

Comment naît une œuvre littéraire ? Brouillons, contextes culturels, évolutions thématiques. Actes du Colloque franco-japonais sur la genèse de l'œuvre dans la littérature française organisé par le Département de langue et littérature françaises de l'Université de Kyoto (Faculté des Lettres) en partenariat avec l'Institut franco-japonais du Kansai (Kyoto, 7, 8 et 9 décembre 2007). Textes réunis par Kazuyoshi Yoshikawa et Noriko Taguchi. Paris, Honoré Champion, 2011. Un vol. de 356 p.

Comme son titre l'indique, ce volume est le reflet d'un colloque franco-japonais qui a réuni des spécialistes de littérature française, du XVII^e au XX^e siècle, autour de questions de genèse, mais il ne relève pas entièrement de la critique génétique au sens traditionnel du terme. Quelques articles, parfois forts intéressants, ont un rapport assez lointain avec le reste du volume. Ainsi, une analyse, par Éric Avocat, d'un très curieux ouvrage antirévolutionnaire de Héron de Villefosse constitué d'un montage de citations d'historiens latins. D'autres font un effort visible pour s'intégrer à l'ensemble, ainsi Makoto Masuda, qui étudie le rôle du langage dans l'*Émile* et les contradictions qui s'y font jour, y ajoute une comparaison entre les différents états qui subsistent et montre que ces contradictions peuvent s'expliquer en partie par la dynamique même de l'écriture, qui a conduit Rousseau à renforcer le rôle du dialogue. L'article de Katsuya Nagamori, intitulé « Les étapes de la composition d'une tragédie racinienne », s'efforce, avec ingéniosité, de reconstituer le processus d'écriture racinien, malgré l'absence pratiquement totale de documents de genèse. Il s'appuie sur quelques fragments de correspondance et sur quelques bribes de récits de seconde main et se penche sur un unique manuscrit autographe (reproduit en fac-similé), très intéressant bien qu'il ne comporte pas de ratures, le fragment de plan pour une *Iphigénie en Tauride* jamais écrite, mais son analyse repose surtout sur une étude de l'utilisation des sources antiques. Hisachi Mizuno donne un exemple d'une génétique sans manuscrits, en étudiant les différentes variantes des chansons traditionnelles françaises citées à plusieurs reprises par Gérard de Nerval, depuis l'article sur « Les vieilles balades française » de 1842 jusqu'aux *Filles du feu* de 1854. Il analyse les transformations opérées sur le texte et les commentaires qui accompagnent ce texte en essayant d'en proposer une explication fonctionnelle.

Il est impossible, dans l'espace imparti, de traiter équitablement des vingt-trois articles qui composent ce recueil. On s'arrêtera donc, arbitrairement, sur quelques-uns d'entre eux, qui nous ramènent au cœur même de la critique génétique.

Dans « À propos des campagnes d'écriture de Zola. Le corps à corps avec les mots », Colette Becker, qui connaît sans doute mieux que personne les manuscrits de Zola, entreprend de mobiliser tout son savoir pour défendre son auteur de prédilection contre les allégations de négligence stylistique, ou ce qu'elle prend pour tel. Il est certain qu'on sous-estime souvent l'inventivité de Zola en la matière, telle qu'elle se manifeste notamment dans l'*Assommoir*, que Mallarmé qualifiait d'« admirable tentative linguistique », mais ce n'est pas nécessairement lui faire injure que de prétendre qu'il ne procédait pas comme Flaubert pour rédiger, au moyen de brouillons soigneusement révisés. Dire qu'il passait (le plus souvent) directement du plan très détaillé à un document qui ressemble à une mise au net, sans passer par le stade du brouillon proprement dit, ce n'est pas alléguer un défaut d'attention à la substance langagière, une désertion du champ stylistique, c'est au contraire lui reconnaître une certaine facilité de plume et une dynamique de l'écriture vive qui ne peut qu'échapper à ses confrères dont la rédaction est plus laborieuse. Quoi qu'il en soit, Colette Becker montre de manière très convaincante que Zola ne se contentait pas de ce premier jet. Il était fréquent qu'il travaille et retravaille ses phrases, rarement au stade du manuscrit, mais souvent sur épreuves, ou entre la publication en revue et l'édition imprimée. Il lui arrivait de refaire des passages entiers. Colette Becker révèle (et reproduit en fac-similé) des documents passionnants, qui parlent d'eux-mêmes. Elle qualifie de « brouillons », au sens large, ces documents de statut génétique

