'un *scénario initial*. À côté de ces documents à valeur scénarique, on peut aussi trouver d'autres types de manuscrits, également distincts des brouillons : les *notes de documentation rédactionnelle*, qui entretiennent parfois une relation étroite avec le processus de textualisation lui-même puisque bien souvent c'est au moment où il « rédige » que



l'écrivain intègre le contenu de ses notes documentaires à la matière de ses phrases. Enfin, vers la fin du processus de textualisation, des manuscrits souvent moins chargés de ratures font leur apparition : ce sont les *mises au net* qui peuvent encore devenir le théâtre d'importants remaniements mais qui, en général, ont pour fonction de préparer la confection d'une ultime copie au propre : le *manuscrit définitif* qui servira de modèle pour la version imprimée. Le *brouillon* désigne donc au sens strict les documents relatifs à la fonction rédactionnelle de textualisation ; mais cet ensemble d'autographes reste en constante interaction avec d'autres manuscrits de travail dont les fonctions (structuration, documentation) agissent profondément sur la textualisation. L'aspect des brouillons, leur forme et leur nature dépendent de la technique de travail de l'écrivain, du processus d'écriture qu'il a choisi de mettre en œuvre.

## 2. Processus d'écriture et phase génétique

L'analyse des manuscrits fait apparaître le caractère récurrent d'un partage entre deux grands types d'écritures littéraires.

Il y a des écrivains qui ne peuvent travailler qu'avec un canevas précis selon le principe d'une écriture « à programmation scénarique » (« écriture à programme ») qui anticipe sur la textualisation

en lui assurant le guidage d'un plan initial. Pour Flaubert, par exemple, la rédaction ne peut commencer qu'après un assez long travail de réflexion et de structuration où il s'agit pour lui de construire aussi précisément que possible le synopsis détaillé de son histoire, dans l'ordre où il faudra l'écrire, de manière à pouvoir en saisir simultanément le développement d'ensemble, les symétries, les évolutions et les principales articulations

Inversement, il y a d'autres écrivains qui ont besoin de se jeter la tête la première dans la rédaction sans se sentir contraints par le moindre plan, sans savoir où ils vont, en suivant la logique d'un déclenchement plus pulsionnelle : c'est l'écriture « à structuration rédactionnelle » (dite aussi « écriture à processus », mais à tort puisque le « programme » est aussi un processus...) qui se construit son plan et ses articulations narratives au fur et à mesure de l'élaboration de l'œuvre. Stendhal, qui est un bon représentant de cette méthode intuitive, explique que devoir suivre un plan lui gâcherait l'essentiel du plaisir qu'il trouve à écrire puisqu'il saurait à l'avance ce qui va advenir dans son histoire, alors que la rédaction est une sorte d'aventure où l'écrivain doit pouvoir se surprendre lui-même par ce qu'il invente et s'émerveiller de ce qui advient à ses personnages.

Cette opposition est essentielle car il s'agit de deux manières de travailler réellement différentes, et à certains points de vue opposés, qui ont des consé-

quences décisives sur la forme et la nature des manuscrits. L'écriture « à structuration rédactionnelle », qui est réfractaire à toute programmation initiale, ne s'appuie sur aucun schéma écrit, et va droit devant elle en commençant par une rédaction de « premier jet » qui avance en s'enrichissant de révisions à chaque nouvelle lecture du déjà rédigé (type Stendhal ou Kafka) et qui peut donner lieu à des réécritures globales sous forme des « versions » successives de l'œuvre. Inversement, l'écriture « à programmation scénarique » (type Flaubert ou Zola) fait précéder l'écriture par un travail de conception préliminaire, sous la forme de plans, scénarios, notes, ébauches, recherches documentaires, qui ont pour fonction de préparer et d'organiser une rédaction qui pourra ensuite être mise en œuvre séquentiellement : partie par partie, chapitre par chapitre, mouvement par mouvement, page par page selon un système de réécriture « finalisante » qui vise à atteindre un texte quasiment définitif section par section, selon l'ordre du plan. Lorsqu'il s'agit d'une œuvre de grande dimension, l'écrivain pourra d'ailleurs redoubler l'opération en faisant précéder chaque nouvelle étape rédactionnelle par la préparation d'un scénario intermédiaire développé à partir du passage concerné dans le scénario d'ensemble.

