COLLOQUE INTERNATIONAL DE TEXTOLOGIE A MÁTRAFÜRED (HONGRIE), 1978

Magyar Tudományos Akadémia
Könyvtára

Centre Nationale de la Recherche
Scientifique

COMMUNICATIONS

DU COLLOQUE INTERNATIONAL DE TEXTOLOGIE A MÁTRAFÜRED (HONGRIE),

13-16 octobre 1978

Secrétariat du Colloque:

hongrois: Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára
(Bibliothèque de l'Académie des
Sciences de Hongrie)
1361 BUDAPEST pf. 7.

français: CNRS Centre des Manuscrits Modernes
45,rue d'Ulm
75230 PARIS CEDEX 05

Table des matières

Thème I: Analyse matérielle des manuscrits

BARRANDON,J.N. - IRIGOIN,J.: Papiers de Hollande et papiers d'Angoumois de 1685 a 1810. Leur differenciation au moyen de l'analyse par activation neutronique..... 1

BOGDÁN,I.: L'aptitude du papier pour la détermination de la date 15

GERARDY,T.: Neue Erkenntnisse auf dem Gebiet der Wasserzeichen-datierung 37

HAY,L.: Perspectives pour l'identification, la datation, l'analyse automatique des écritures modernes 53

JAKAB,S. - VÁROSI,G.: Les possibilités pratiques pour conserver et faire lisible la matière des manuscrits... 65

KERTÉSZ,I.: La restitution des documents carbonisés par un traitement de calcination 81

TALBOT,R.: La restauration des encres métallo-galliques... 89

Thème II: Edition critique

BRUN,B.: Problèmes d'une édition génétique: l'atelier de Marcel Proust 103

KULCSÁR,P.: Considérations du rétablissement du texte d'auteur faute de manuscrit autographe 117

SCHEIBE,S.: 10 thèses sur la relation d'éditions historio-critiques 135

SEIFFERT,H.W.: Edition et interpretation. Sur la fonction des nomenclatures de variantes 153

SZILÁGYI,F.: Géographie linguistique et étymologie dans la chronologie et l'authentification des textes 165

VARLOOT,J.: Sur l'harmonisation des procédures d'édition.. 191

VOIGT,V.: Textologie du folklore en Hongrie 215

Thème III: Interprétation des manuscrits

BELLEMIN-NOËL,J.: Avant-texte et lecture psychanalytique.. 241

DEBRAY-GENETTE,R.: Génétique et théories littéraires 255

GRESILLON,A. - LEBRAVE,J-L.: Manuscrits, linguistique et informatique 263

PETIT,J.: Pour une typologie des manuscrits littéraires .. 287

RÁKOS-ÁCS,K.: L'utilisation de la psychographologie dans la textologie 297

VAŠÁK,P.: Analyse de système et textologie 309

VEZÉR,E.: Le texte sonore 325

WOESLER,W.: Des modifications textuelles prises comme interaction entre auteur et public 335

PAPIERS DE HOLLANDE ET PAPIERS D'ANGOUMOIS DE 1685 A 1810. LEUR DIFFERENCIATION AU MOYEN DE L'ANALYSE PAR ACTIVATION NEUTRONIQUE

J.N. BARRANDON

Groupe "Application des Réactions Nucléaires à l'Analyse Chimique"
CNRS Service du CYCLOTRON 45045 ORLEANS CEDEX (France)

J. IRIGOIN

Université de Paris IV

1,rue Victor-Cousin
75230 PARIS Cedex 05

I - INTRODUCTION

Parmi les différents supports de l'écriture, le papier, dont l'invention remonte à quelque deux mille ans, est une matière végétale dans laquelle les fibres, séparées les unes des autres et mises en suspension dans l'eau, s'entremêlent pour former un véritable feutre quand on fabrique une feuille.

Le sol dans lequel ont poussé les plantes fournissant la matière première, l'eau employée pour la fabrication, l'outillage utilisé, les produits servant à la charge ou au collage de la feuille, laissent tous des traces, sous forme d'impuretés, dans le papier. L'analyse par activation neutronique permet d'identifier et de doser ces éléments à l'état de traces. Les résultats de l'analyse peuvent fournir des indications précieuses sur le lieu ou la région d'origine d'un papier, sur les particularités technologiques de sa fabrication, etc..., permettant ainsi de traiter des questions aussi différentes que celle des courants commerciaux ou celle des innovations techniques.

En septembre 1972, à l'occasion d'un colloque sur "Les techniques de laboratoire dans l'étude des manuscrits", nous avons eu l'occasion de montrer à Paris, comment l'analyse par activation pouvait être appliquée à l'étude

des papiers anciens, Barrandon et al. (1972). En avril 1974, au Symposium d'Oxford, nous avons présenté les premiers résultats d'une étude sur les papiers hollandais et français, portant sur les années 1750-1810, Barrandon (1974). Les résultats d'une étude plus complète couvrant la période 1650-1810, sont donnés ci-dessous.

II - PROBLEME HISTORIQUE DES PAPIERS DE HOLLANDE ET D'ANGOUMOIS

La fabrication du papier a commencé dans le sud-ouest de la France vers le milieu du XVe siècle, mais c'est seulement au début du XVIe siècle que sont attestés les premiers moulins à papier de l'Angoumois. La production se développe rapidement et une part importante en est exportée par le port de Bordeaux, vers l'Espagne et le Portugal comme vers la Grande-Bretagne et les Pays-Bas. Les marchands de ce dernier pays, qui avaient l'exclusivité du commerce du papier dans l'Europe du nord et en Russie, ont été amenés progressivement à s'entendre avec leurs fournisseurs français sous-traitants dont la fabrication était déjà retenue un an ou deux à l'avance, ou employés directs des marchands. Un peu plus tard, lorsque le papier fabriqué en Hollande même eut acquis, grâce à diverses améliorations dont la principale est l'invention du cylindre dit hollandais, une réputation sans pareille, les marchands hollandais obtinrent que le papier fabriqué en France pour leur compte portât des marques hollandaises, comme les "Armes d'Amsterdam", le "Pro Patria" et la "Libertas". Le papier marqué dans ces conditions est à distinguer des contrefaçons qui sont réalisées dans différents pays d'Europe, et en France même. Il était enveloppé dans des maculatures qui indiquaient, au départ, son origine réelle ; mais une fois le papier déballé, aucune mention ne permettait plus de savoir d'où il venait. Un historien suédois du papier, G. Liljedahl (1970), écrivait il y a huit ans : "En ce qui concerne la majorité de ce papier

{le papier à marques hollandaises}, je pense qu'il est jusqu'à présent impossible de déterminer dans quel pays - et encore moins dans quel moulin - il a été fabriqué " .

III - RESULTATS ET INTERPRETATIONS

Comme nous l'avons montré au colloque mentionné plus haut, l'analyse par activation permet de dissocier, pour les papiers postérieurs à 1750, les produits hollandais des produits français. En effet, comme le montre le schéma de la figure n° 1, parmi les éléments traces dosés par analyse par activation neutronique, le zinc et surtout l'arsenic et le cobalt permettent de différencier les papiers hollandais des papiers français. De plus, ces résultats ont montré (figure n° 2) qu'il existait une corrélation positive entre l'arsenic et le cobalt. Les quantités importantes d'arsenic (≃ 1600 µg/g) et de cobalt (≃ 340 µg/g) et la corrélation entre ces deux éléments (coefficient de corrélation r = 0,862) nous ont conduits à penser que les papetiers hollandais ajoutaient, au cours de la fabrication de la pâte, un produit à base d'arsenic et de cobalt.

Nous avons pensé que ce produit devrait être de la smaltine $(Co,Ni)As_3$, minerai qui était exploité en Allemagne dans la région de la Saxe et qui a un pouvoir blanchissant.

La smaltine contenant en général du nickel, nous avons déterminé les teneurs en nickel dans les papiers hollandais grâce à la réaction $^{58}Ni(n,p)^{58}Co$; le dosage de cet élément étant effectué après une irradiation dans un flux de neutrons rapides.

Les résultats obtenus montrent que pour les papiers hollandais les teneurs en nickel sont comprises entre 100 et 300 ppm ; par contre dans les papiers de l'Angoumois, les teneurs sont faibles (≤ 6 ppm) : De plus, comme le montre la figure n° 3, il existe une forte corrélation entre les trois

éléments. Nous avons trouvé une composition moyenne correspondant à la formule $Co_{0,7}$, $Ni_{0,3}$, As_3. Ces résultats nous permettent d'affirmer que les papetiers hollandais ajoutaient une certaine quantité de smaltine à la pâte à papier, mais ils n'avaient pas fait connaître ce tour de main à leurs sous-traitants français. De plus, ces résultats nous ont permis de confirmer les dires de J. Beckmann qui écrivait en 1781, dans un traité technique sur la fabrication du papier : "Dans le papier à lettre hollandais de la meilleure qualité, je remarque des traces d'arsenic ; peut-être ceci tient-il à ce que, en Hollande, on donne au papier une teinte très légèrement bleutée en faisant un mélange de smalte bleu, d'amidon et d'eau que l'on fait circuler dans la pile hollandaise".

Ce point étant acquis, il nous a semblé intéressant de dater avec précision cette innovation technique. Sur une vingtaine d'échantillons hollandais datés s'échelonnant de 1650 à 1750 et provenant de la Bibliothèque Royale de la Haye (Section d'Histoire du papier), nous avons déterminé les teneurs en ces trois éléments. Les diagrammes de la figure n° 4 donnent la variation de la teneur en ces trois éléments en fonction de la date de fabrication des échantillons. Nous croyons qu'il existe un très fort décrochement dans les teneurs en ces trois éléments à partir de 1746, date qui correspond d'ailleurs à l'exploitation régulière, de façon industrielle, des mines de Saxe. Un nombre plus élevé d'échantillons datés autour de l'année 1746 permettrait de préciser davantage la date, de déterminer dans quelle région des Pays-Bas, sinon dans quel moulin, le procédé a été adopté d'abord, et comment il s'est répandu dans le pays, mais non au-delà. Il reste que le problème fondamental de la distinction entre le papier hollandais d'origine et le papier français à marques hollandaises n'est résolu qu'à partir de 1746. Pour la période antérieure, soit 1650-1746, il faut examiner si l'étude d'autres impuretés ne permettrait

pas de trouver une solution qui, sans être aussi nette, ne serait pas moins décisive. Nous pensons notamment au zinc, dont la teneur est plus forte pour les papiers hollandais, bien que les minerais de Saxe puissent contenir des teneurs en zinc non négligeables.

CONCLUSION

Au cours de ce travail, nous avons montré que l'analyse par activation neutronique permet rapidement, d'une part de différencier les papiers hollandais de ceux de l'Angoumois pour la période postérieure à 1746, et d'autre part de confirmer et de dater une innovation technique dans la fabrication de la pâte à papier.

Enfin, nous voudrions, par une illustration, montrer que l'analyse permet d'éviter des risques d'erreurs. Parmi les papiers à filigrane hollandais, il en est un que l'on pouvait présumer de fabrication française : utilisé en France au temps de la Révolution, il offre un bonnet phrygien au lieu du chapeau traditionnel que la Vierge de Hollande, Minerve casquée, tient piqué au bout de sa lance. (Photographie n° 1). La présence à forte dose et en corrélation positive, de l'arsenic, du cobalt et du nickel, nous contraint à y reconnaître un produit de la papeterie hollandaise sous la République batave, proclamée en 1795 après la campagne de Pichegru.

ANNEXE TECHNIQUE

Les échantillons dont les surfaces varient de quelques mm^2 à 1 cm^2 (poids de 0,2 à 20 mg) ont été irradiés dans des flux de l'ordre de quelques 10^{12} à 10^{13} $ns^{-1}cm^{-2}$, aux réacteurs EL3 et Osiris du Centre Nucléaire de Saclay. Les temps d'irradiation variaient de quelques minutes à quelques heures suivant les éléments recherchés. Pour le dosage du nickel réalisé grâce à la réaction $^{58}Ni(n,p)^{58}Co$, nous avons irradié au réacteur Osiris, sous cadmium dans un flux de neutrons rapides.

Après irradiation, la radioactivité est mesurée à l'aide d'un détecteur semi-conducteur Ge(Li). Les caractéristiques du détecteur utilisé sont les suivants : efficacité 15%, résolution 2,5 keV et rapport pic sur Compton égale à 35.

A ce détecteur est associé un analyseur 4026 canaux couplé à un mini-ordinateur PDP 11-05 de 16 Kmots. Les périphériques de cet ordinateur ont un disque souple et une imprimante rapide. Un tel système permet le traitement complet et automatique des spectres gammas.

Pour les mesures quantitatives, nous avons comparé le taux de radioactivité obtenu dans les échantillons à celui d'étalons irradiés dans les mêmes conditions. Les étalons sont des disques de papiers filtres sur lesquels est déposée une solution étalon à teneur connue.

FIGURES

Figure 1 :

Diagramme présentant la distribution de la valeur des résultats de dosages des éléments suivants : As, Au, Co, Cr, Cu, Fe, Se et Zn pour les papiers provenant de l'Angoumois (A) et de Hollande (H).

Figure 2 :

Corrélation entre les teneurs en Co et As pour les papiers hollandais.

Figure 3 :

Corrélation entre les teneurs en Ni et Co pour les papiers hollandais.

Figure 4 :

Variation (échelle logarithmique) de la teneur en Co, Ni, et As en fonction de la date de fabrication du papier.

Photographie n° 1 :

Filigrane, d'un papier hollandais, au bonnet phrygien piqué au bout de sa lance.

REFERENCES

J.N. BARRANDON, J.L. DEBRUN et J. IRIGOIN - 1972 -

L'analyse par activation dans l'étude des supports.

Colloques Internationaux du CNRS sur les techniques de laboratoire dans l'étude des supports, n° 548 PARIS 13-15 septembre 103-117.

J.N. BARRANDON, J.L. DEBRUN, J. IRIGOIN - 1974 -

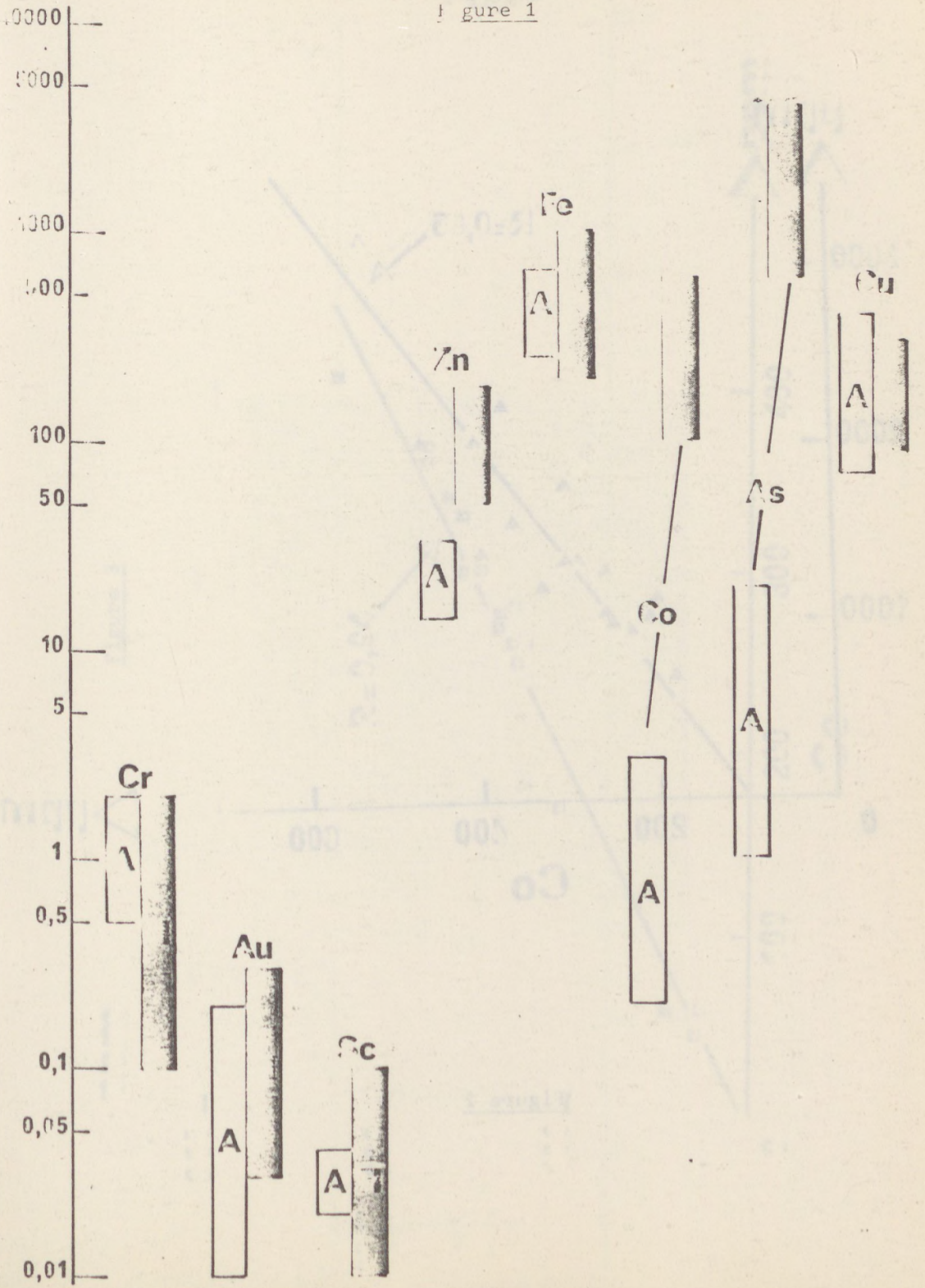
Neutron activation analysis in the study of old paper. A solution to the historical problem of Dutch and French (from Angoumois) paper during the second half of the 18th century.