très divers, et suggère, de plus, l'existence d'une étape d'écriture au brouillon proprement dit, malgré l'absence de tels documents dans les dossiers préparatoires, à quelques rares exceptions près. Le point crucial réside dans l'interprétation des nombreux fragments raturés qu'on trouve au verso des manuscrits préparatoires (Colette Becker en a recensé 700). Il est clair que Zola a réutilisé les pages en les retournant, par souci d'économie. S'agirait-il, comme le suggère Colette Becker, de rescapés d'une strate disparue ? C'est finalement peu vraisemblable. Pourquoi Zola n'aurait-il réutilisé qu'une petite partie de ces papiers et jeté le reste ? Aurait-il voulu cacher à nos yeux de trop laborieux brouillons ? Se serait-il représenté dans son œuvre, non pas sous les traits du Docteur Pascal, comme on le croit généralement, mais sous ceux de la vieille Madame Rougon, qui « n'avait plus qu'une passion, celle de défendre son histoire, en écartant tout ce qui, dans la suite des âges, pourrait la salir », veillant « avec un soin jaloux, résolu à ne laisser debout que les beaux documents » ? Si c'était le cas, pourquoi aurait-il conservé une partie de ces documents ? Ces pages, généralement interrompues au bout de quelques lignes, témoignent plutôt du fait que Zola voulait que son écriture soit fluide. Au lieu de peigner méticuleusement sa page d'écriture, de la réviser encore et encore, selon le modèle flaubertien, encore trop prégnant aux yeux des généticiens, on voit bien qu'il préférerait abandonner sa page, dès qu'il butait, et recommencer une page vierge. Ce qui ne l'empêchait pas de réviser ensuite, quand le besoin s'en faisait sentir, et notamment une fois qu'il voyait le texte sous forme imprimée. Cet article a le grand mérite de mettre l'accent sur cette phase de révision méconnue, et de nous en faire mesurer l'ampleur.

Dans son article intitulé « “Dans un sombre morceau de cristallisation vénitienne”. Proust et le ghetto », éblouissant morceau de bravoure généticienne, Nathalie Mauriac Dyer fait l'hypothèse que la promenade nocturne dans les ruelles de Venise, que nous trouvons dans les éditions de *La Fugitive* et que Proust avait rédigée en 1916 dans le Cahier XIV, évoque, sous une forme cryptée, une visite au ghetto vénitien. Elle affirme par ailleurs que cette allusion se fait par le biais d'un dialogue implicite (ce que Bakhtine appelait une « polémique interne cachée ») avec la description de ce même ghetto, tissée de stéréotypes antisémites, présentée par Théophile Gautier dans son *Voyage en Italie*. Nathalie Mauriac Dyer repère avec beaucoup de subtilité des anomalies (ce que Riffaterre appelle des agrammaticalités) qui sont la trace de cet intertexte souterrain. Elle montre aussi comment ce passage, et certaines des parties qui le composent, ont migré en plusieurs endroits de la *Recherche*, s'intégrant à des contextes très divers, donnant lieu, selon elle, à d'autres allusions au ghetto ou plus généralement à la judéité, cette composante de son identité que Proust ne peut ni assumer publiquement, ni refuser complètement. À l'arrivée, le lecteur ne sait pas trop s'il est convaincu par la thèse principale de l'article, mais il admire la virtuosité de la démonstration et il se réjouit d'être guidé d'une main aussi sûre dans le labyrinthe des manuscrits de Proust, plus inaccessible au profane que le plus secret des ghettos.