Ces deux démarches ne donnent pas le même profil de développement génétique ni le même type de manuscrits, et avant toute analyse d'un dossier de genèse, il convient de déterminer auquel de ces deux

processus on a affaire. Mais l'appartenance à l'une ou l'autre de ces deux grandes options n'est pas toujours si simple à déterminer. De nombreux écrivains combinent les deux démarches selon des formules adaptées à leur projet, à leur propre méthode de travail ou aux nécessités imprévisibles de la rédaction. Des mutations peuvent aussi avoir lieu au cours de la genèse. Saisi par une idée de situation narrative ou un personnage, un romancier peut très bien commencer à rédiger une fiction sans se doter du moindre plan, et aller même assez loin dans sa rédaction avant de décider qu'il lui faut bâtir un scénario précis pour la suite et la fin de son récit, au risque d'être conduit, sous cet effet, à revenir sur sa rédaction antérieure. Inversement, un écrivain qui s'est pourvu d'un plan très précis peut parfaitement se trouver amené par la logique capricieuse de sa rédaction à abandonner son plan au profit d'une tout autre structuration qui se construit au fur et à mesure de la textualisation, dans une direction qui n'a plus rien à voir avec son projet initial. Tous les cas de figure peuvent se présenter et il serait probablement impossible de trouver, y compris chez le même écrivain, deux exemples de démarches rigoureusement identiques. Mais, dans la plupart des cas, le dossier génétique relève globalement plutôt de l'une ou de l'autre de ces deux options régulatrices et les manuscrits en portent témoignages assez clairement, notamment lorsqu'on le redéploie chronologiquement selon les phases de la genèse.

En effet, lorsqu'il est assez complet, le dossier de genèse d'une oeuvre publiée fait habituellement apparaître quatre grandes phases de travail qui se déroulent et se succèdent avec des durées, des rythmes et une importance relative qui peuvent être très variables : les phases *pré-rédactionnelle*, *rédactionnelle*, *pré-éditoriale*, *éditoriale*. Chacune de ces quatre phases se définit par les processus et les fonctions opératoires qu'elle met en oeuvre pour se réaliser à travers des documents de genèse spécifiques.

### 3. La phase pré-rédactionnelle

Cette phase initiale, qui précède le travail de rédaction proprement dit, peut, selon les écrivains et les oeuvres, varier considérablement en importance. Dans les genèses à « structuration rédactionnelle », la phase pré-rédactionnelle se réduit à une élaboration psychique ne laissant le plus souvent aucune trace écrite; en revanche, chez les écrivains à « programmation scénarique », elle se traduit par la mobilisation et la réalisation de plusieurs types de documents se rapportant à deux moments distincts : le moment de la *recherche préliminaire*, à la fois provisionnelle et exploratoire, et le moment de l'*initialisation du projet* qui peut successivement mettre en jeu des processus de préparation, de documentation, de simulation et de décision.

#### 3.1. Phase de recherche préliminaire

Avant de se lancer dans une rédaction qui l'occupera plusieurs mois et parfois plusieurs années, l'écrivain commence ordinairement par se consacrer à un travail de réflexion préliminaire au cours duquel il utilise sa bibliothèque et ses propres dossiers de notes pour déterminer la nature de son prochain projet. L'étude de genèse doit prendre en considération le processus « provisionnel » qui a pu précéder ce moment : tous les documents que l'écrivain a antérieurement accumulés pour cette occasion, sous forme de notes de lecture, plans, idées, carnets de voyages, journaux intimes, etc.; ils composent l'environnement spécifique dans lequel cette recherche est orientée par des intentions déjà enregistrées qui font plus ou moins spontanément resurgence. Ainsi, au cours des cinq années de rédaction de *Madame Bovary*, Flaubert avait pris des notes sur l'idée d'une grande épopée antique aux couleurs « pourpres ». Une fois son roman terminé, en 1856, plusieurs idées se tentent mais sans aboutir (la *Terration* de 1849, à récrire; l'« histoire de saint Julien » pour laquelle il se documente, le Conte oriental, etc.) et c'est finalement le projet épique et pourpre de « Carthage » qui, en quelques mois, s'impose.