Symposium on archaeometry and archeological prospection OXFORD (Angleterre).

G. LILJEDAHL - 1970 -

IPH Information page 23 note 10.

Figure 1


10000
5000
1000
500
100
50
10
5
1
0,5
0,1
0,05
0,01
Cr
A
Au
A
Sc
A
Zn
A
Fe
A
Co
A
As
A
Cu
A

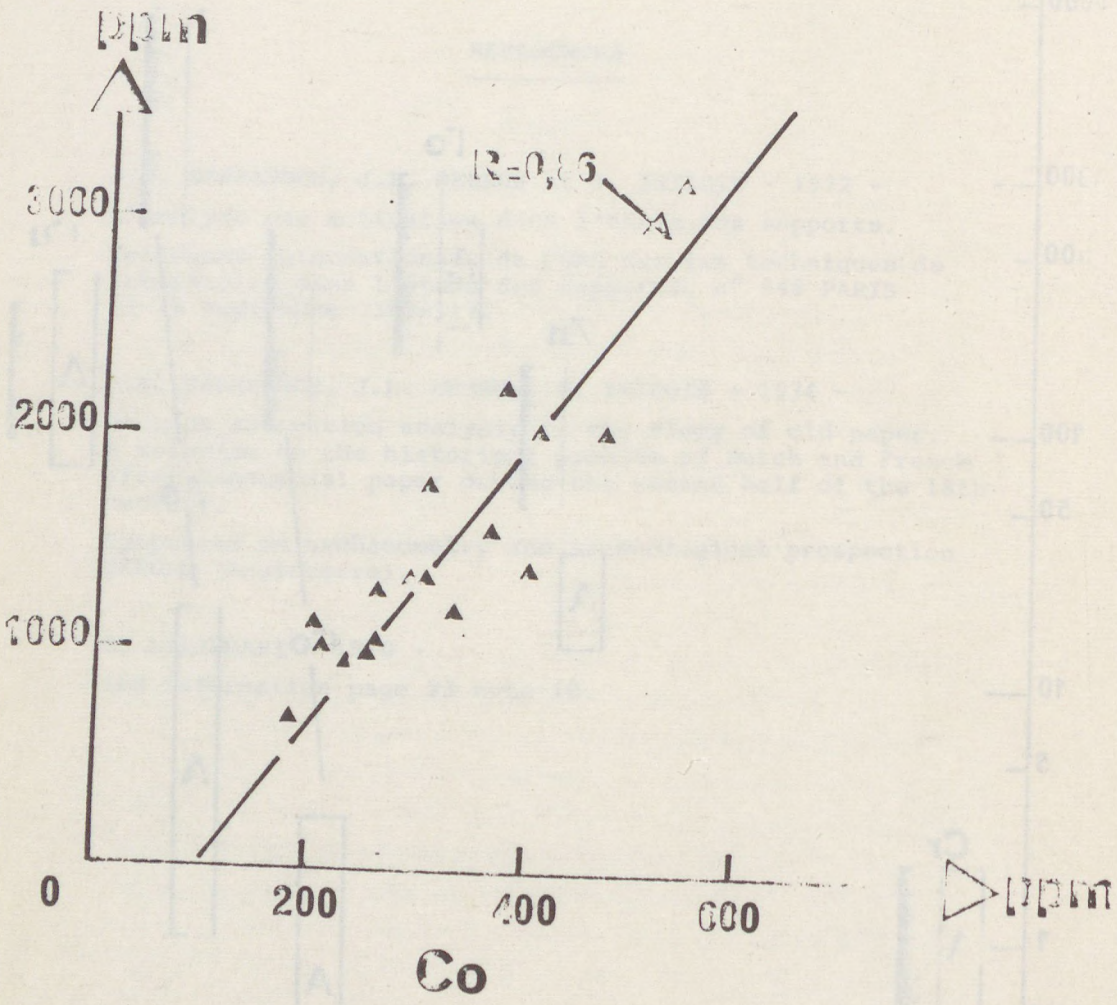


Figure 2

Figure 3

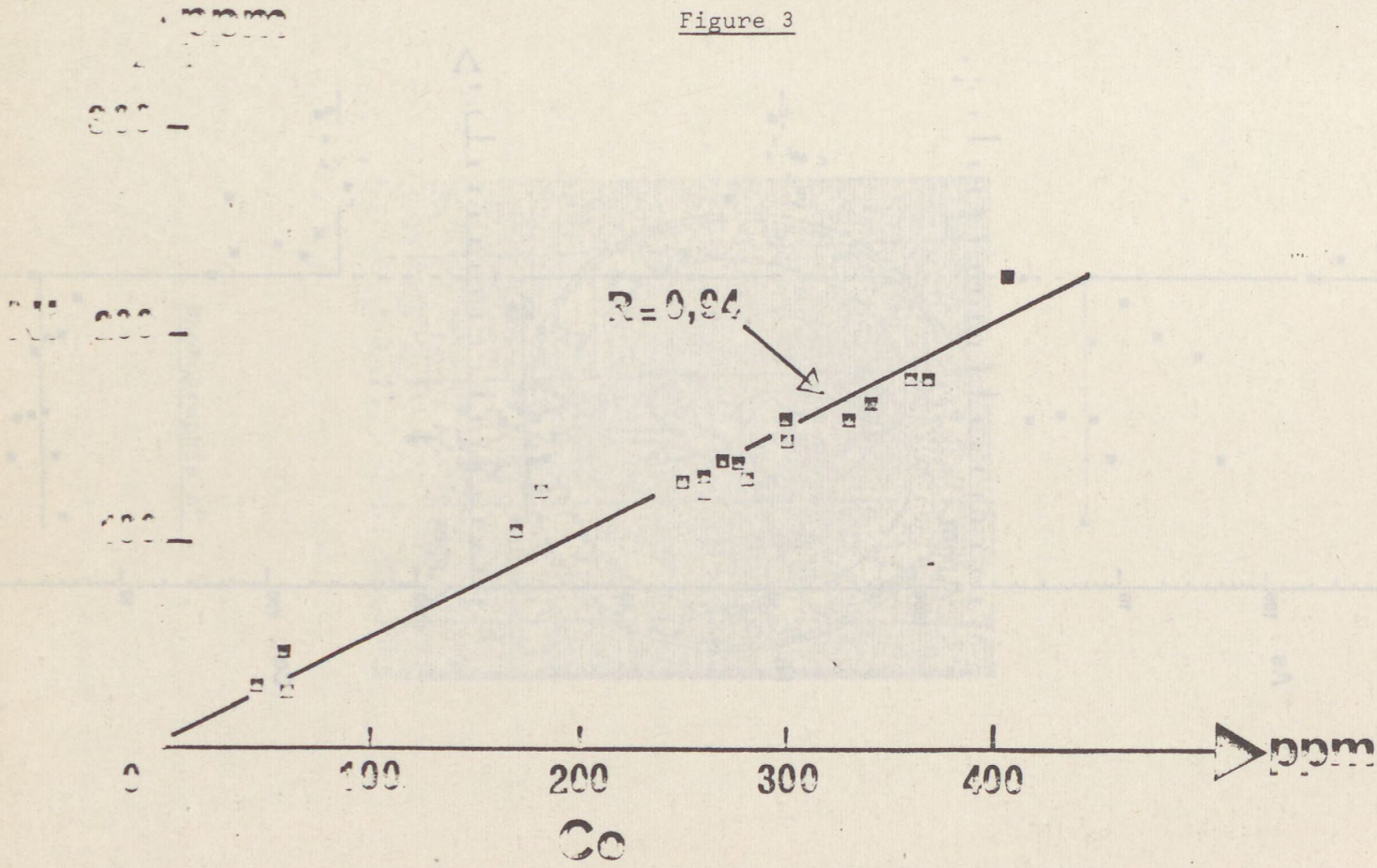
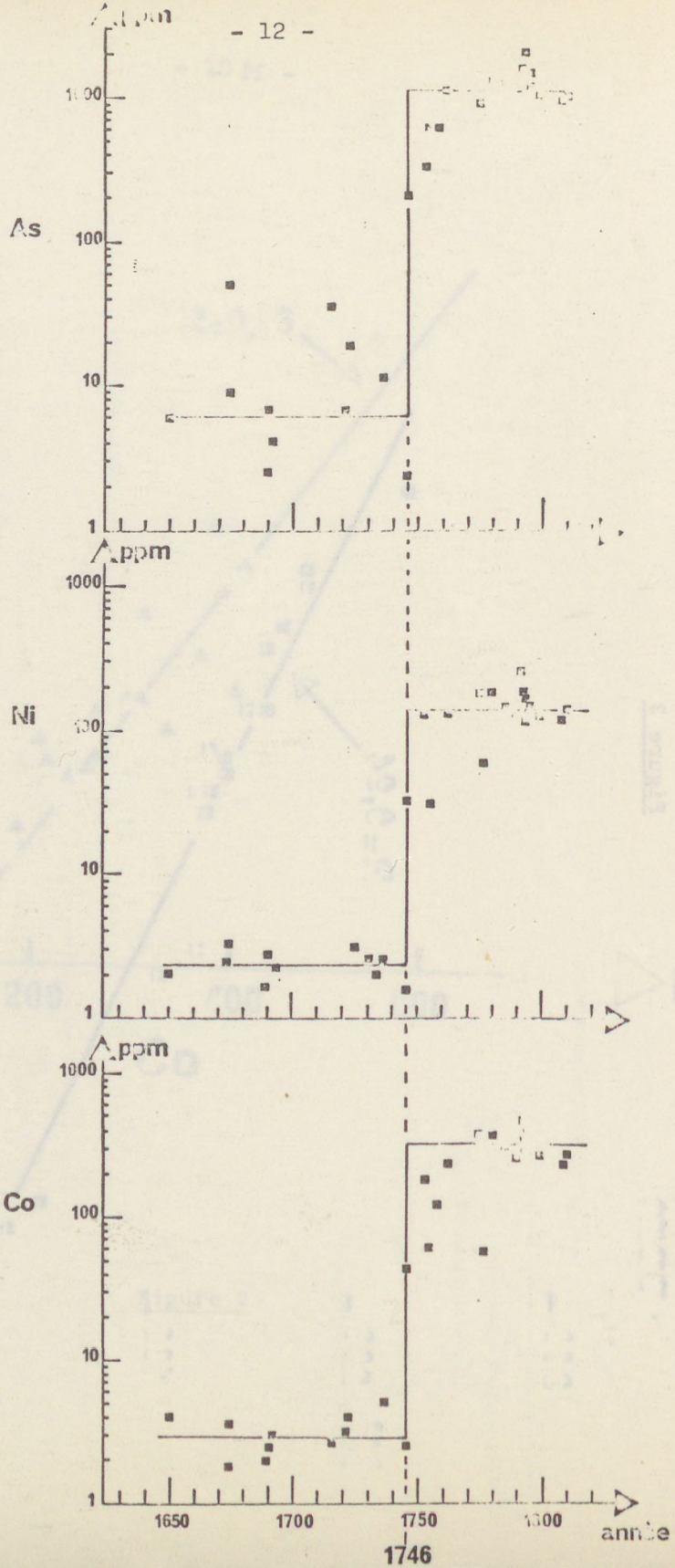
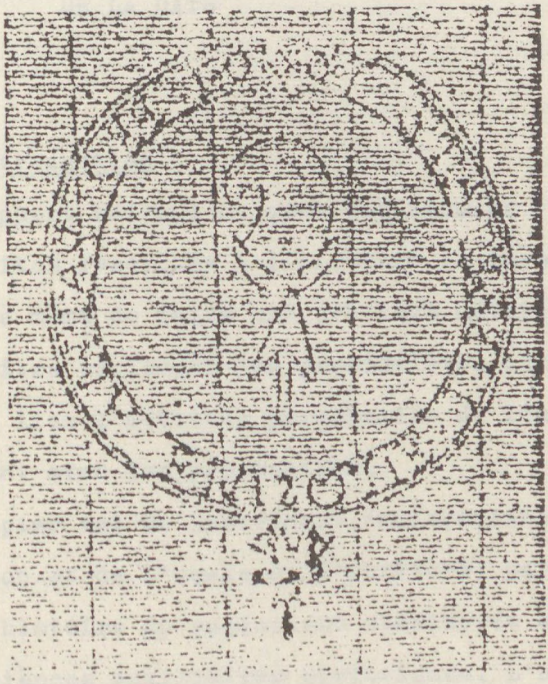


Figure 4


ppm
1000
100
10
1
As
ppm
1000
100
10
1
Ni
ppm
1000
100
10
1
Co
1650
1700
1750
1800
année
1746



Photographie n° 1

István BOGDÁN

Magyar Országos Levéltár
1250 BUDAPEST pf. 3

L'APTITUDE DU PAPIER POUR LA DETERMINATION DE LA DATE

1/ Introduction

Le rapport suivant ne peut pas résumer - à cause des limites resserrés - l'histoire du thème et n'est pas à même de faire une critique détaillée. Il fait connaître seulement les possibilités actuelles, en premier lieu l'attitude personnelle de l'auteur, en finissant avec des propositions.

Le papier est un instrument indispensable de la civilisation et de l'usage de l'écriture; par conséquant l'histoire du papier est considérée comme une des sciènces auxiliaires historiques. L'histoire du papier est quand même à titre proncipal une partie de l'histoire de la technique. C'est seulement un chapitre de celle-ci: l'analyse de la matière brute qui peut donner des points d'appui en ce qui concerne les problèmes de la datation. La pratique commune a mise en relief un seul de ceux-ci est l'a rendu en un

thème autonome scientifique sous le nom de la recherche des filigranes.

2/ Questions primordiales.

Le premier problème essentiel: quels sont donc les cas où au terrain de la textologie et d'autres recherches - l'exigence à une définition de la date se manifeste le plus souvent. Naturellement chez les documents non-datés, où la date et le lieu de l'origine ne peuvent être fixés à l'aide du texte, des figures, de l'écriture ou des autres accessoires du document /écrit ou imprimé/. Dans ce cas c'est le papier lui-même qui doit être soumis à un interrogatoire plus serré.

La deuxième question: quels sont donc les renseignements, qui le papier peut fournir en soi-même pour la détermination de la date. Ces sont les caractériatiques du lieu, de l'époque et du façon de fabrication du papier, complétées par les données déjà connues de l'utilisation du papier. Les trois caractéristique tirent l'origine de la technique de la fabrication, - ce qui change toujours selon l'époque et le lieu. La valeur limite de ces changements /terminus a quo - ante quem/ est capable de servir des données en ce qui concerne le lieu et l'époque de la fabrication et de l'utilisation du papier.