Yasue Kato, dans « Le cahier proustien comme mise en cadre thématique – une nouvelle lecture du Cahier 64 », interroge la possibilité d'une lecture a-téléologique de l'avant-texte, considérant le cahier non pas comme un dépôt quasi-accidentel d'éléments qui ne prennent sens que quand on les met en relation avec leurs développements futurs, dispersés aux quatre coins du texte définitif, mais comme un ensemble d'éléments possédant, ou acquérant par contiguïté, spatiale sinon chronologique, une cohérence propre.

Kazuhiro Matsuzawa propose un article intitulé « Le jeu intertextuel et la question de l'interprétation dans la genèse de l'avant-dernier chapitre de l'*Éducation sentimentale* », dont l'intérêt réside moins dans l'intertextualité qu'il met en lumière que dans la nouvelle interprétation qu'il propose, en s'appuyant sur les manuscrits, de la dernière rencontre entre Frédéric et Madame Arnoux et dans la réflexion sur les rapports qu'entretiennent le dossier génétique et le texte définitif.

Gilles Philippe, dans « Où commence et où finit la genèse d'une œuvre ? : l'exemple de *La Chute* d'Albert Camus », revient sur un important problème, à la fois théorique et pratique, celui des limites, amont et aval, de l'avant-texte. En amont des premières rédactions de *La Chute*, on trouve dans les carnets de Camus des notes qu'on peut considérer comme préparatoires. Certaines ont été rédigées en pensant à l'œuvre future, d'autres, « prises pour soi », ont été utilisées rétrospectivement. Peut-on dire que seules les premières, qui peuvent être considérées comme de véritables prérédactions, appartiennent à la genèse de l'œuvre ? C'est impossible parce qu'il est très difficile de déterminer à distance les intentions de l'auteur pour telle ou telle note, afin de la placer dans l'une ou l'autre catégorie, d'autant que Camus ne semble pas faire lui-même une telle distinction. Gilles Philippe remarque qu'il est difficile de s'appuyer sur un critère purement chronologique en intégrant toutes les notes intervenues après que le projet d'écriture a pris forme, au risque de retenir des matériaux destinés à un tout autre usage. Ajoutons qu'un tel découpage chronologique exclurait nécessairement (si elles existaient) des notes séminales, qui ne se révéleraient telles qu'*a posteriori*, et même la note clé où le projet aurait surgi. Plus fondamentalement, faire une telle distinction revient à ignorer la dimension rétrospective de la genèse, à refuser de prendre en compte, dans la constitution de l'avant-texte, le processus de réévaluation dynamique et de recontextualisation auquel sont soumis tous les éléments. Mais, comme l'indique bien Gilles Philippe, dans le cas de *La Chute*, c'est surtout la fin du processus génétique qui pose un problème vraiment original. Il faut d'abord noter la continuité entre les dernières phases de réécritures précédant la publication, visant à ajuster le ton de l'œuvre, et le travail ultérieur de mise en place d'éléments para- et péritextuels, tels que préfaces, exergues, entretiens... C'est le même souci de guider le lecteur, d'assurer et de stabiliser une réception correcte de l'œuvre, la même tâche qui se continue par d'autres moyens. On doit sans doute intégrer aussi à ce processus de genèse continuée un enregistrement intégral de l'œuvre réalisé par Camus lui-même, qui donne évidemment une autre dimension à la notion de *ton*, et qui est d'autant plus intéressant que Camus n'a pas hésité à modifier oralement son texte, allant parfois à rebours des modifications qu'il avait effectuées avant la publication.

Le lecteur trouvera encore bien d'autres contributions dignes d'attention dans ce recueil hétérogène mais très riche, qui témoigne de l'intensité des échanges franco-japonais autour des questions de genèse.

Daniel FERRER