L'exploitation des documents provisionnels donne lieu à une recherche préliminaire souvent très ouverte et qui se précise sous la forme d'un avant-

## Phase pré-rédactionnelle – avant-texte – génétique du manuscrit

Processus	Fonction opératoire	Documents de genèse
<i>Recherche préliminaire</i> Processus provisionnel	<b>Prospection</b> <b>Recensement</b>  Sources et résurgences  <b>Orientations</b>	Dossiers de genèse antérieurs, Anciens carnets d'idées ou de projets Anciennes notes de voyage Rédactions antérieures non abouties Nouvelles notes de projets et d'idées <i>Marginalia</i> , notes de lecture Notes documentaires diverses Contrat d'édition
Processus exploratoire	<b>Exploration</b>	Canevas et plans exploratoires Fragments de rédactions exploratoires Nouvelles notes de projets et d'idées

Génétique des textes

<i>Initialisation du projet</i> Processus préparatoire	<b>Conception</b> Formation de l'avant-projet	Plans et scénarios provisoires
Processus documentaire	<b>Information</b>	Documentation, lectures préparatoires
Processus de simulation	<b>Invention</b> <b>Evaluation</b>	Développement de l'avant-projet Ébauche <i>d'incipit</i> , canevas variants Listes, notes de régie, généalogies Tests de rédaction
Processus de décision	<b>Préfiguration</b> <b>Programmation</b> <b>Exécution</b>	Plan ou scénario global définitif Première ébauche générale Passage à la rédaction

Processus d'écriture et phases génétiques

dières qui seront produits et révisés à chaque grande étape de la rédaction. Ce type de structuration progressive se rencontre dans la plupart des cas où le travail de rédaction porte sur de grandes masses d'écriture et s'étend sur des mois ou des années. Enfin, cette phase initiale dépend beaucoup des contraintes génériques que l'auteur s'est données : on ne prépare pas le plan d'un roman comme celui d'un recueil de poèmes à formés fixes, d'un essai ou d'une tragédie.

#### 4. La phase rédactionnelle

C'est la phase d'exécution proprement dite du projet. Si l'écrivain s'est doté d'un document de programmation, son plan-scénario va alors jouer le rôle d'une sorte de générateur primaire : chaque élément prévu, noté généralement sous forme télégraphique ou infra-rédactionnelle dans le plan initial, va progressivement se développer, se structurer et se textualiser au cours de la rédaction. C'est ici le cœur même de la genèse : ce que l'on appelle les *brouillons* de l'œuvre qui peuvent être accompagnés d'un dossier de notes documentaires à usage rédactionnel, assez distinct en général du dossier documentaire exploratoire de la phase initiale.

Phase rédactionnelle – avant-texte – génétique du manuscrit

Processus	Fonctions opératoires	Documents de genèse
Processus scénarique	<b>Structuration</b> générale et locale de la rédaction Réfections structurelles	Plans et scénarios développés, argumentaire Notes de régie, chronologies, généalogies Listes, plans partiels, esquisses, sommaire Esquisses d'ensembles (page, mouvement) Plans, scénarios et résumés intermédiaires Croquis, schémas, diagrammes, cartes
Processus documentaire	<b>Documentation</b> recherches rédactionnelles spécifiées (exogenèse)	Notes de lecture, d'enquête, de voyage Notes iconographiques, topographiques Plans de ville, cartes, itinéraires Croquis, dessins, photos Documents divers, coupures de presse Témoignages, lettres de travail collaboratif
Processus rédactionnel	<b>Textualisation</b> Mise en phrases Intégration documentaire (endogenèse)	Amorces d'incipit Ebauches détaillées Brouillons Versions successives Mises au net corrigées Mise au net pré-définitive

au net se traduit par de nouvelles initiatives rédactionnelles qui peuvent engager l'auteur dans l'élaboration d'une version sensiblement différente de son premier manuscrit.

Dans les rédactions à programmation scénarique, l'effet est inverse. Au fur et à mesure que la page réécrite avance vers un plus haut degré d'élaboration, l'aspect visuel du brouillon se simplifie : les ratures et ajouts diminuent sensiblement et laissent apparaître plus nettement les lignes d'écriture de la page proprement dite. La technique de l'écrivain consiste à recopier, à « mettre au net » l'une après l'autre les versions de plus en plus « propres » de la même page. On voit le futur texte progressivement émerger du chaos des brouillons. Vers la fin de ce processus, le texte « pré-définitif » de la dernière mise au net corrigée procède aux ajustements d'ensemble et aux remaniements des passages les plus difficiles, avec, çà et là, diverses corrections de détail. Il suffira alors à l'écrivain de se consacrer à une ultime session de remise au net globale, à travers la confection du « manuscrit définitif » : un document qui n'appartient plus, à proprement parler, à la phase rédactionnelle, où sont soldés les derniers repenirs, en préparation de l'édition. Même si elle contient encore quelques corrections importantes, cette mise au propre spécifique est déjà celle d'un texte abouti qui entre dans sa phase pré-éditoriale.