L'utilisation est toujours bien des fois beaucoup plus postérieure, comme la fabrication. Le lieu de l'emploi n'est pas une caractéristique définissante, parce que le papier peut être transporté n'importe où du lieu de la fabrication.

3/ Les caractéristiques du papier

31 Conclusions générales. Selon l'histoire de la technique on peut distinguer deux grandes époques de la fabrication du papier: l'époque de l'artisanat et l'époque de la fabrication. C'est à dire l'époque du papier à la cuve /dès le XIII^{e} siècle/ et du papier fabriqué par machine /invention de celleci: 1799/. C'est l'époque premier ou les problèmes de la datation se posent en général; la pratique de la recherche /même celle des filigranes/ se cencentre sur le papier à la cuve, mais le papier fabriqué ne peut pas être soustrait des investigations de ce genre.

Ici suivent les données révélatrices de l'évolution en Hongrie. L'époque du papier à la cuve: l'utilisation dès 1310; l'artisanat au pays des 1530; l'utilisation du papier à pile hollandaise des 1730; l'artisanat de la pile des 1750; papier vélin dès 1810; le crible à vélin dès 1820 jusqu'à la fin de l'époque /1880/. - L'époque du papier fabriqué.

L'utilisation dès 1820; fabrication dès 1842; papier du chiffon dès 1820; fabrication de papier du chiffon dès 1842; utilisation du papier de la pâte de bois dès 1850; fabrication dès 1870; utilisation de la cellulose à base de bois dès 1860; fabrication dès 1882; papier côtelé des 1850; rouleau égoutteur des 1860; filigrane contrefaite des 1880, pratiquement jusqu'à nos jours.

32 Matière. La recherche prend généralement peu de soin de cette caractéristique, bien que les données de base peuvent êtré fixées par la voie de perception: matières fondamentales et secondaires, transparence, superficie, couleur, élasticité, - c'est à dire les données technologiques, à préciser plus exactement à l'aide des instruments. Par la connaissance concertée des données mentionnées une datation est déjà imaginable.

33 Mesure. La perception par sens doit être assistée par les outils simples: la règle à mesure, le pèse-lettre, - pour fixer les données suivantes: integralité, ampleur, mesure, grosseur, poids. L'integralité est décisive au cas du papier à cuve, qui n'était pas circoncoupé, les bords des feuilles étaient inégalement crépus, d'où c'est facile à voir que le papier en question soit une feuille

complète ou bien une partie de celle-ci. P.ex. une feuille complète de 382x406 mm, grosseur moyen et inégal, 72 g/m^2 - c'est bien un papier écu du XVII^e siècle, fait dans un moulin à papier primitif.

34 Signe du papier. C'est une marque inécartable, faite intentionellement par l'empreinte d'un outil, simultanément de la preduction. C'est en premier lieu une caractéristique du papier à la cuve, mais qui est appliqué aussi chez les papiers fabriqués. Au lieu des signes les fibres deviennent plus minces et le papier plus transparent. Dans ce domaine la recherche est devenue filigrano-centrique.

341 L'empreinte du file du fond. Au cas du papier à la cuve l'empreinte de la forme, c'est à dire du file du fond caractérise les données de la forme. Cet outil est un réseau des fils de cuivre. On employait toujours une paire des formes, dont les deux composants n'étaient pas identiques et coincidents, à cause de la production manuelle. L'empreinte de la forme /et du file du fond/ était caractéristique pour l'époque, pour le pays, pour le moulin et pour l'artisan.

L'exigence envers de papier à la cuve à l'époque moderne a formé le papier à la cuve contrefait, où le rouleau égoutteur mis à la fin de la section

de la forme enfonce avec le réseau de fils à l'aire latérale du cylindre l'empreinte du file du fond, ce qui ne sert à ce temps-la qu'un but ornamental.

342 Filigrane.

Cette caractéristique du papier est le thème principal de la recherche en ce domaine; par conséquant la "filigranologie" est considérée comme une des sciences auxiliaires historiques. La filigrane /plus exactement le signe du papier/ est une caractéristique inhérente du papier à la cuve: c'est un signe fait de fil ajusté à l'empreinte, sur lequel les fibres du papier sont plus déliées et dont l'éclairage est d'un tel genre, que cel de l'empreinte du file. Pour l'essentiel c'est une griffe, mais pas une marque de fabrique. Les éléments de la filigrane sont: signe /en général planimétrique/, chiffre /romain ou arabe/, lettre /minuscule ou majuscule, de monogramme à texte/, figure /de la nature, de la vie humaine, stilisée ou réelle/.

L'expression de sujet, le choix des éléments, la comparaison des celles-ci avec l'évolution de la société, avec l'industrie du papier et avec la formation de la technique des filigranes sont reglées assez strictement au cours des temps. L'évolution des filigranes est analogue à l'histoire de l'écri-

ture; on peut parler de "ductus" des filigranes, de l'écriture des celles-ci et naturellement de l'évolution du style et de la construction des filigranes. Le "ductus" se forme de bonne heure. La position de filigrane se fixe: jusqu'au milieu du XVII^{e} siècle en général au centre de la porse /de la main de papier/ gauche, plus tard à l'autre porse et aussi au centre de la feuille. Au XVIII^{e} siècle meme aux bords des feuilles.

En ce qui concerne l'évolution du style, de la construction des filigranes: le sujet s'exprime jusqu'au XVII^{e}siècle dans une phrase monorème ou bien amplifiée, en général au milieu de la porse gauche comme symbole du moulin et du papier. Au cours du XVII^{e} siècle paraissent les signes principaux et accessoires; les premiers au centre de la porse gauche avec le symbole du moulin /éventuellement avec les armoires du propriétaire/. Les signes accessoires se trouvent en général au centre de la porse droite et ils indiquent l'artisan et le genre du papier. Plus tard, au cours du XIX^{e} siècle on trouve déjà les noms des moulins et la date de la fabrication.

Pour l'identification on doit premièrement "orienter" le papier: en remettant sur pied la fili-

grane, nous tournons vers nous la couverture de la forme. C'est le côté du papier, ou par un éclairage oblique l'empreinte et la filigrane semblent plus ombragées. Si par ex. la filigrane est un blaison avec deux lettres à coté, on la peut dater après le milieu du XVII^{e} siècle. C'est l'identification héraldique des armoire qui suit. Les données plus détaillées de le filigrane rendent possible une datation plus exacte /moulin et date de fabrication par approximation jusqu'aux décades./

Ce qui est important: l'identification exclusivement par l'intermédiaire de la filigrane peut fausser la marche de la recherche. Un exemple instructif: pendant longtemps on était d'avis, qu'un moulin à papier existait déjà à la fin du XV^{e} siècle en Hongrie, parce que'un certain nombre des chartes de papier était orné par une filigrane composée d'une double croix sur une triple monticule, qui étaient les éléments des armoires d'État de la Hongrie. Tout de même il venait en lumière, que c'est un papier d'origine polonaise, produit d'un moulin à Cracovie; les armoires de cette ville étaient composées des memes éléments héraldiques.

La filigrane du papier fabriqué n'est plus une partie organique de ceci. Au commencement la

filigrane n'est point employée aux fabriques de papier. Plus tard elle fut retournée par l'exigence de la désignation du propriétaire. Elle garde même à cette époqie ses anciennes fonctions: griffe et marque de fabrique, signe pour les papiers très spéciaux /billet de banque, timbre-poste, etc./, en général en compagnie da l'empreinte du file du fond.

35 Ensemble des caractéristiques du papier

Pour conclure il faut répéter le fait esentiel et pas assez notoire, que les données des trois caractéristiques du papier /matière, ampreinte, filigrane/ sont conjonctivement nécéssaires pour pouvoir définir le lieu et l'époque de la confection du papier. Il s'ensuit de tout ça, que ces données doivent être rassemblées et enregistrées. Il fallait établir une collection des données.

4, Les données de l'utilisation

Les caractéristiques du papier renseignent sur le lieu et l'époque de la confection; au cas de ce dernier les "terminus a quo et ante quem" peuvent être déterminés. L'utilisation du papier se fait plus tard et ailleurs. Le commerce mettait en valeur les papiers dans les pays lointains. Il faut prendre garde aussi avec les problèmes concernant la date: p.ex.

au cas d'un papier spécial une différence de vingt années entre confection et utilisation n'est pas singulier.

5/ Collection des données caractéristiques du papier

En général: nous désignons par le nom de "collection" cette base et cet ensemble des caractéristiques, parce que c'est une dénomination synthétique. À ce que je sais, la nécéssité d'une pareille collection n'était pas encore exigée. La majorité des chercheurs se déclare satisfaite avec la recherche des filigranes, complétée avec quelques données rassemblées incohérémment st subjectivement.

52 Collection des filigranes

521 Généralement on discerne trois phases des travaux: le rassamblement, la confection des copies et la systematisation /resp. l'utilisation/.

522 Le rassemblement peut être fait par papier diaphane, par photographie, par xérocopie ou par un processus isotopique /bétaradiographique/. La copie doit être faite dans la mesure égale, parce qu'une mesure inégale aggrave la comparaison et l'identification.

En passant sous silence les procédés plus anciens et meilleurs connus, on doit souligner, que la

bétaradiographie donne sans doute une copie de la même grandeur et excellente, informe même de la matière du papier, mais il se trouve encore dans stade initial et c'est assez couteux, à cause des difficultés de la prise, de l'entreposage et de l'usage. Pour pouvoir faire les copies en masse, c'est toujours le procédé avec le papier diaphane, qui est le plus utile: il est simple et apte à faire des copies nombreuses.

53 Collection des donnés caractéristiques du papier

531 En général: le collectionnement doit embrasser en principe tous les genres du papier /papier sans filigrane, papier buvard, etc./, à cause des exigences des historiens de la technique. La solution doit s'étendre de même façon sur les questions du collectionnement, de la systematisation et de l'utilisation.

532 Les points de vue les plus importants du collectionnement sont les suivants: 1/ un certain genre du papier; 2/ plusieurs genres du papier; 3/ tous les genres du papiers; 4/ les porduits d'un certain moulin ou fabrique; 5/ les produits des établissement d'un certain territoire ou pays; 6/ les produits de tous les établissement accessibles.

Au cours de rassemblement des données deux cartons doivent être faits: une pour tous les pièces du

papier collectionnés et un autre pour réunir toutes les données d'un certain type du papier, - complétée avec les données de l'analyse instrumentale.

533 Le classement. Les points de vue du classement sont donnés par les buts de l'utilisation. Le classement peut être méchanique ou systématique. L'historien du papier p.ex. cherche premièrement les données sur les moulin à papier et dorénavant celles sur les genres du papier. Pour lui la filigrane n'est pas toujours un indice primordial. Pour le "filigranologues" la situation est inverse. La systematisation peut être même dans ce cas méchanique, systématique ou la combinaison des celles-ci.

534 L'utilisation dépend toujours de la caractère et de la qualité de la collection. L'utilisation d'une collection en possession personnelle est plus restreinte, que celle d'une collection publique ou bien publiée. La publication des collections des données caractéristiques du papier /et surtout celles des filigranes/ était le but principal de la recherche depuis le milieu du XIX^{e} siècle. La facilité de l'emploi est établie par la totalité relative des terrains du collectionnement. L'utilité d'une certaine collection est resserrée par des raisons géographiques. P.ex. Briquet n'est pas utilisable pour la recherche

détaillée en Hongrie, parce qu'il n'a pas fait usage que les pièces d'une seule série de documents, - quelques centaines des plusieurs millions. Pareillement le volume 8. des Monumenta Chartae Papyraceae Historiam Illustrantia est tellement maigre et minable concernant les moulins à papier austro-hongrois, qu'il peut introduire en erreur les chercheurs. L'integralité d'une collection des filigranes /faute de celle des autres caractéristiques/ ou bien d'une publication dépend naturellement du rendement individuelle des rédacteurs de la collection. Les collections et les publications de ce genre sont maintes fois le résultat du travail minutieux des spécialistes solitaires et en général isolés.

Enfin, mais pas en dernier lieu l'utilité de la publication dépend de la mesure égale des copies et de la coincidence illustrative des filigranes. Le décalage de quelques millimètres de la mesure originale peut restreindre, si non écarter la possibilité de l'identification et de l'utilisation. - En Hongrie il n'existe pas une publication ayant le caractère d'une collection et utilisable concernant les filigranes. De même façon nous n'avons pas une collection des données caractéristiques du papier, - sauf une initiative inachevée de l'auteur /commencée en 1950

aux Archives Nationales Hongroises/: une collection de cartons contenante les données des chartes de papier écrites avant 1526 et conservées aux Archives Nationales. C'est l'époque antérieure de l'artisanat de papier en Hongrie, quand le commerce a mis en circulation les papiers produits hors de pays. Cette collection contient 8o.ooo chartes de papier, dont 12.ooo sont enregistrées. Dans ce stade du travail devenait manifeste, que les efforts d'un seul chercheur ne sont pas assez pour faire face à un travail tellement encombrant. Depuis lors l'auteur a rassemblé une choix d'échantillons de papier et les données caractéristiques des moulins à papier de la Hongrie, mais meme cette sorte de travail apparaissait comme inachevable, étant données les difficultés d'organisation de la recherche.

6/ Datation

La datation n'est pas possible par une seule donnée caractéristique du papier. Le lieu de l'utilisation n'est pas typique, ni dans le cas d'une institution, ni d'une personne privée, ni d'une imprimerie. La date de l'utilisation n'est aussi qu'estimable. Le processus est donc le suivant:

On fixe outre les mesures du document /charte, manuscrit, livre, etc./ en question les données de la

forme, de la couverture et des paires des formes /v. 34/; après on fait la copie de la filigrane - avec les signes des environs de la forme, dans la position originale. On collationne les copies avec les illustrastions publiées, en faisant attentions aux dédales des variations. L'identification n'est pas possible que par les données convergantes des filigranes et de l'empreinte. En possession d'une collection complète des données caractéristiques du papier /dont les contours étaient esquissés plus haut/ l'identification est un processus plus aisé et plus précis.

7/ Besognes et possibilités

C'est une conclusion et une argumentation naturelle ce qui suit: il faudrait établir par deux collections des données caractéristiques du papier avec une totalité possible des sources et des profils; une pour les papiers à la cuve et une autre pour les papiers à la machine. Pour la recherche hongroise est indispensable d'avoir à portée de main des collections des données des pays voisins et d'autres pays de l'Europe, parce que l'importation du papier était toujours d'une grande signification pour l'utilisation du papier en Hongrie. Les collections de ce genre devraient être établies à la base des méthodes

internationalement uniformes /éventuellement selon le systeme de la CDU/. Étant donné que les problèmes textologiques se posent même au cas des papiers tout à fait récents, il serait nécessaire - et c'est la troisième proposition de l'auteur - qu'il soit obligatoire pour toutes les fabriques à papier de tous les pays l'application d'une filigrane suivante: marque de commerce avec la date de fabrication, et une chiffre de code, qui - à l'aide d'une uniformité internationale - indique les données sur les matières premières et auxiliaires et sur le procédé technologique. /Voir annexe!/

Le travail ne peut être effectué que par une coordination internationale et par une équipe des spécialiste, dirigée éventuellement par IPH /Internationale Arbeitsgemeinschaft der Papierhistoriker/ et par l'application d'une gradation: par genre du papier /à cuve et à fabrique/, par périodes, par genres des sources etc. Le résultat seriat de haute importance non seulement pour la textologie: outre le dénoument des problemes de datation, de falsification, des contributions pour la conservation et restauration du papier, il serait un point d'appui pour l'histoire de l'usage de l'écriture aux cours des siècles, par conséquant pour toute histoire de la civilisation. Ce serait donc une entreprise internationalement nécessaire et utile.

Annexe.

Collection des données caractéristiques du papier.

I. Fiche individuelle.

Nr.: ..... Cote: .....