## 5. La phase pré-éditoriale

Les manuscrits de la phase pré-rédactionnelle et d'une bonne partie de la phase rédactionnelle ne peuvent pas être interprétés comme les indices d'une irréversible avancée vers le texte imprimé. Trop de bouleversements ont lieu à ce stade dans la genèse pour qu'on puisse réduire les possibles de cet avant-texte natif à une évolution linéaire vers l'œuvre finale. Mais, avec la rédaction, quelques-uns de ces possibles finissent assez vite par l'emporter (en récupérant d'ailleurs un certain nombre des autres) et construisent petit à petit un système de contraintes qui fait entrer l'avant-texte dans un processus indiscutablement finalisant.

Il est clair, d'ailleurs, qu'un auteur qui entend publier son texte prend très au sérieux, au moins vers la fin de son travail, la perspective de l'édition. En fait, les brouillons avancés et les mises au net corrigées sont déjà largement concernées par cet objectif, même s'ils restent encore dans la mouvance relative des manuscrits de travail. Dans la phase pré-éditoriale, le « texte », sans être encore complètement fixé, entre dans une étape de finition d'un autre type. On va quitter progressivement l'espace du manuscrit où l'écrivain jouit d'un pouvoir sans partage, pour entrer dans une nouvelle dimension — celle de la typographie — où l'intervention de l'auteur va devenir (sauf cas exceptionnel) de plus en plus ponctuelle.

## Phase pré-éditoriale – avant-texte – génétique du manuscrit

Processus	Fonction opératoire	Documents de genèse
	Finition Interruption Duplication Vérification	Manuscrit pré-définif Manuscrit définitif Manuscrit du copiste Corrections sur Manuscrit du copiste
Finalisation post-rédactionnelle	Préparation de l'édition imprimée Délégation	Manuscrit remis à l'éditeur Manuscrit remis à l'imprimeur Manuscrit traité par le compositeur
	Préfiguration du « texte » Contrôle Dernières corrections Arrêt	Placards des premiers jeux d'épreuve Jeux d'épreuves intermédiaires Dernier jeu d'épreuves, Bon à tirer

## 5.1. Le moment du manuscrit définitif

C'est le dernier état intégralement autographe de l'avant-texte : le Manuscrit (avec un M majuscule) doté d'une valeur symbolique particulière, un état quasi final de l'œuvre sur lequel peuvent encore apparaître quelques repentirs, et qui peut aussi porter la marque de corrections allographes (des modifications proposées par exemple par des amis) mais qui donne déjà l'image du modèle sur lequel sera reproduite la version imprimée. C'est sur ce document, généralement facile à lire (et pour cause : sa fonction est de rendre l'œuvre lisible par d'autres lecteurs que l'écrivain) qu'étaient autrefois cherchées les « variantes » du Manuscrit. Les rudes conditions de la presse à imprimer ont été fatales à de nombreux Manuscrits définitifs à l'époque où les écrivains devaient les confier aux typographes compositeurs et aux protes chargés de l'impression au plomb. À partir du premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, la plupart des écrivains prennent l'habitude de protéger ce document et, au lieu de le donner à leur éditeur et à l'imprimeur, le font copier par des professionnels qui en fournissent une version calligraphiée destinée à composer le livre : c'est l'équivalent des dactylographes du XX<sup>e</sup> siècle ou des saisies informatiques actuelles. Le Manuscrit définitif constitue, pour toute la genèse rédactionnelle, un *terminus ad quem* fondamental qui sert de référence stable pour le classement des versions antérieures. Il

devenir aussi une référence irremplaçable pour statuer sur la recevabilité des modifications allographes qui peuvent avoir altéré son contenu au cours des diverses transcriptions dont il est l'objet durant la phase pré-éditoriale, à commencer par la duplication qu'en confectionne le copiste.

### 5.2. *Le manuscrit du copiste*

La copie du dernier état de l'avant-texte par une (ou plusieurs) main(s) étrangère(s) est l'occasion de deux types d'événements génétiques intéressants. En recopiant mécaniquement le manuscrit définitif comme le faisaient les scribes du Moyen Âge, le copiste introduit presque inévitablement des « fautes de lecture » que l'auteur, en relisant, voit et corrige, ou qu'il n'aperçoit pas. S'il s'agit de simples coquilles orthographiques, elles seront le plus souvent corrigées par le compositeur typographe. Mais il peut s'agir d'erreurs plus difficiles à détecter (un mot, plausible, pour un autre; un adjectif oublié, etc.) Il peut s'agir aussi (c'est très fréquent) de véritables transformations délibérées où le copiste (endossant le rôle de l'auteur) a cherché à « améliorer » l'expression en altérant impunément l'œuvre originale. Les erreurs ou transformations qui restent, à ce stade, non corrigées par l'écrivain, pourront encore lui échapper au cours des corrections d'épreuves et finiront par se retrouver dans la version imprimée. Elles seront reconduites du vivant de l'auteur (et

généralement accompagnées de nouvelles corruptions) dans les rééditions successives de l'œuvre, et elles lui survivront, bien sûr, dans les éditions posthumes. Il ne faut surtout pas s'imaginer qu'il s'agit de brouilles ou de détails insignifiants. Ce sont des omissions ou des substitutions de mots, quelquefois des oublis de phrases entières, des changements de temps ou de mode verbaux, des déplacements d'adverbes... Sans parler des innombrables modifications de la ponctuation, pour le seul texte de *L'Éducation sentimentale*, les recherches (Biasi et Boltz, 2008) ont démontré que les copistes (ils étaient quatre) ont introduit plus de 300 modifications dans leur version de l'œuvre. Flaubert en a repéré un peu plus de 100 pour lesquelles il a rétabli sa formulation originale ou une formulation approuvante, mais pour les 200 cas inaperçus, les altérations sont restées et ont servi de référence pour l'édition imprimée... C'est ainsi que Frédéric, le héros du roman, continue à se rendre chez sa maîtresse « religieusement », là où Flaubert avait écrit « régulièrement ». Bien entendu, la critique n'a pas manqué de bâtir toutes sortes d'interprétations sur la dimension religieuse de l'amour dans le roman.

Mais le manuscrit du copiste n'est pas seulement l'occasion d'une corruption de texte, il est aussi le théâtre de corrections autoglyphes où l'auteur cherche à perfectionner *in extremis* son expression. En relisant l'œuvre sous une autre forme que celle de sa propre écriture, l'écrivain est fréquemment



amené à mieux voir, la nécessité de certaines modifications de détail, et ce type de document est très souvent porteur de corrections autographiques non négligeables. Il peut aussi porter les corrections allographes des amis auquel l'écrivain a demandé une dernière lecture de vérification avant d'envoyer le document à l'éditeur, lequel peut encore, de son côté y ajouter ses propres modifications. Enfin, c'est le manuscrit du copiste qui sert habituellement pour la composition du texte chez l'imprimeur, et il est fréquent qu'on y retrouve les marques de mise en page et les indications techniques (type et taille des caractères, points d'espacement, etc.) que le compositeur y a enregistrées pour préparer les plombs et la fabrication du livre ou du journal. Dans le cas où l'impression du texte typographique s'effectue sans épreuves, ou lorsque l'écrivain tient à attester que cette copie qui n'est pas de sa main contient bien un état de l'œuvre qu'il a personnellement validé, c'est le manuscrit du copiste qui portera la fameuse mention BAT (Bon à tirer) suivi de la signature de l'écrivain.

### 5.3. Les épreuves corrigées

Le manuscrit du copiste sert de document de référence à l'imprimeur pour produire les épreuves qui seront soumises à la correction de l'auteur. Il peut y avoir plusieurs jeux successifs d'épreuves comportant à chaque fois des corrections sensibles :

en dehors de l'élimination (pas toujours exhaustive) des fautes introduites par le copiste et les compositeurs typographiques, l'auteur a encore la possibilité de transformer son texte, mais en général dans des limites contrôlées (quantitativement et financièrement) par l'éditeur. Ce sont les « corrections d'auteur », bien distinctes des corrections strictement typographiques servant à éliminer les « coquilles », puisque leur coût, à partir d'un certain seuil (5 à 10 % du texte, selon les contrats), peut venir en déduction des droits d'auteur. Certains écrivains n'interviennent pratiquement plus à ce stade ; c'est le cas de Flaubert, par exemple, qui n'agit que très peu sur les épreuves d'imprimeur (une fois typographié, le texte lui paraît figé et comme étranger). D'autres écrivains, au contraire, en font l'occasion de profonds remaniements en passant une convention particulière avec l'imprimeur.