0	Données du papier
00	matière, technologie
000	matière
001	fibre
002	transparence
003	surface
004	couleur
005	élasticité
01	mesures
001	intégralité
011	dimension
012	grosseur
013	poids
014	genre du papier
1	Données de la forme
10	fil de raidissement
100	situation
101	dimension
112	fil de fixation
113	anomalies
12	couverture de la forme
13	paire des formes

2 filigrane
20 diamètre
21 longueur
22 fil de fixation
23 position de filigrane
230 normale
231 changeante
24 lieu de filigrane
240 sur la feuille
241 sur le fil de raidissement
242 distance des bords
25 copie de filigrane
/en reproduction/
250 normale
251 changeante
26 classement
27 publication antérieure
28 remarques

3 moulin à papier
30 publications antérieure
31 vérification individuelle

4 utilisation
40 signataire
41 date
42 genre de document
43 source

NB! Au cas du papier de vélin "1" reste vide /crible à vélin!/.
Au cas du papier fabriqué à machine 0, 3 et 4 sont inchangable et seulement 101, 111, 20 et 25-28 sont nécessaires.

II. Fiche concentrée pour les types du papier.

0 Données du papier
00 matière, technologie
000 matière
.1 Matière de base
.2 auxiliaire
.3 teneur en cendre
.4 acidité-alcalité
.5 eau de fabrication

001 fibre
.0 visible
.1 genre
.2 longueur
.3 mouture
.4 photo /reproduction/

002 transparence
003 surface
.0 gommage
.1 grade de lissé
004 teneur en blancheur
.0 %
.1 qualité du couleur
005 élasticité

01 mesures
010 integralité
011 dimension
012 grosseur
013 poids /g-m^2/
014 genre du papier
1 Données de la forme
10 fil de raidissement
100 situation
101 dimension
.0 diamètre /mm/

101.1	pièce
.10	normale
.11	bordure
.12	autre
.2	distance
.20	normale
.21	bordure
.22	autre
11	fil de côté
110	situation
111	dimension
.0	diamètre
.1	pièce
.2	distance
112	fil de fixation
113	anomalies
12	couverture de la forme
13	paire des forme
2	filigrane
20	diamètre
21	longueur
22	fil de fixation
23	position de filigrane
230	normale
231	changeante
24	position de filigrane
240	sur feuille
241	sur le fil de raidissement
.1	forme "A"
.2	forme "B"

242 distance des bordures
/en mm; gauche, droite,
en haut, en bas.

.0 forme "A"

.1 forme "B"

25 copie de filigrane
/dans une ambiance de 100x150 mm de la forme/

250 normale

251 changeante

26 classement

27 publication antérieure

30 moulin à papier

300 lieu

301 propriétaire

.0 maître

.1 ouvrier

303 date de la confection

4 utilisation

40 signataire

41 date

42 genre de document

43 cote

44 collection, fond

NB! Au cas du papier à fabrique "0" est inchangeant, 4 est concentré; en outre 101,111,20 et 25-27 sont intéressants; 30 se rapport à la fabrique à papier; seulement 300, 301 et 303 sont interéssants.

3000 HANNOVER
Theo Gerardy Wiesenstr. 33

Neue Erkenntnisse auf dem Gebiet der Wasserzeichen-datierung

Mit Hilfe des Papiers bzw.seiner Wasserzeichen kann man undatierte Objekte auf etwa 4 Jahre genau datieren; vor allem der terminus a quo läßt sich recht genau bestimmen. Dazu ist es notwendig, daß man nachweist, daß das Papier des zu bestimmenden Objekts aus dem gleichen Schöpfformenpaar stammt, wie das Papier der datierten Belege, denn Papier aus einem Schöpfformenpaar wurde mit geringen Ausnahmen innerhalb eines Zeitraumes von 4 Jahren verbraucht. Dieser Beweis läßt sich mit Abzeichnungen, wie sie z.B. in den Katalogen von BRIQUET und PICCARD enthalten sind, allein nicht führen, denn es gibt

a) Wasserzeichen, die aus verschiedenen Schöpfformen stammen, obwohl sie vollkommen übereinstimmen. Der Grund ist der, daß der Formenmacher noch brauchbare Drahtzeichen, wenn ein Schöpfformenpaar unbrauchbar wurde, auf ein neues Schöpfformenpaar übertrug.

b) viel öfter noch Fälle, in denen sich zwei Wasserzeichen erheblich voneinander unterscheiden und den-

noch aus der gleichen Schöpfform stammen und daher im gleichen Zeitraum entstanden sind. Drahtzeichen haben sich nämlich oft während des Schöpfvorgangs auf dem Sieb verschoben oder haben ihre Form verändert. Wenn man also zwei Wasserzeichen vergleicht, kann man noch nicht behaupten, daß sie aus der gleichen Schöpfform stammen, weil sie übereinstimmen. Ebensowenig kann man ausschließen, daß zwei Wasserzeichen aus der gleichen Schöpfform stammen, wenn sie voneinander abweichen.

Da während der Handpapierzeit immer gleichzeitig mit zwei Formen gearbeitet wurde, entstehen immer zwei zeitlich miteinander verbundene Wasserzeichen. Die Wasserzeichen aus den beiden Schwesterformen sind einander in aller Regel sehr ähnlich, auch das Sieb stimmt in seinen Einzelheiten im Rahmen der handwerklich erzielbaren Genauigkeit überein. Fast immer wurde von den Formenmachern das Drahtzeichen der einen Schwesterform in der linken Formhälfte befestigt, während es bei der zugehörigen Form in der rechten Formhälfte angebracht wurde. Da man die Siebseite des Bogens erkennen kann, lassen sich die Wasserzeichen aus den beiden Formen leicht auseinanderhalten.

Wenn man eigene Abzeichnungen mit denjenigen in den Katalogen vergleicht, stößt man schnell darauf, daß dort die Abbildung häufig spiegelverkehrt zur eigenen erfolgte, weil von der anderen Seite des Bodens her abgezeichnet wurde; eine eindeutige Regel, wie abgezeichnet werden sollte, bestand nicht. Nach längerem Experimentieren habe ich die folgenden beiden Regeln gefunden:

Der Papierbogen wird so hingelegt, daß die Hauptmarke des Wasserzeichens in der linken Bogenhälfte in aufrechter Stellung erscheint. Es ist anzugeben, wie dann die Siebseite zum Betrachter liegt (A = abgewandt, Z = zugewandt).

Läßt sich die Regel 1 nicht befolgen, weil nicht entschieden werden kann, welches die Hauptmarke ist oder welches die aufrechte Stellung des Wasserzeichens ist oder weil das Wasserzeichen in der Bogenmitte liegt, wird der Bogen mit abgewandter Siebseite hingelegt. Es spielt dabei keine Rolle, ob bei Beachtung dieser Regel die Schrift nicht leserichtig liegt.

Für den Beweis, daß zwei zu vergleichende Papierbögen aus der gleichen Schöpfform stammen, bildet das Wasserzeichen immer noch den wichtigsten Anhalt. Naturgemäß können nur solche Bögen aus der gleichen Schöpfform stammen, deren Wasserzeichen übereinstimmen oder die einander sehr ähnlich sind. Zum Beweise müssen aber noch weitere Kriterien erfaßt werden.

Die wichtigsten Kriterien sind die folgenden:

a) Siebseite. Wenn man den Bogen entsprechend den angegebenen Regeln hingelegt hat, liegt die Siebseite, die man bei schräger Beleuchtung an den Vertiefungen, welche die Siebdrähte hinterlassen haben, meist ohne Schwierigkeit erkennen kann, entweder abgewandt oder zugewandt. Ein A-Wasserzeichen (bei dem die Siebseite abgewandt liegt) kann nicht aus der gleichen Schöpfform stammen wie ein Z-Wasserzeichen.

b) Lage im Bogen: Wenn man die Kettlinien von links nach rechts unter Auslassung der Randlinien numeriert, kann man sagen, daß z.B. ein Wasserzeichen zwischen der 3.und 4.Kettlinie liegt. Ein anderes Wasserzeichen, das zwischen der 4.und 5.Kettlinie erscheint, kann nicht aus der gleichen Schöpfform stammen.

c) Kettzahl: Die Kettzahl gibt den durchschnittlichen Abstand der Kettlinien an. Man erhält sie, indem man den Abstand einer möglichst großen Zahl von Kettlinien durch die Zahl der dazwischen liegenden Felder teilt. Wasserzeichen, bei denen die Kettzahl um mehr als 1 mm von der eines anderen abweicht, können nicht aus der gleichen Schöpfform stammen.

d) Rippzahl: Die Rippzahl gibt an, wieviel Ripplinien auf 1oo mm entfallen. Wasserzeichen, bei denen die Rippzahl um mehr als 1o % voneinander abweicht, können nicht aus der gleichen Schöpfform stammen.

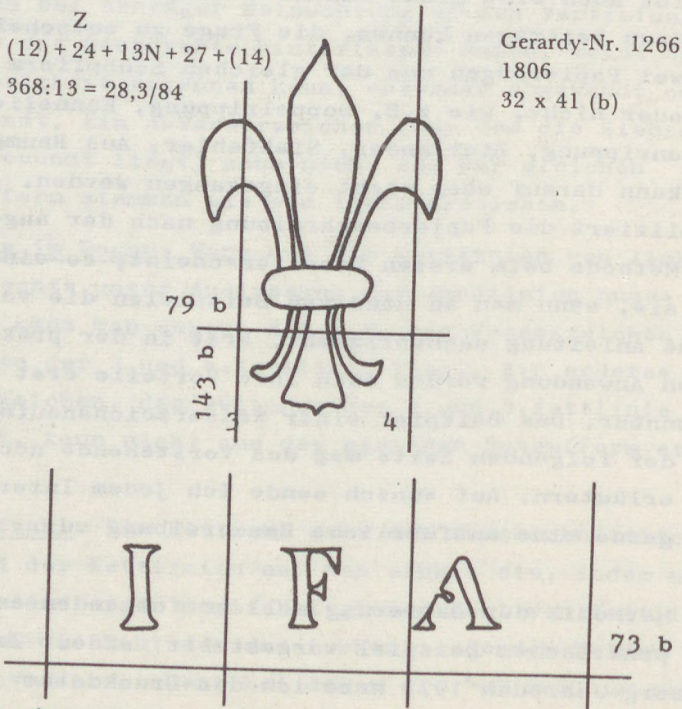
Es gibt noch eine große Anzahl weiterer Kriterien, die dazu beitragen können, die Frage zu entscheiden, ob zwei Papierbögen aus der gleichen Schöpfform stammen oder nicht, wie z.B. Doppelrippung, Kannelierung, Zeilenrippung, Zierränder, Siebfehler. Aus Raumgründen kann darauf aber nicht eingegangen werden. So kompliziert die Papierbeschreibung nach der angegebenen Methode beim ersten Lesen erscheint, so einfach ist sie, wenn man an Hand von Beispielen die vorstehende Anleitung nachvollzieht. Erst in der praktischen Anwendung werden auch ihre Vorteile erst voll erkennbar. Das Beispiel einer Wasserzeichenaufnahme auf der folgenden Seite mag das Vorstehende noch näher erläutern. Auf Wunsch sende ich jedem Interessenten gerne eine ausführliche Beschreibung zu.

Die Methodik der Datierung soll im folgenden an einem praktischen Beispiel vorgestellt werden. Im Gutenberg-Jahrbuch 1973 habe ich das Druckdatum des Catholicon, das im Colophon mit 146o angegeben wird, auf Grund der auftretenden Papiersorten in Zweifel

Muster einer Wasserzeichenaufnahme

Z
(12) + 24 + 13N + 27 + (14)
368:13 = 28,3/84

Gerardy-Nr. 1266
1806
32 x 41 (b)



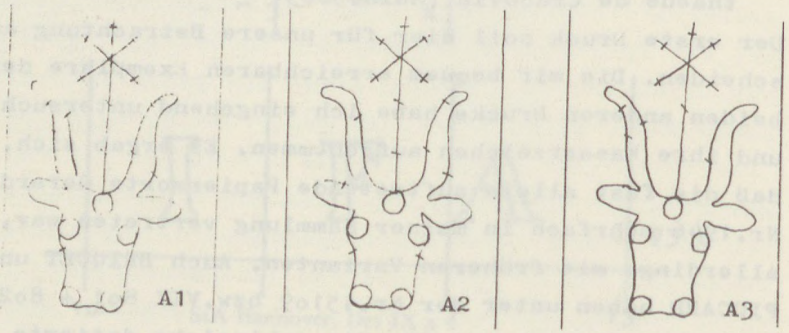
StA Hannover, Des IX a 4
Landdrostei Hannover an Stadt Celle
1806 Juni 17 ø

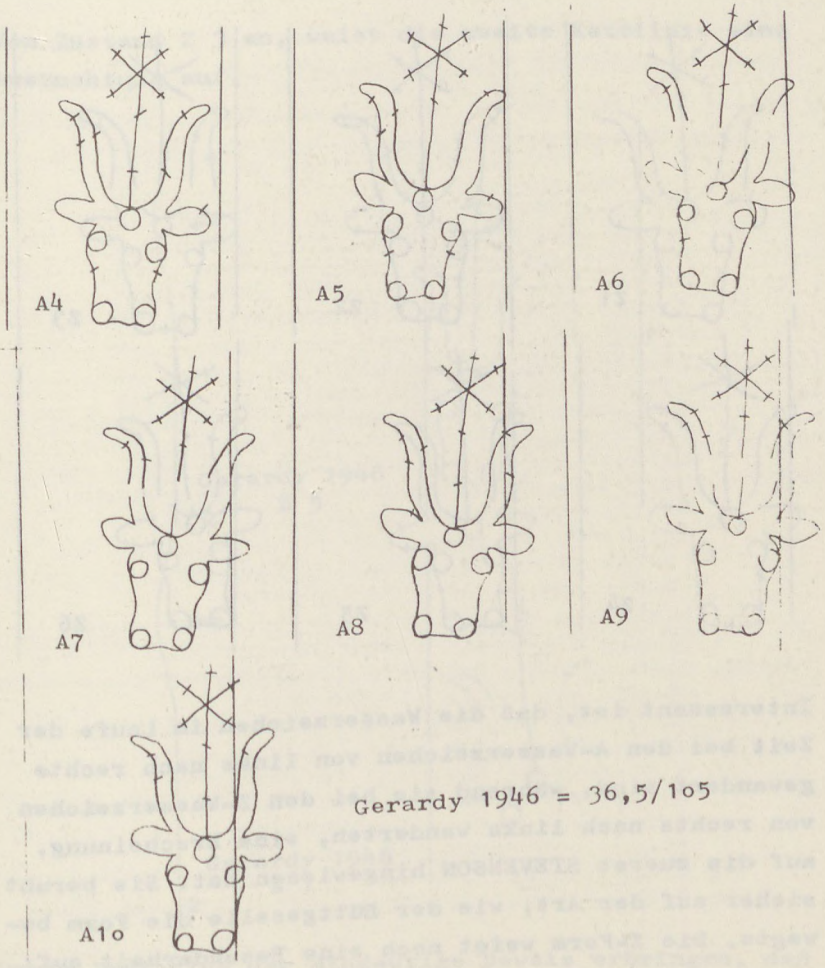
gezogen. Obwohl fast alle Argumente gegen ein so frühes Druckdatum sprachen, konnte ich damals den Beweis nicht mit letzter Sicherheit führen, weil das Catholicon auf großformatigem Papier gedruckt ist, das unter Umständen 1o und mehr Jahre im Gebrauch war. Ich erwähnte dort aber eine Möglichkeit, den Beweis dadurch zu ergänzen, daß ich dem Papier der drei undatierten Drucke in der Catholicontype nachging, die auf Papier im normalen Kanzleiformat gedruckt sind. Es handelt sich um die Drucke:

a) die 36-zeilige Ausgabe der Summa de articulis fidei des Thomas von Aquin(Cop 562)
b) die 34-zeilige Ausgabe des gleichen Textes (Hain 1425)
c) den Tractatus rationis et conscientiae des Matthaeus de Cracovia (Hain 58o3)