C'est le cas de Balzac chez qui, de manière tout à fait originale, la quasi-totalité du travail rédactionnel décrit dans les phases précédentes se condense à ce stade pré-éditorial. Pour lui l'élaboration purement manuscrite se résume le plus souvent à la rédaction initiale d'un canevas (une trentaine de pages) qui fournit la trame générale du récit sous la forme d'un scénario développé. Ce manuscrit est aussitôt envoyé à la fabrication qui l'imprime au centre de grandes pages dotées de larges marges sur lesquelles Balzac intervient par ajouts et remaniements de structure. Cette épreuve corrigée est

elle-même à nouveau imprimée, et le travail d'amplification et de réfection structurelle recommence dans les marges de la seconde épreuve. Cette opération peut se reproduire huit ou dix fois de suite (parfois plus), jusqu'à ce que le scénario-canevas de trente ou quarante pages se soit transformé en un véritable roman de trois ou quatre cents pages. En réalité, cette technique balzacienne ressemble beaucoup au « recopiage » de Flaubert, à cette différence près que la mise au net de chaque page travaillée est ici non autographe. Mais leurs techniques s'opposent aussi : à partir d'un certain seuil d'élaboration globale dans les scénarios développés, Flaubert a tendance à faire évoluer son texte page par page (ou par blocs de 2 à 5 pages), en allant vers une version quasi définitive de la page  $n$  avant d'aborder l'élaboration de la page  $n + 1$ . En revanche, Balzac, disposant à chaque nouvelle épreuve imprimée, d'une « version » intégrale de son avant-texte, fait évoluer son œuvre en l'amplifiant et en la restructurant à l'échelle d'un tout organique. Cette progression se traduit, chez Balzac, par un développement continu où la matière avant-textuelle augmente et se structure à chaque version d'un bout à l'autre de la genèse, tandis que chez Flaubert, la structure reste généralement stable et l'amplification ne concerne que la première moitié ou les deux premiers tiers de la rédaction, la dernière phase d'élaboration se traduisant par une forte condensation. Balzac combine en fait les deux profils génétiques : il se donne bien la

structure d'un plan en démarrant avec une sorte d'esquisse et en procédant ensuite à un développement répétitif de ce schéma selon les principes de la programmation scénarique. Mais ce canevas est déjà une entité rédactionnelle (la textualisation apparaît dès l'esquisse initiale) et la suite des opérations de genèse, comme chez les écrivains à structuration rédactionnelle, laisse une large part à l'improvisation aussi bien pour la réfection des formes (les déplacements y seront nombreux) que pour l'introduction de développements tout à fait absents de la programmation initiale.

#### 5.4. *Le bon à tirer*

Les dernières épreuves corrigées préfigurent évidemment, avec une acuité qui n'échappe pas à l'écrivain, l'émergence prochaine du « texte » proprement dit qui fera basculer la genèse dans une nouvelle histoire où l'œuvre aura acquis une certaine indépendance à l'égard de son créateur. Mais ce moment pré-éditorial, contemporain de la composition typographique, c'est-à-dire immédiatement antérieur à la fabrication du livre, est encore pleinement un moment avant-textuel. Devant l'imminence de cet événement irréversible qu'est la publication, certains écrivains prennent brusquement conscience de leurs véritables intentions d'auteur et, au risque de difficultés avec l'éditeur, s'engagent dans une refonte partielle, ou même totale de l'œuvre : c'est le

cas, par exemple, d'un écrivain comme Joyce dont le projet de *Finnegan's Wake* se reformule radicalement à cette occasion. Tout se passe alors comme si un nouveau cycle génétique reprenait, avec l'ouverture d'une nouvelle phase rédactionnelle qui sera à son tour suivie par un nouveau manuscrit définitif, des placards typographiques, etc.