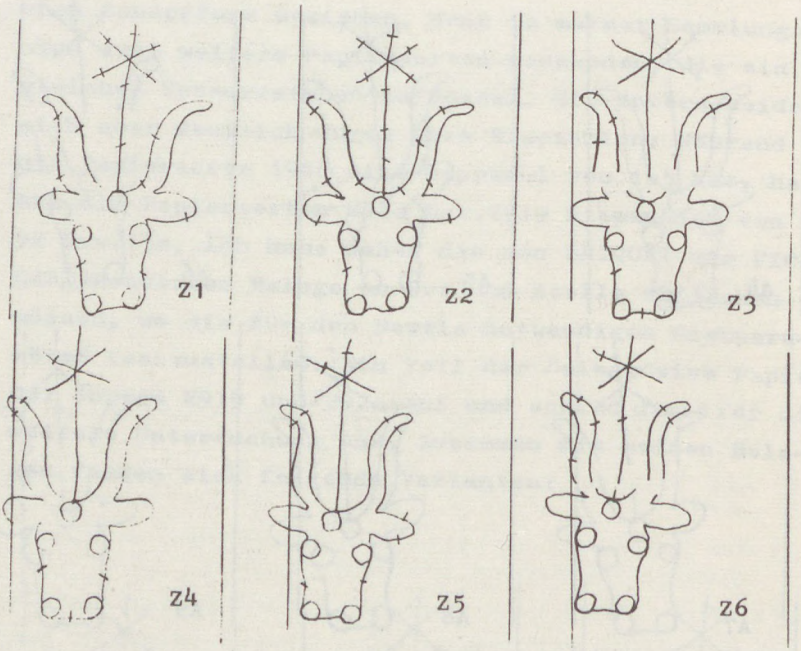
Der erste Druck soll hier für unsere Betrachtung ausscheiden. Die mir bequem erreichbaren Exemplare der beiden anderen Drucke habe ich eingehend untersucht und ihre Wasserzeichen aufgenommen. Es ergab sich, daß die fast allein auftretende Papiersorte Gerardy Nr.1946 mehrfach in meiner Sammlung vertreten war, allerdings mit früheren Varianten. Auch BRIQUET und PICCARD haben unter der Nr.151o9 bzw.VII 8o1 + 8o2 ähnliche Abbildungen, für die zahlreiche datierte Belege angegeben sind. Es ist aber nicht von vorneherein sicher, daß sie sich auf Papiere aus der glei-

chen Schöpfform beziehen, denn in meiner Sammlung sind zwei weitere Papiersorten vorhanden, die ein gleiches Wasserzeichen aufweisen. Sie unterscheiden sich aber deutlich durch ihre Rippzahlen: Während die Papiersorte 1946 eine Rippzahl von 1o5 hat, haben die Papiersorten 292o bzw.2919 Rippzahlen von 92 bzw.13o. Ich habe daher die von BRIQUET und PICCARD benutzten Belege an Ort und Stelle aufsuchen müssen, um die für den Beweis notwendigen Siebparameter festzustellen. Ein Teil der Belege wies Papier der Sorten 2919 und 292o auf und schied damit für die weitere Untersuchung aus. Zusammen mit meinen Belegen fanden sich folgende Varianten:



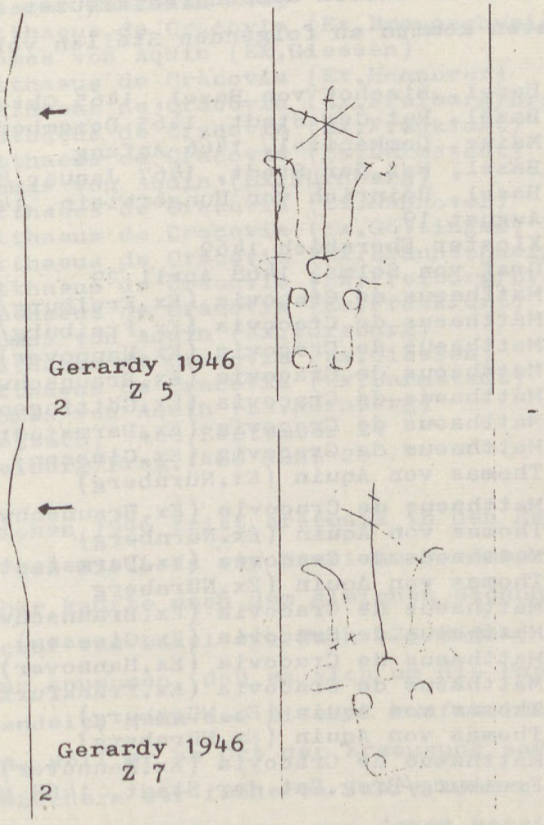


Gerardy 1946 = 36,5/1o5



Interessant ist, daß die Wasserzeichen im Laufe der Zeit bei den A-Wasserzeichen von links nach rechts gewandert sind, während sie bei den Z-Wasserzeichen von rechts nach links wanderten, eine Erscheinung, auf die zuerst STEVENSON hingewiesen hat. Sie beruht sicher auf der Art, wie der Büttgeselle die Form bewegte. Die Z-Form weist noch eine Besonderheit auf:

Vom Zustand Z 3 an, weist die zweite Kettlinie eine Ausbuchtung auf.



Damit läßt sich der eindeutige Beweis erbringen, daß nicht nur alle Z-Varianten zu einer Papiersorte gehö-

ren, sondern daß auch die Variante Z 7 dazu gehört, obwohl jetzt das Wasserzeichen wieder in der Mitte steht und ein Balken des Andreaskreuzes fehlt. Die Varianten kommen an folgenden Stellen vor:

A1 Basel, Bischof von Basel, 1465 Oktober
Basel, Rat der Stadt, 1465 Dezember 18
Mainz, Domkapitel, 1466 Anfang
Basel, Rat der Stadt, 1467 Januar 8
A2 Basel, Heinrich von Hungerstein, 1466 August 19
Kloster Ebersbach 1469
A3 Graf von Solms, 1468 April 29
Matthaeus de Cracovia (Ex.Freiburg/Brsg.)
A4 Matthaeus de Cracovia (Ex.Freiburg/Brsg.)
Matthaeus de Cracovia (Ex.Hannover)
Matthaeus de Cracovia (Ex.Braunschweig)
Matthaeus de Cracovia (Ex.Göttingen)
Matthaeus de Cracovia (Ex.Darmstadt)
Matthaeus de Cracovia (Ex.Giessen)
Thomas von Aquin (Ex.Nürnberg)
A5 Matthaeus de Cracovia (Ex.Braunschweig)
Thomas von Aquin (Ex.Nürnberg)
A6 Matthaeus de Cracovia (Ex.Darmstadt)
Thomas von Aquin (Ex.Nürnberg
A7 Matthaeus de Cracovia (Ex.Braunschweig)
Matthaeus de Cracovia (Ex.Giessen)
A8 Matthaeus de Cracovia (Ex.Hannover)
Matthaeus de Cracovia (Ex.Frankfurt)
Thomas von Aquin (Ex.Würzburg)
Thomas von Aquin (Ex.Nürnberg)
A9 Matthaeus de Cracovia (Ex.Hannover)
A1o Freiburg/Brsg.Rat der Stadt, 1468 Mai 27

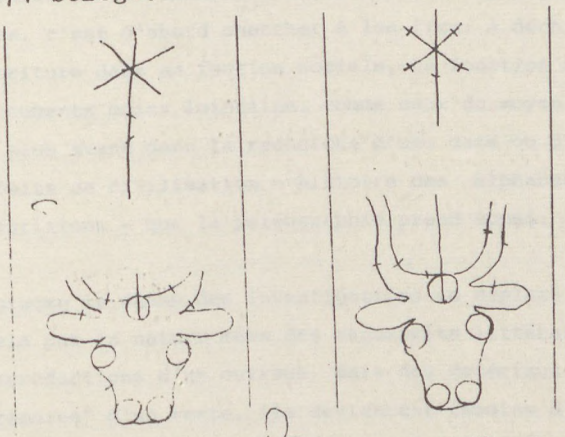
Z1 Basel, Bischof von Basel, 1465 Oktober
Basel, Rat der Stadt, 1465 Dezember 2
Mainz, Domkapitel, 1466 Anfang
Z2 Kloster Eberbach 1469
Z3 Matthaeus de Cracovia (Ex.Braunschweig)
Thomas von Aquin (Ex.Giessen)
Z4 Matthaeus de Cracovia (Ex.Hannover)
Matthaeus de Cracovia (Ex.Freiburg/Brsg.)
Matthaeus de Cracovia (Ex.Frankfurt)
Matthaeus de Cracovia (Ex.Darmstadt)
Thomas von Aquin (Ex.Nürnberg)
Z5 Matthaeus de Cracovia (Ex.Hannover)
Matthaeus de Cracovia (Ex.Göttingen)
Matthaeus de Cracovia (Ex.Braunschweig)
Matthaeus de Cracovia (Ex.Freiburg/Brsg)
Matthaeus de Cracovia (Ex.Frankfurt)
Thomas von Aquin (Ex.Würzburg)
Z6 Matthaeus de Cracovia (Ex.Giessen)
Matthaeus de Cracovia (Ex.Darmstadt)
Thomas von Aquin (Ex.Nürnberg)
Z7 Breisach, 1468 September 24
Freiburg/Brsg.1468 Juni 28

Das Wasserzeichen 1946 tritt erstmals in den Rechnungsbüchern des Bischofs von Basel im November 1465 auf. Im Oktober kaufte nach dem gleichen Rechnungsbuch der Bischof von Basel ein Buch (25 Bögen) Papier. Man kann annehmen, daß es sich um die Papiersorte 1946 handelt, denn der Bischof kaufte immer kleine Mengen, weil er am Ort der Erzeugung saß. In den Rechnungsbüchern der früheren Jahre kommen die Papiersorten 2919 und 292o vor, von denen bereits

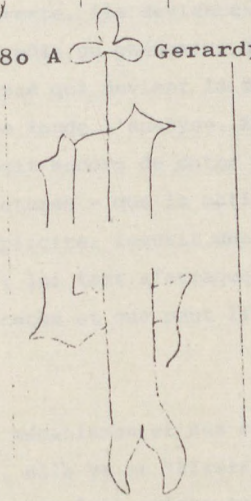
die Rede war. Man kann daher annehmen, daß erst gegen Ende 1465 mit der Erzeugung des Papiers 1946 begonnen wurde. Während des Jahres 1465 bis zum Beginn des Jahres 1466 bleibt das Wasserzeichen unverändert, dann beginnt es zu wandern In den undatierten Drucken kommen die Varianten A 3 - A 9 bzw. Z 3 - Z 6 vor. A 3 ist belegt für 1468 April 29, die auf die Varianten A 9 bzw.Z 6 folgenden Varianten A 1o bzw. Z 7 sind belegt für 1468 Juni 28, 1468 Mai 27 und 1468 September 24. Man muß daraus schließen, daß die Varianten A3 und Z3 und ihre Nachfolger frühestens im Jahre 1466 entstanden sind, wahrscheinlich aber noch erheblich später, vielleicht sogar erst 1468. Mit dem Druck kann daher nicht vor 1466 begonnen worden sein, während man bisher annahm, daß die beiden Drucke vor bzw. gleichzeitig mit dem Catholicon hergestellt wurden. Entweder ist daher der mit typenkundlichen Mitteln hergestellte Zusammenhang zwischen dem Catholicon und den beiden kleinen Drucken nicht gegeben oder das Catholicon wurde, wie ich 1973 bereits vermutet hatte, ebenfalls erst ab 1466 gedruckt.

In den beiden Drucken kommen noch zwei weitere Wasserzeichen vor, die auf der folgenden Seite abgebildet sind. Für sie enthalten die PICCARD'schen Find-

bücher weitere Belege, denen noch nachgegangen werden soll. Gerardy 188o = PICCARD VII 913 ist dort 1469 - 1474 belegt.



Gerardy 188o A Gerardy 188o Z



A = 37,3/62

Dr.Ing.Theo Gerardy, Wiesenstr.33, D-3ooo Hannover 1

Louis HAY

PERSPECTIVES POUR L'IDENTIFICATION, LA DATATION, L'ANALYSE AUTOMATIQUE DES ECRITURES MODERNES.

"La paléographie est la jeune science des vieilles écritures" - définition à peine ironique et que vient confirmer à point la dénomination même de notre discipline. Ce choix de son domaine l'a marquée toute entière: étudier des écritures disparues, c'est d'abord chercher à les lire: à déchiffrer un code, à saisir l'écriture dans sa foction sociale, sa fonction de communication. Et si des documents moins lointains, comme ceux du moyen âge, permettent de pousser plus avant dans la recherche d'une date ou d'une origine, c'est encore sur des faits de civilisation - histoire des alphabets, des techniques, des institutitions - que la paléographie prend appui.

La situation change lorsque le champ des investigations se déplace vers l'époque moderne et cela par la nature même des manuscrits littéraires: ce ne sont plus des reproductions d'un ouvrage, mais des matériaux pour sa construction; de "témoins" d'un texte, ils deviennent témoins d'une genèse. Et du coup, l'étude passe à l'autre pôle du phénomène de l'écriture: c'est la réalisation individuelle d'un tracé qui devient la donnée décisive, c'est sur des caractères singuliers que se fonde l'analyse. En fait, ce sont moins les questions qui changent - il s'agit encore de dater un document, de l'identifier, d'en définir les structures - que la matière de l'enquête. Au lieu de porter sur un message explicite, inscrit dans les signes du langage pour parvenir au lecteur, il lui faut s'attaquer à un code inconscient, à une information involontaire que cache et que peut livrer la forme même d'un tracé.

C'est donc l'acte d'écrire avec ses mécanismes et ses réalisations qui apparaît ainsi au centre de notre recherche. Elle va se saisir de ce réseau d'images, de cet ensemble de tracés complexes qu'a fait naître la main du scripteur. Et il lui faudra de nouveaux instruments: décomposer un tracé, analyser une image, exige le recours aux démarches de l'optique et des mathématiques. Aussi au cours des dernières années une collaboration s'est-elle développée en France, et plus particulièrement au sein du C.N.R.S., entre des centres

de recherche littéraires et scientifiques, réunis par leur commun intérêt pour les problèmes de l'écriture.[1] On trouvera ici quelques indications, d'évidence tout à faits schématiques, sur les principes, les résultats et les perspectives que nous ouvrent certaines directions de ce travail.

L'acte d'écrire et ses modèles

Pour garantir la cohérence et donc la validité des différentes analyses de l'écriture il faut leur donner une assise commune en adoptant une hypothèse d'ensemble, un modèle général du phénomène étudié. Pour ce faire, on peut considérer tout scripteur comme un mécanisme qui reproduit un certain modèle - en occurrence un alphabet donné - en lui faisant subir un ensemble de transformations individuelles. La figure n° 1 schématise cette opération, en illustrant le passage d'une lettre modèle à une lettre manuscrite. Dans ce schéma, tout point du contour modèle est relié au point correspondant du contour manuscrit par une relation mathématique, dite fonction de transfert T. Cette fonction est dite linéaire s'il s'agit d'une relation uniforme, par exemple d'un changement d'angle dans l'inclinaison des lettres. Elle est dite non-linéaire s'il s'agit d'une relation complexe, comme c'est d'ordinaire le cas pour les écritures manuscrites individuelles. Mais dans tous les cas une même fonction mathématique nous permet de décrire le mécanisme qui gouverne l'ensemble des formes caractéristiques d'un tracé.

Ce modèle théorique peut faire l'objet d'une vérification expérimentale.

---

(1) Cette collaboration a rassemblé pour des programmes de plus ou moins longue durée, le Laboratoire d'Optique de Besançon (MM. Viénot, Duvernoy, Charraut) qui en est le "maître d'oeuvre" dans le domaine des sciences exactes, l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes (M. Glénisson, Mme. Sirat, M. Fournier), l'Equipe de Recherches "Manuscrits et Textes claudéliens" (M. Petit) et le Centre d'Histoire et d'Analyse des Manuscrits Modernes.

Dans la pratique on ne peut, bien entendu, effectuer des mesures sur tous les points de deux tracés. Mais il suffit de disposer d'un nombre limité de paramètres convenablement choisi pour déterminer un contour avec une précision suffisante.[1] La figure n° 2 montre ainsi la transformation d'un tracé sous l'action de quatre paramètres, dont l'influence respective est exprimée par des chiffres de 1 à 8. L'instrument mathématique dont nous disposons ainsi peut recevoir des applications de type divers. Il peut être mis en oeuvre pour synthétiser une écriture: la figure n° 3 montre une signature d'Henri Heine tracée par une petite calculatrice. Celle-ci comportait deux étages, dont le premier était programmé par les paramètres principaux de l'écriture et le second par un dispositif de contrôle du format.

En fait, la réalisation d'écritures artificielles trouve des applications pratiques en dehors de notre domaine de recherche; pour nous, son principal intérêt est de permettre une vérification empirique de l'hypothèse initiale. Mais pour l'essentiel, nous étudions les paramètres d'un tracé non pas en vue d'une synthèse, mais bien d'une analyse: celle-ci nous permet de saisir ses caractéristiques essentielles et donc de le reconnaître parmi d'autres, bref de l'identifier. On verra sur la figure n° 4 comment une telle opération a été réalisée à l'aide de deux paramètres seulement, dont les valeurs s'inscrivent sur les deux axes $k1^1$ et $k1^2$. Une séparation, mesurée par la distance M-T, s'établit entre une même lettre tracée par la main de Molière (M) et celle d'un scripteur témoin (T). Des échantillons prélevés à titre de contrôle chez d'autres scripteurs - en l'espèce Goya et Washington - se séparent nettement des autres; inversement, des lettres artificielles,

---

(1) Il s'agit donc de déterminer les paramètres essentiels pour la forme d'un tracé. En termes mathématiques, cette opération revient au choix des vecteurs propres qui véhiculent l'essentiel de l'information. Cette démarche a été mise au point par M. Duvernoy et discutée notamment dans son article: Handwriting synthesis and classification by means of space-variants transforms and Karhunen-Loève analysis, in Journal of the Optical Society of America, n° 65/11, novembre 1975.

obtenues par synthèse de l'écriture de Molière, apparaîssent bien parmi celles qui sont écrites de sa main. La classification obtenue confirme l'efficacité de l'analyse.

Un tel traitement vaut pour des tracés continus et s'applique donc à des échantillons peu étendus: d'une lettre à un mot, en règle générale. C'est un mérite, puisque l'identification de fragments de petite taille est d'ordinaire la plus difficile pour un observateur humain. Mais c'est aussi une limitation, car il y a souvent intérêt à travailler sur des échantillons plus étendus. En effet, la fonction de transfert qui caractérise un scripteur ne s'exprime pas par un chiffre unique, mais par toute une série de valeurs numériques. C'est là une manifestation mathématique du fait que les écritures ne différent pas entre elles de manière contrastive - comme les empreintes digitales - mais de manière relative; la comparaison entre elles s'effectue donc en termes de degrés de ressemblance.[1] C'est dire que nous avons affaire à des phénomènes de nature statistique dont l'étude se trouve d'autant mieux fondée qu'elle se nourrit de données plus nombreuses.

Une analyse optique/numérique de l'écriture

Une page d'écriture présente l'image d'un tracé très complexe et qu'il serait difficile de mesurer directement et complètement même à l'aide d'un ordinateur. Les chercheurs du Laboratoire d'Optique de Besançon ont donc développé une méthode mixte: un traitement optique de l'image permet de transférer toute l'information qu'elle contient dans un spectre dont l'analyse est aisée; elle fournit des valeurs numériques qui sont ensuite exploitées sur ordinateur.[2]

---

(1) Ce qui conduit à une expression probabiliste des résultats: l'attribution des échantillons A et B au scripteur X peut être faite avec une probabilité de N%.

(2) Voir notamment D. Charraut, J. Duvernoy (...): Quelques aspects du traitement optique des images, in Revue de Physique Appliquée, tome 11, mars 1976.

La phase optique du traitement est illustrée par la figure n° 5. Un objet - en l'occurrence le micro-film transparent d'une page manuscrite - est éclairé par une onde plane. Les contours du tracé laissent passer cette lumière en la diffractant, comme le fait toute fente placée sur le trajet d'un rayon lumineux. Il se produit donc un spectre de diffraction; nous pouvons l'observer dans le plan B du montage où le fait converger une paire de lentilles (doublet sphéro-cylindrique).

Ce spectre est modelé par tous les éléments du tracé et nous avons exprimé en termes de physique cette propriété lorsque nous avons dit que le spectre contient toute l'information que comporte l'image. Or tous les aspects de cette information ne nous intéressent pas au même titre: d'une lettre, par exemple, nous voulons étudier la forme, mais non la position sur la page. Il convient donc de débarrasser le spectre de toutes les caractéristiques qui ne sont pas pertinentes pour notre recherche: un dispositif de filtrage, dû à M. Charraut, est interposé à cet effet dans le plan A du montage.[1] Il nous permet de disposer d'un spectre que ne modèlent plus que les seules formes du tracé: nous savons qu'elles sont gouvernées par la fonction de transfert propre au scripteur et nous pouvons analyser cette fonction dans le spectre avec une extrême précision.

En effet, les divers éléments de l'image s'ordonnent dans le spectre par rang de taille, les plus grands apparaîssant en son centre, les plus petits à ses extrêmités. En effectuant des séries de 30 mesures à partir d'un axe central, on analyse tous les éléments du tracé dont la taille est comprise entre celle de l'interligne moyen et celle d'un dixième d'interligne. Un voltmètre permet de traduire ces mesures en valeurs numériques et il nous est ainsi possible de définir chaque échantillon par une série de 30 chiffres.

---

(1) En bas de la figure n° 5 on voit l'image d'un spectre non filtré, prise dans le plan A et - en dessous - celle du même spectre après filtrage optique, prise dans le plan B.

Mais par sa finesse même cette analyse se prête mal à une application immédiate: la comparaison entre deux échantillons, par exemple, ferait à chaque fois intervenir deux séries de 30 chiffres chacune. Il y a donc intérêt soumettre ces données à un traitement mathématique dont nous avons déjà éprouvé l'efficacité pour l'étude de tracés continus.[1] En dégageant les principaux paramètres qui caractérisent une écriture, il nous permet d'opérer avec beaucoup plus de facilité: la figure n° 6 montre ainsi des résultats acquis sur deux axes seulement, dont le premier suffit à fournir 99% de l'information pertinente pour le classement des écritures. En l'espèce, l'opération permet de distinguer les échantillons de la main d'Henri Heine (H) de ceux de ses secrétaires (S); une analyse du même type a permis ensuite de distinguer entre elles les écritures des différents secrétaires concernés.

Il paraît tentant d'appliquer le pouvoir discriminant d'une telle analyse non seulement à l'identification, mais aussi à la datation des écritures. Il suffit pour ce faire de comparer non plus des échantillons de mains différentes, mais des échantillons d'une même main convenablement repartis dans le temps. Une telle recherche a été conduite sur l'évolution de l'écriture d'Henri Heine pendant une période de 35 années. Au prix d'un traitement mathématique un peu plus complexe[2], il a été possible de construire l'abaque que montre la figure n° 7 et qui présente un double intérêt. Du point de vue théorique, il confirme la réalité d'une fonction caractéristique de chaque écriture individuelle et largement indépendante de l'intervention consciente du scripteur: des documents de nature fort différente - brouillons, correspondances, transcriptions au net - apparaîssent comme très proches par leur évolution temporelle. Du point de vue pratique, il fournit un

---

(1) A la p. 3 ci-dessus. Le classement des vecteurs propres par ordre de pertinence est réalisé sur un petit ordinateur qui permet d'effectuer automatiquement le calcul d'une matrice de covariance.

(2) Il faut avoir recours à trois paramètres au lieu de deux; l'axe S de la figure 7 est obtenu par la projection d'une abscisse curviligne.

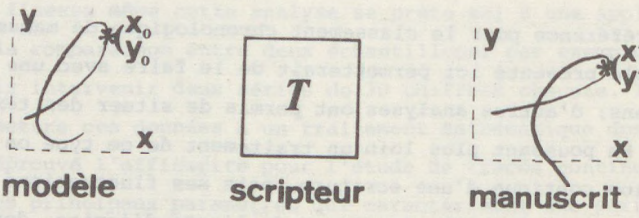
un instrument de référence pour le classement chronologique de manuscrits non datés. L'exemple présenté ici permetterait de le faire avec une précision moyenne de trois ans; d'autres analyses ont permis de situer des textes à deux années près. En poussant plus loin un traitement de ce type on saisit, non plus l'évolution continue d'une écriture, mais ses fluctuations à court terme. Leur étude nous ramène aux mécanismes de l'acte d'écrire, dont nous sommes encore bien loin d'embrasser toutes les significations.

Une double perspective s'offre ainsi aux recherches conduites en France. Au niveau des applications, elles tendent à procurer aux paléographes des instruments d'investigation plus maniables et plus efficaces, en cherchant à simplifier l'appareillage pour qu'il puisse être employé hors du laboratoire, en associant des méthodes d'analyse ponctuelle et globale afin de les compléter l'une par l'autre, en mettant au point des outils nouveaux, notamment grâce aux méthodes mathématiques de prédiction. Sur le plan de la réflexion théorique, elles visent une analyse plus complète du phénomène de l'écriture. Par son universalité, celui-ci concerne un très vaste éventail de disciplines dans tous les pays. Et les travaux qu'il exige ne sont qu'en partie affaire de spécialistes: ils appellent avant tout une collaboration internationale entre tous ceux qui cherchent à mieux comprendre les civilisations de l'écrit et de notre temps.

Louis HAY
Centre d'Histoire et d'Analyse des Manuscrits Modernes
C.N.R.S. - Paris

Remerciements: Je remercie le LOBE pour les planches qui illustrent ce texte et suis heureux d'exprimer en même temps mes remerciements aux chercheurs de ce laboratoire qui ont tant fait pour comprendre les problèmes des "littéraires" et les introduire dans leurs travaux.

Figure n° 1



Transfert linéaire :

X' PROPORTIONNEL À X_0 OU Y_0

Y' // // Y_0 OU X_0

ex.: i ⇨ i

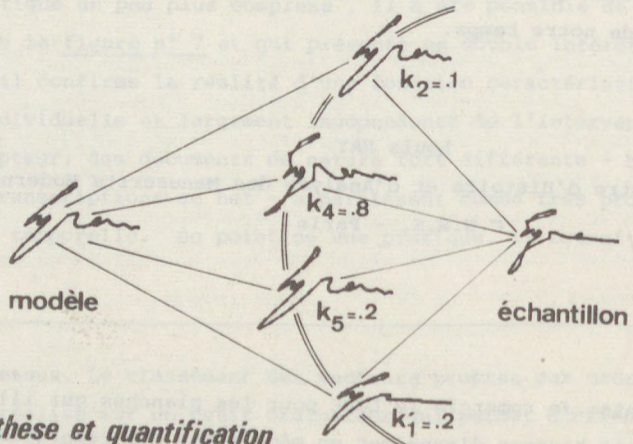
Transfert non-linéaire :