Lorsque l'auteur, après ses corrections d'épreuves, parvient à un état du texte qu'il juge définitif, la tradition veut qu'il signe positivement l'arrêt des transformations par son paraphe personnel apposé sous la mention manuscrite *Bon à tirer*. À partir de cet instant, on sort de l'espace génétique de l'avant-texte pour entrer dans l'histoire du texte. C'est à la fois le dernier instant de l'avant-texte et le moment initial de ce nouveau stade d'évolution de l'œuvre que sera la phase éditoriale : un point de bascule qui opère donc aussi le partage entre génétique du manuscrit et génétique de l'imprimé.

## 6. La phase éditoriale

La signature par l'auteur du *bon à tirer* autorise l'éditeur à procéder à la translittération typographique du manuscrit publié et diffusé sous la forme d'un « texte » imprimé. Son image sera fixée par la dernière épreuve corrigée, assortie d'éventuels tous derniers repentirs apportés *in extremis* par l'auteur chez l'imprimeur. Mais cet évé-

nement est souvent précédé, au XIX<sup>e</sup> siècle, par une édition « pré-originale » qui paraît dans la presse, généralement en plusieurs livraisons.

Cette pré-publication, source importante de revenus financiers pour les écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle, était d'ailleurs la structure fondamentale de diffusion du roman populaire, sous la forme du feuilleton, en constituant quelquefois le cadre même de la rédaction, rythmée par la périodicité du journal. On sait jusqu'à quel point, pour des œuvres comme celle d'Eugène Sue, par exemple, cette confrontation du texte à son public, épisode par épisode, a pu agir au jour le jour sur l'écriture même du récit. Les lecteurs commentant par courrier leur plus ou moins grande adhésion aux rebondissements de l'intrigue, la genèse devait se faire l'écho de sa propre réception : si la mort prématurée d'un personnage était unanimement regrettée par le lectorat, qui s'en désolait et qui s'en plaignait auprès du journal, l'écrivain n'avait plus beaucoup d'autres solutions que de le ressusciter miraculeusement à l'épisode suivant. C'était déjà la loi de l'audimat, version graphique. Mais, même dans le cas des publications plus littéraires, où l'écrivain livre à la presse un texte parfaitement abouti qu'il n'entend pas modifier, cette édition préliminaire peut faire connaître à l'œuvre des aventures génétiques aussi imprévisibles que déterminantes. C'est à cette occasion, par exemple, que *Madame Bovary*, publiée dans la *Revue de Paris*, a fait l'objet d'importants remaniements :

des modifications auctoriales, imposées à Flaubert par les responsables du périodique qui craignaient la censure de Napoléon III, mais aussi des suppressions allographes exercées d'autorité par les responsables de la revue, sans l'autorisation de l'auteur. Le conflit public qui en a résulté entre l'auteur et la Revue a alerté la censure, et s'est finalement soldé par le procès en correctionnelle que l'on connaît avec des conséquences non négligeables sur le texte : malgré un verdict favorable, pour l'édition en volume, Flaubert et son éditeur ont jugé prudent de calmer le jeu en procédant à une révision d'astucieuse de toutes les formulations qui, dans le roman, auraient pu prêter à de nouvelles poursuites judiciaires. Un exemple parmi des centaines d'autres : pour parler de la lassitude qu'Emma finit par ressentir à l'égard de son second amant, Léon, Flaubert avait écrit « Elle était aussi dégoûtée de lui qu'il était fatigué d'elle. Emma retrouvait dans l'adultère toutes les platitudes du mariage. » Il corrige : « ... toutes les platitudes de son mariage ».

Mais l'édition pré-originale peut aussi être l'occasion de péripéties génétiques plus heureuses. Dans certains cas, de nos jours encore, la pré-publication dans la presse joue un rôle génétique décisif en offrant à l'écrivain une occasion de se faire connaître et de donner à son œuvre une ampleur plus conséquente : le succès d'une œuvre courte, nouvelle ou pièce poétique, dans la presse conduira éventuellement un éditeur à demander à son auteur de développer son

texte à la dimension d'un roman ou d'un recueil poétique pour une publication en volume.