X' PROPORTIONNEL À $X_0, X_0^2, X_0^3 \ldots$ OU $Y_0, Y_0^2, Y_0^3 \ldots$

Y' // // $Y_0, Y_0^2, Y_0^3 \ldots$ OU $X_0, X_0^2, X_0^3 \ldots$

ex.: i ⇨ i

Figure n° 2



synthèse et quantification d'un échantillon de signature avec bouclage inférieur

Figure n° 3

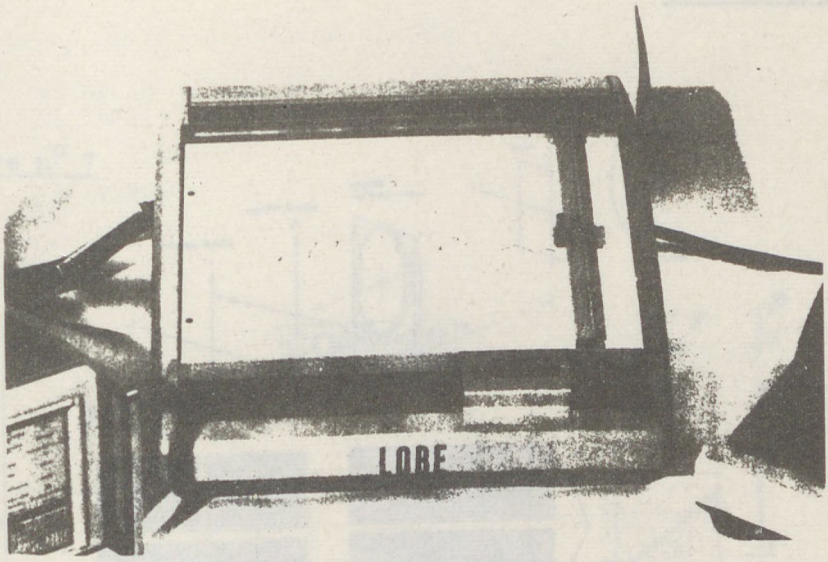


Figure n° 4

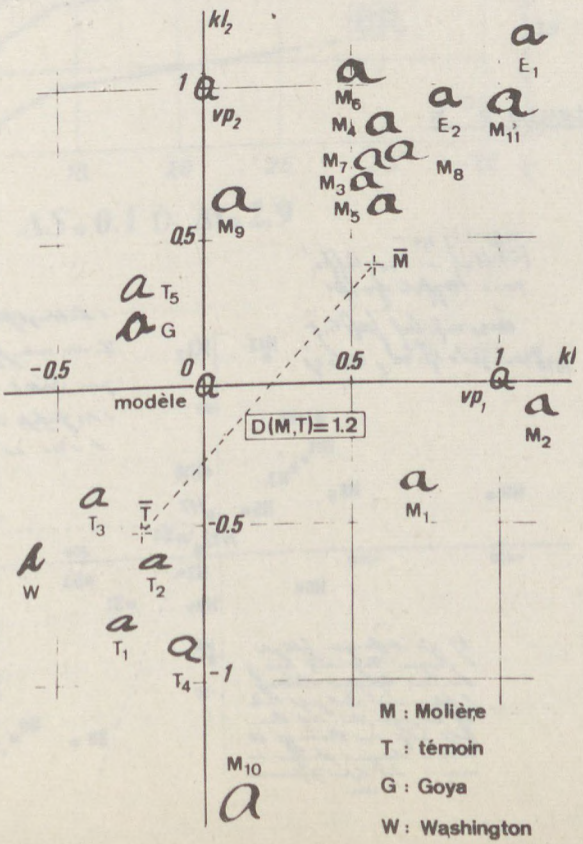


Figure n° 5

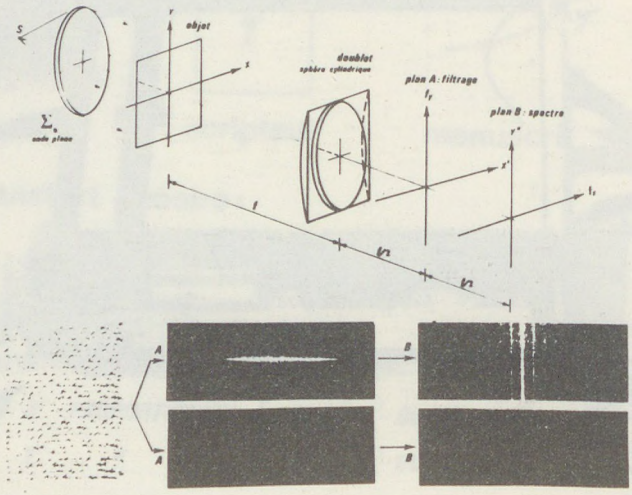


Figure n° 6

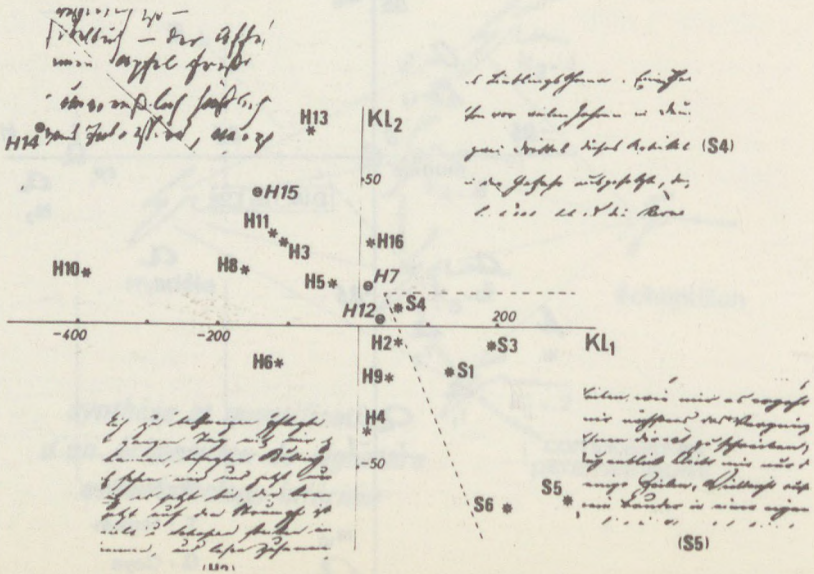
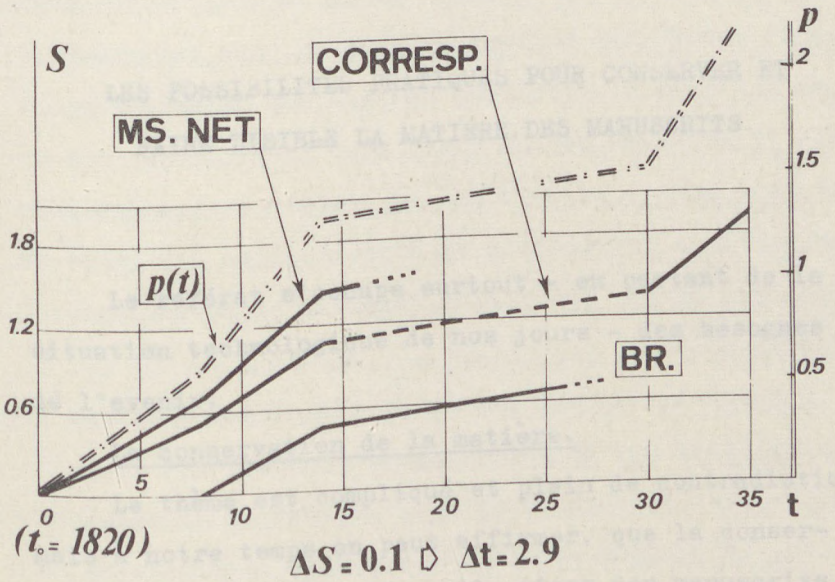
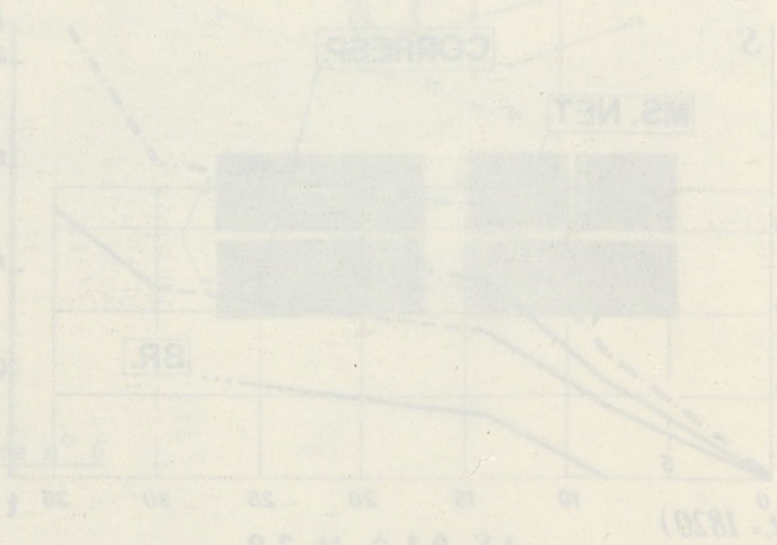


Figure n° 7


S
CORRESP.
MS. NET
p(t)
BR.
p
2
1.5
1
0.5
1.8
1.2
0.6
5
0
10
15
20
25
30
35
t
(t₀ = 1820)
ΔS = 0.1 ⇨ Δt = 2.9



Sámuel JAKAB - György VÁROSI

MSZMP KB
Párttörténeti Intézet
1054 BUDAPEST
Alkotmány u. 2.

LES POSSIBILITES PRATIQUES POUR CONSERVER ET FAIRE LISIBLE LA MATIERE DES MANUSCRITS.

Le référat s'occupe surtout - en partant de la situation technologique de nos jours - des besognes de l'avenir.

La conservation de la matière.

Le thème est compliqué et plein de contradictions, mais à notre temps on peut affirmer, que la conservation de la matière des collections des manuscrits et des archives peut être assurer.

Malheureusement, les résultats des laboratoires ne sont point universellement sonnus et accessibles, et il ne sont pas des initiatives, qui auraient pour but d'assembler à une table commune les experts des problèmes théoriques et pratiques de ce terrain. Le but primordial d'un colloque de ce genre pourrait être de faire concentrer les forces de la recherche sur les problèmes pas encore mis au point. La tâche principale est

de trouver les moyen par qui la matière des documents peut être conservé, - malgré l'usage quotidien des chercheurs. Ici, le référat ne touchera qu'aux problèmes du temps le plus moderne.

Des le milieu du XIX^{e} siècle la qualité des documents manuscrits devient de plus en plus inférieure. Les matières plus solides des époques antérieures ont été rejetées au second plan, pour faciliter la production en masse. Aujourd'hui un certain nombre des pays préscrit la fabrication et l'utilisation des matières /papier, encre, etc./ plus durables et permanemment "archivables".

Dans le dernier siècle un tas de documents se produisait sur une matière /papier/ pas durable et écrits avec l'encre /crayon/ prédisposé à la décoloration. Le procédé mentionné peut être observé même au cas des documents, qui n'étaient pas exposés aux malfaisances du dehors.

La restauration des papiers déteriorés, materiellement décomposés s'effectue à nos jours dans deux directions principales:

a/ le procédé traditionel: matière avec matière identique ou semblable;

b/ le procédé moderne: metière avec matière différente ou bien avec matière identique insérée d'une matière semblable.

Les procédés mentionnés peuvent se confonder et se compléter.

À quoi la cause, que les procédés aptes à la conservation et restauration des matières antérieures du XIX^{e} siècle ne sont pas applicable au cas des matières des manuscrits modernes. Les papiers de nos temps contiennent d'une concentration d'ions de hydrogène, ce qui déclanche - en réaction avec la contamination atmosphérique - les processus chimiques, qui peuvent détuire la substance physique du papier. C'est le même cas avec les matières à écrire. Les autres processus se produisent par l'effet de la lumière et de la chaleur; les autres se laissent ramenir aus procédés photochimiques. Par malheur les processus mentionnés sont irréversibles; dans le meilleur des cas relentissables ou bien arrétables.

L'industrie des matières synthétiques faisait naître une choix d'échantillons de matières aptes au cours de la restauration. Les exigences les plus importantes concernant les matières synthétiques sont les suivantes: transparence, affinité minime en regard des réactions chimiques, resistance biologique, durabilité, ténuité, élasticité, préparabilité adaptable.

Ce sont les différentes folias qui sont le plus

souvent conformes aux exigences mentionnées. Les paramètres technologiques du polyéthylène paraissent en notre cas les plus rassurants. Au cours de la restauration on ne peut mettre en pratique, qu'une stratification méchanique /en premier lieu la lamination/. Le polyéthylène tout seul n'assure pas le reffermissement des papiers déteriorés. Il exige encore une matière de liaison. La question principale est de trouver la modalité d'alliage du polyéthylène, du papier et de cette matière de liaison.

Au cours des analyses de laboratoire nous avons passé sur l'examen les papiers de livres, de journaux, du bois et demi-pur de chiffon. Les folias de polyéthylène étaient d'un grosseur de 0.02-0.04 mm, à haute pression. La matière de liaison était un papier japonais de soie de 12 g. Nous avons constaté, que le polyéthylène est alliable avec toute sorte de matière, dont la surface est poreuse, mais à cause de la qualité d'adaption superficielle, la fermeté de la folia décroisse dans une mesure significative. Le polyéthylène n'est pas apte de renforcer sans une matière de liaison les papiers déchirés et décomposés.

Les analyses méchaniques /effectuées avec un instrument de déchirement et d'éclatement Schopper/

ont démontré, que la fermeté du polyéthylène pure s'est diminuée aux 50 % , mais quand il fut renforcé avec une matière de liaison, la fermeté est augmentée des 100 % . Les chiffres au cas des papiers du bois déteriorés étaient: 200 % , resp. 420 % .

Le but des analyses optiques consistait à mettre au point les modifications de la matière au cours du pressement thermique. La fonte de polyéthylène conserve ses qualités d'adaptations superficielles aux 135°C. Le déplacement de la température optimale vers une plus basse provoque une liaison moins appropriée.

Les questions suivantes connexes aux matières synthétiques sont la durabilité et la possibilité de l'enlèvement des folias de surface des manuscrits. Concernant la durabilité on applique les processus de viellissement accélérés; ceuxci ne montrent que les fonctions du viellissement. La durabilité des matières synthétiques est influencée par les facteurs différents dans une direction négative ou bien positive. En tout cas c'est sur, que celles-ci alliées avec les documents sont plus durables que les papiers fortement détériorés en eux mêmes.

Au cours des derniers décades les possibilités au

terrain de la restauration sont devenues très nombreuses. Le changement qualitatif de la technologie a causé des changements quantitatifs et des nouvelles méthodes ont fait irruption dans ce terrain jusqu'ici - et non sans raison - conservateur. Mais les solutions visantes un rendement supérieur en nombre n'est pas conforme avec les exigences de la conservation à la longue terme.

Nos recherches de laboratoire se concentrent sur la confection d'un sachet autotenant fléxible protégeant entièrement le manuscrit. La couverture peut être faite d'une variation hermétique ou laissante passé l'air; toutes les deux rendent possible la recherche et la prise de vue. L'enlèvement s'exécute par une simple disjonction des deux couches. Ces recherches sont encore en stade d'expérience; nous n'avons que les données les trois dernières années. Nous sommes d'avis, qu'une durée de cinq ans est indispensable avant la mise en application d'un processus d'un type nouveau.

Questions pronostiques.

On doit encore une fois renvenir sur les problèms du papier et de la matière à écrire.

Le papier, la fabrication du papier se trouve dans l'état de changement à longue terme mais con-

séquent. Cela n'est pas au cas des matières à écrire. Les nouveaux genres d'encre /faits avec dissolvants ou avec lubrifiants/ ont rien à faire avec les encres "classique" à l'eau. Dans le dernier trentaine d'années un tas des matières à écrire prédisposé à la diffusion sont mis en commerce. L'essence du problème: actuellement il n'existe pas un procédé, qui pourrait relentir l'effet fatal de la diffusion des encres. Un programme d'essais harmonisé des chercheurs des différents pays serait nécessaire pour rendre possible le développement prometteur.

Le manuscrit comme objet d'art individuel exige une protection spéciale. Aujourd'hui, les Archives de l'Institut de l'Histoire du Parti Communiste de Hongrie dispose des sachets protecteurs, qui préservent les documents et rendent possible l'emploi des instruments otiques. Les sachets sont appliqués seulement au cours de la recherche; après ils peuvent être éloignés et les documents peuvent etre éloignés et les documents peuvent être mis à leurs place dans l'état originel.

Les sachets protecteurs.

Les recherches de notre laboratoire se concentrent dès maintenant sur le problème du dévélopp-

ment d'un procédé de la confection d'un sachet /capsule/ adaptable en toute urgence pour protéger les manuscrits. Dans notre institution on se serve deux folias d'acétobutirale d'un grosseur 50-80/v et une raie collante à deux cotés. Sur la première folia de matière synthétique on forme un passe-partout de 4-5 mm, au dedans de lequel le manuscrit est posé et après superposé par la deucième folia. Les raies fixent les deux folias; tout l'ensemble n'est pas inflammable. La transparence et la stabilité sont de premier ordre. Le résultat: on peut donner en main des chercheurs les documents détériorés et auparavant rétirés de la circulation de la recherche.

La lisibilité des manuscrits.

La recherche textologique est en relation étroite avec les questions de la reprographie. Les possibilités optiques et photographiques se sont multipliées et elles sont devenues en même temps très compliquées. Les laboratoires et les processus spécialisés facilitent la reconstruction optique des textes déteriorés, qui sont devenus très nombreux à cause des changements observés /et mentionnés ci-dessus/ dans la structure de production des branches industrielles y relatives.

Pour pouvoir faire lisible les écritures détériorées, délorées, disparues ou effacées, ce sont les

possibilités suivantes à la disposition de la recherche:

a/ réactions chimiques;
b/ réactions photographiques /sur une certaine longueur d'onde perceptible du spectre/;
c/ combinaison des variations ci-dessus;
d/ le fixage électronique /renforçage par vidéo-magnétophone/;
e/ transformation optique d'images /solution visuelle ou photographique/.

Les réactions de couleurs connues de la chimie analytique sont appliquées depuis longtemps pour faire lisible les écritures décolorées. La qualité des matières, qu'on peut intercepter leurs aptitudes de reflexion d'absorption de la lumière par une surface sensible à la lumière, - ladite qualité est photographiquement fixable. Ainsi même au cas d'une minime différence du contraste on peut faire un image appréciable. Les vidéo-magnétophones combinés avec des caméras et avec un instrument de renforçage informatique des signes d'image sont aptes à contraster dans tous les domaines optiques /ultraviolet-visible-infrarouge/ les images visuellement inappréciables. La matière ainsi fixée est apte à l'étude par des moniteurs.

Les transformateurs optiques d'image sont capables - avec l'adjonction de l'énergie - de transformer les ondes longues en ondes plus courtes. Par cette manière

on peut examiner les contrastes du domaine infrarouge dans le domaine visible. /Transformateurs d'images IR/.

Pour les recherches textologiques les mécanisme optiques visuels sont d'un très grand intérêt. P.ex. au cas des textes récopiés un stéréomicroscope avec un large champ de vue est un instrument indispensable. L'observation visuelle peut être facilitée aussi par un éclairage très intensif en couleurs. /Stéréomicriscope combiné avec un polarisateur/.

La manipulation chimique atteint la surface totale du document et à côté des réactions de couleurs aussi les processus secondaires se déclenchent, causant /immédiatement ou plus tard/ des actions accessoires indésirables. La résistence envers les méthodes chimiques est donc bien motivée. De notre part elles sont cartées de nos recherches et nous nous chargeons plutôt des méthodes optiques plus chères et d'une durée plus longue.

Quelles sont donc les exigences en ce qui concerne les laboratoires qui ont le but de faire lisible les écritures décolorées. Ce sont des exigences optiques ou photographique. Ici les points de vue pratiques émergent. Les collections des manuscrits et les

archives n'ont pas en général à leur disposition les moyens materiels pour construire un laboratoire optique /vidéo-magnétophonique/. C'est donc la direction photographique, que les laboratoires doivent favoriser, complétée avec les instruments techniques d'éclairage fort.

Quelques problèmes du fixage photographique.

Les constatations préalables pourraient suggérer, que la possibilité de rendre visible une écriture illisible ou effacée est exempte de problèmes de toute façon. La réalité est plus décévante.

Quelques mots sur les résultats. Aujourd'hui nous sommes à même de fixer de tels textes latents, avec qui, il y a 20 ans, aucun processus n'était pas efficace. Nous disposons à nos jours des sources d'énergie et de lumière monochroma tiques et d'une très grande intensité. Les séries des filtres de lumière pour toute la zone photographiques sont à notre disposition. L'industrie des matières premières photographiques se développe par sauts et par bonds. La plus grande partie des écritures de base d'aniline, des encres métallifères, les pigments de colorants organiques et les couleurs des estampilles est à une forte majorité fixable.

Quelques mots sur les difficultés générales. La décolorisation ou bien la décomposition des écritures

est causée par les effets physiques, chimiques et biologiques. Maintes fois le texte n'est point déchiffrable.

Plusieurs textes latents sur le même véhicule font naitre une diffusions de ces textes différents, qui étaient pour longtemps superposés. Par cette manière la diffusion chimique cause des déplacements des textes non seulement sur le véhicule même, mais aussi sur les feuilles joignantes. Ce procédé peut avoir comme effet la décomposition totale des textes. La tâche est quasi irrésoluble, si l'induction de l'image de lettre et le véhicule exigent la même longueur d'onde.