Une fois parue en librairie sous la forme du livre, l'œuvre entre dans son devenir textuel. C'est le « texte » de l'œuvre, mais généralement ce n'est pas le dernier état de l'œuvre. Le texte pourra, du vivant de l'auteur, connaître plusieurs éditions à l'occasion desquelles l'écrivain sera en droit, par de nouveaux jeux d'épreuves corrigées, de transformer son œuvre. L'ampleur de ces transformations peut être considérable : on relève des centaines de modifications substantielles dans les différentes éditions des œuvres de Flaubert ; elles se comptent par milliers dans de nombreux romans de Balzac, certains textes changent radicalement de dimension et de contenu entre la première édition du livre et son intégration dans le cycle de la *Cornélie humaine* (Vachon, 1992). Ces métamorphoses appartiennent de plein droit au champ des études génétiques, mais elles se distinguent des « états de rédaction » que l'on peut observer dans les trois premières phases au cours desquelles le « texte » proprement dit n'existait pas encore. Ces variantes textuelles, souvent nombreuses, obligent à fixer l'identité du texte en aval de toutes les modifications qui ont été voulues par l'auteur au cours des différentes rédactions. Le texte de l'œuvre moderne sera donc conventionnellement établi, sauf cas particulier, sur la « dernière édition du vivant de l'auteur », auquel il faudra ajouter (avec

Phase éditoriale – texte – génétique de l'imprimé

112

Processus	Fonctions opératoires	Documents de genèse
<i>Phase anthume</i> Génétique auctoriale Fabrication du texte pour la presse	Édition pré-originale en feuilleton	<i>Variantes auctoriales ou non auctoriales</i> Édition pré-originale (presse) intégrale ou partielle : livraisons du périodique
Fabrication du texte en volume(s)	Première édition (et édition originale)  Réimpressions	Manuscrit balisé pour impression Indications de mise en page, composition (fonte, police, caractère, taille, espacement) Première édition en volume Tirages supplémentaires
	Réfection Correction Finalisation	<i>Variantes auctoriales ou non auctoriales</i>  De la 2 <sup>e</sup> édition à l'avant-dernière édition publiée du vivant de l'auteur (Volume corrigé, épreuves, bon à tirer)

Génétique des textes

Rééditions du texte	Dernières modifications	Éditions pirates  Dernière édition du vivant (corrections sur volume, <i>maginalia</i> , épreuves, bon à tirer)  Corrections autographes à la dernière édition du vivant (notes autographes ou volume corrigé, <i>marginalia</i> )
<i>Phase posthume</i> <i>Génétique post-auctoriale</i>  Rééditions du texte après la mort de l'auteur	Restauration Explicitation Modernisation Adaptation	<i>Variantes auctoriales ou non auctoriales</i>  Éditions génétiques Éditions critiques, universitaires, scolaires Éditions grand public Éditions « digest », adaptations diverses

Processus d'écriture et phases génétiques

113

un statut virtuel, car rien n'assure que l'écrivain les aurait finalement validées) les éventuelles corrections autographes que celui-ci peut avoir indiquées pour une future réédition que la mort lui aura finalement interdit de contrôler. Cette image définitive du texte marque la limite ultime du champ d'investigation propre à la *génétique auctoriale*, sans préjudice des recherches relevant d'une *génétique post-auctoriale* qui s'intéressera aux métamorphoses de l'œuvre après la disparition de son auteur; c'est-à-dire à la postérité du texte.

### III. L'ANALYSE DES MANUSCRITS: PRINCIPES ET MÉTHODE

Les quatre grandes phases qui viennent d'être sommairement décrites dans leurs différents moments offrent un cadre général pour reconstituer la chronologie génétique de l'œuvre et représenter l'enchaînement des mécanismes qui lui ont donné naissance : elles permettent de situer chaque document de genèse sur l'axe qui va, pour l'*avant-texte*, du scénario originnaire au « bon à tirer » (phases 1, 2 et 3 qui relèvent de la « génétique du manuscrit ») et, pour le *texte*, de la publication pré-originale à la dernière édition parue (phase 4 qui relève de la « génétique de l'imprimé »). À partir de ce redéploiement du dossier génétique sur l'axe du temps, il devient possible d'interpréter dans le détail, étape par étape, les processus créatifs qui ont été immobilisés par l'écrivain pour donner forme à son œuvre, puis les processus par lesquels l'œuvre continue à se transformer après la disparition de son auteur. Mais, pour les trois premières phases qui concernent l'univers particulièrement complexe des manuscrits, redéployer les éléments du dossier de genèse en leur