Enfin: nous continuons nos recherches optiques et photographiques, qui ont pour but de faire lisible les écritures déteriorées, mais nous ne perdons pas de vue la protection physique au maximum de la matière originelle. Nous régistrons toujours l'état originel et les procédés effectués. Les procédés chimiques sont pour toujours écartés, même après une non-réussite totale préable, - pour rendre possible pour nos remplaçants la continuation éventuelle des recherches avec des méthodes encore plus modernes. Nous sommes convaincus, que c'est une illusion d'imaginer, que toutes les écritures détériorées peuvent être réconquises. Bien que

la matière se comporte conformément aux lois, cette régularité même peut contrecarrer les desseins de la recherche. Et la main humaine est capables de détruire /aussi dans le domaine de l'écriture/, qu'une autre main a fait naître.

La réconquisition des textes déteriorés est une activité scientifique individuelle et créatrice. L'expert de laboratoire et le spécialiste textologue doivent être partenaires dans tous les domaines de la recherche. Ce serait très utile, si le textologue et l'archiviste connaissait les processus du travail des laboratoires différents.

La psychologie de l'appréciation.

Ceux, qui ont déja fait l'usage des instruments optiques de différente grade de grossissement, connaissent le phénomène, qu'au dessus d'une certaine grade des détails de plus en plus neufs se présentent. Selon la structure de la matière en vue et selon l'angle d'incidence un tas de nouveaux dessins et figures devient visible. L'image de la surface examinée se fixe dans la mémoire de l'observateur et à côté de l'image réelle et visible une image secondaire se forme, - réducible à la structure de la matière. /L'effet moare/. L'essence de cette phénomène est fixée par la loi de la prégnance. La matière de la perception se resserre

avec l'entité formelle la plus proche /Lajos Kardos/ et par conséquant une impression de la forme la plus simple et la plus régulière se constitue aux yeux de l'observateur. Cette loi rend compréhensible, que la surface d'amas des lignes enchevetrées, nerviers et des points semble d'être l'effet d'une maine créatrice humaine; maintes fois des images se font voir et ent être même fixées à l'aide d'un instrument de dessin. Cette phénomène mettait déja à l'épreuve un grand nombre des chercheurs, et qui est pis, elle est devenue une source des conclusions erronnées. Cette phenomène troublante de l'appréciation s'observe aussi sur le terrain de la photographie. Avec l'insertion d'une matière photographique la surface de l'observation est transformée par un facteur de granules d'une répartition irrégulière.

Dans l'intérét d'une meilleure appréciation nous reproduisons les grossissement /les copies/ d'une mesure égale. Par contre d'un grossissement d'une mesure trop grande soulève une objection: les grossissement multiples /nommées "vides"/ ne rendent des informations proportionellement plus détaillées. Et bien plus l'amas des caractéristiques structurelles provoque aussi dans ce cas le phénomene mentionné de la prégnance. Il ne faut qu'un peu de fantaisie et une "matière d'in-

formation" jamais existante, dessiné et écrite auparavant par personne vient de naître.

Encore un petit mot sur un autre phénomène singulier. En examinant les intensités minimes de lumière à la limite de la visibilité, le phénomène fluoresco-intraoculaire se produise: l'observateur voit les choses non-existantes. C'est la vision putative. Au cas d'une intensité de lumière très forte un nouveau phenomene se produise dans le sens inverse: l'observateur ne peut pas voir le texte ou l'image réellement exisatant. En outre le phénomène de l'éblouissement se présente et cause la fatigue prématurée des yeux.

La connaissance de tous ces phénomenes expliqués ou mentionnés souligne encore une fois la nécessité de la coopération des spécialistes de tout genre dans l'intérêt de la solution des taches communes, - pour nous et dans ce cas dans l'appréciation par matières contrastees des écritures et des papiers déteriorés.

Imre KERTÉSZ

Belügyminisztérium
1903 BUDAPEST pf. 314/4

LA RESTITUTION DES DOCUMENTS CARBONISES PAR UN TRAITEMENT DE CALCINATION /THERMIQUE/

Au cours des recherches on a envisagé les méthodes de la fixation et de la restitution des documents carbonisés, en employant différentes sortes de papier et des ustensiles à écrire.

1/ La fixation des documents carbonisés.

Le papier carbonisé est une substance très fragile et amincie. Pour prévenir une reduction en poussière, on préconise une pulverisation avec de l'eau, de glycerine ou d'autres agents chimiques. Selon nos expériences l'élasticité du papier carbonisé paut être au mieux assurée par une plaque thérapeutique de recouvrement d'origine tchécoslovaque /"Akutol Spray" - dans la médicine en usage pour recouvrir les brûlures/. Le papier carbonisé mincement pulverisé par cet réactif devient bien maniable et livrable. La plaque formée à la surface n'empêche point les recherches ultérieures.

Il est à noter, qu'une pulverisation trop forte ronge la matière et rende les pages pas completement disjointes indissociables. On doit fixer les feuilles carbonisées et soigneusement lissées entre deux plaques de verres, pour assurer le transport et une recherche immédiate au laboratoire. Il est formellement nocif les envelopper dans l'ouate; les débris du papier carbonisé s'ajustent aux fibres de l'ouate; ils tombent en poussière au cours du transport.

2/ La matière du document.

Les textes d'un document sont visibles par leur couleur et par leur contraste différente du tissu fondamental; ce dernier est en général le papier, composé en 80-100 % des fibres végétales de cellulose. La longueur des fibres est entre 0,1-1,0 mm; la grosseur généralement le trois centième des celles-ci. Les papiers contiennent dans une mesure différente des colorants et des décolorants. Les relations de couleur et de la contraste sont assurées par la metière sèche des ustensiles à écrire /encre, crayon, encre de Chine, etc./. La matière sèche se compose des colorants, des conservants et des matières de remplissage.

3/ La première phase de la combustion.

Dans cette phase les papiers flambent avec un

dégagement gazeux rapide. Le degré de chaleur d'inflammation est entre 180-450 C°. Au cours de la combustion les papiers perdent le 3/4 de leur poids. Les composant de la matière sèche des ustensiles à écrire se comportent différemment, selon le degré de l'inflammation. Les uns fondent, les autres se subliment ou bien se décomposenet pirolytiquement; il en est qui ne changent de tout. La reste de la matière sèche perde le 30 % de leur poids au cours de l'inflammation.

Après la première phase de la carbonisation le papier se transforme en une masse noire, qui est au fond graphiteuse, cristalline, composée des petits granules de charbon et des matières anorganiques. La reste de l'encre, du crayon, etc. ne diffère en général point par couleur et par contraste du papier. Le texte est dans cette phase illisisble; le fond et les colorants sont également noirs.

4/ La deuxième phase de la combustion.

Dans cette phase le papier s'incinère /vire au gris/, se disjoint et se pulvérise. Le procédé se réalise dans la présence d'une chaleur très forte et d'un surplus important d'oxygène /ça veut dire: inspontannément/.

Le résultat de cette phase est une cendre blanche,

grise ou bien /au cas des papiers d'une qualité plus faible/ jaunâtre, brunâtre ou rougeâtre. Cette cendre se compose pour la plupart des matières d'origine minérale; selon le degré de l'oxidation même de charbon désouffré /grisâtre ou argenté/. La restitution des documents incinérés est tout à fait impossible, - à cause de l'effritement de la matière.

5/ La restitution du texte par calcination.

En rechauffant à blanc /par la chaude/ les documents passé par la première phase de la combustion en empéchant la désintégration de la cendre /en la mettant entre deux plaques de verre/, - dans certains cas le texte devient de nouveau visible. Faute des données bibliographiques concernant le procédé technique mentionné, nous avons concentré nous recherches sur la pratique de cette méthode.

6/ Le méchanisme du procédé de calcination.

Dans la matière sèche des ustensiles à écrire reste le plus souvent de l'hydrogène fixé. Par conséquant dans la deuxième phase de la combustion - sous l'action de l'eau catalytique - les surfaces couvries par une matière colorante /et les environs des celles-ci/ s'oxydent /s'incinerent/ plus vite, que les autres parties du papier carbonisé. Cet effet provoque une production de contraste: le texte devient visible: gris

ou blanc sur la matière noire du papier carbonisé.

D'autres fois la reste de la matière seche des ustensiles à écrire barre la route de l'oxygène vers la matière du papier, - ce qui cause de même façon une formation de contraste. Dans ce cas la surface couvrie par la reste de la matière sèche s'oxyde plus lentement que les autres parties du papier. Dans ce cas le texte devient visible en noir ou en gris foncé sur la matière blanchissante /jusqu'au gris clair/ du papier.

Il y a des ustensiles à écrire, dont la matière sèche laisse après la combustion une croûte d'oxydation blanche, grise, colorée ou noire. Ça peut aussi causer une formation de contraste. Dans ce cas le texte devient visible - selon la matière de la croûte et du dégre de la calcination - sur un fond noir ou gris, dans une nuance /ou couleur/ foncée ou claire.

Théoriquement on peut donc distinguer trois effets fondamentaux dans la formation de contraste:

a/ l'effet /catalytique/ augmentant la vitesse de la réaction;

b/ l'effet diminuant la vitesse de la réaction /en barrant la route de l'oxygène/;

c/ l'effet de la concrétion de la croûte de l'oxydation.

Mais en réalité, seulement les combinaisens des différents dgrés des effets mentionnés peuvent etre observés.

7/ Les résultats expérimantaux.

Le but des recherches était d'éclaircir le procédé de la formation de contraste, l'effet de la contraction et les relations de contraste dans le domaine ultra-violet et infra-rouge. Au cours des recherches nous avons calciné les documents carbonisés et mis entre deux plaques de verre dans les fours, dont la température peut être reglée de 20 aux 500 C°, avec une limite admise de ± 0,1 C°. Plus que deux cents ustensiles à ecrire et quatre différentes sortes de papier étaient la base des recherches.

Les résultats principaux:

a/ le procédé de calcination est utilisable dans tous les cas pour obtenir une contraste lisible;

b/ avec un seul chauffage à blanc on peut simultanément dévélopper plusieurs matières d'ustensiles à écrire;

c/ la qualité du dévéloppement dépend identiquement de la durée et du degrée de la chaude;

d/ la température optimum varie selon la matière en question entre 300 et 500 C°; l'optimum est le plus souvent entre 360 et 400 C° au cas de 6 heures de calcination.

e/ dans certains cas il est indiqué de combiner le procédé avec la photographie ultra-violette et infra-rouge. Surtout quand on trouve sur un seul feuilles plusieurs colorants;

f/ le dévéloppement graduel faisait aussi sa preuve. Par l'augmentation de la température et au délai du dévéloppement quelques matières se faisaient voir, les autres disparaissaient;

g/ le document se contracte au cours de la combustion et du dévéloppement; en général on peut compter avec une contraction linéaire de 30-70 % ;

h/ en possession des étalons convenables /sur les données de la calcination, de la contraction et des réactions caloriques-thermiques/ on peut même présumer de la qualité du papier et de l'ustensile à écrire.

Résumé.

La calcination est un procédé universellement utilisable au cas des documents carbonisés. La durée et la température optima sont en général déterminable. Faute de la possibilité d'une détermination fixe, un dévéloppement graduel est efficace /de 340 C° et 6 heures, en montant par 2 heures avec 20-20 C°/, - en combinaisons avec la photographie UV et IR.

LA RESTAURATION DES ENCRES METALLO-GALLIQUES

par

Roseline TALBOT

Centre de Recherches sur la Conservation
des Documents Graphiques

36 rue Geoffroy-Saint-Hilaire
Paris 5e - France

Composition des encres noires manuscrites

Il existe deux grandes catégories d'encres noires manuscrites, les encres au carbone et les encres métallo-galliques. Leurs compositions s'avèrent diversifiées faisant intervenir en proportions variées des matières organiques, végétales, minérales, certaines connues et utilisées depuis longtemps, d'autres s'y ajoutant ou s'y substituant avec les découvertes de la chimie au 18e siècle.

Les encres au carbone sont essentiellement constituées de noir de fumée obtenu à partir de la combustion de substances végétales (huiles-résine -bois-plantes) ou animales (graisse de porc) dont les particules sont maintenues en suspension par un liant (gomme, miel, huile, colle). Ce solvant peut être de l'eau, du vin ou du vinaigre. L'ensemble peut être aromatisé par de l'huile, du camphre, du musc.

Parallèlement à ces encres, étaient utilisées des encres *métallo-galliques*. Ces encres sont le résultat d'une combinaison de sels métalliques (sulfate de fer ou de cuivre, sels de chrome), de matières tanniques (noix de galle, feuilles, fruits, écorces d'arbres ...), d'un liant (gomme arabique, miel ..), d'un solvant (eau, bière, vinaigre, vin blanc ...) et d'adjuvants divers (antiseptiques, acides, aro-

mates ..). Une réaction entre les sels métalliques et les substances végétales entraîne la formation d'un complexe noir.

Ces encres peuvent, au cours de leur existence subir un certain nombre d'altérations.

Détérioration des encres

Les causes de ces détériorations se résument le plus souvent aux effets de l'environnement : l'oxygène, l'humidité, la lumière, la température, la pollution et plus généralement l'action combinée de tous ces éléments peuvent entraîner une transformation des constituants de l'encre.

C'est le cas des *encres au carbone* qui s'effritent. Ces encres sont en général indélébiles, elles n'altèrent pas leur support, mais s'en détachent. Deux causes sont à l'origine de ce phénomène :

- la nature du *support* absorbant ou pas
- la nature du *liant* qui, avec le temps, perd son pouvoir d'adhérence.

C'est également le cas des *encres métallo-galliques* :certaines deviennent corrosives et perforent leur support par excès d'acidité (encres du 19e siècle contenant certaines quantités d'acide sulfurique ou chlorhydrique), d'autres pâlissent et c'est le problème qui fera l'objet de la présen-

te communication. L'encre, noire à l'origine, varie alors du brun-rouille au jaune et peut pâlir au point de rendre le texte illisible. Ce phénomène provient, en général, d'une séparation des constituants de l'encre, ne restant sur le support que quelques traces d'oxyde métallique.

Selon certains auteurs, plusieurs facteurs peuvent influer sur la stabilité des encres. Ce sont :

- la nature, la qualité et les proportions des constituants,
- la nature des supports (plus ou moins grande acidité du papier, nature et degré de son encollage)
- la nature de l'instrument (plume d'oie, plume métallique ..) conditionnant un dépôt plus ou moins important d'encre sur le support.

D'autres facteurs très variables peuvent également intervenir dans cette forme d'altération :

- soins donnés à la fabrication de l'encre
- modifications apportées à la composition en cours d'usage
- mouvement de plume plus ou moins rapide correspondant à l'utilisation d'encres plus ou moins fluides.

Techniques utilisées pour la révélation des encres métallo-galliques pâlies

Dans le but de faire réapparaître ces écrits, deux possibilités se présentent :

- *la première*, ne nécessite aucune intervention sur le document lui-même et permet de déchiffrer le texte, soit momentanément, le temps d'une exposition aux rayonnements U.V. ou I.R., soit définitivement, en amplifiant le contraste d'une photographie du document ;

- *la seconde* consiste à obtenir une réaction colorée avec les traces d'oxyde métallique restant sur le document. Il s'agit de traiter le document par diverses solutions chimiques afin de redonner à l'écrit une certaine coloration, la plus proche possible de l'originale. Cette intervention est destinée à être durable.

Ce problème a, depuis longtemps, éveillé la curiosité, puisqu'on semble s'en préoccuper dès le 16e siècle. De nombreuses recettes ont ainsi été mises au point, mais la plupart de leurs auteurs se sont généralement peu souciés et des conséquences que pouvaient avoir ces traitements au niveau du support, et de la stabilité de la régénération dans le temps.

Après avoir regroupé l'ensemble de ces recettes, nous avons constaté que les traitements les

plus répandus étaient :

- les traitements à la noix de galle,
- les traitements au ferrocyanure de potassium,
- les traitements au sulfure d'ammonium

et qu'il en existait d'autres moins employés comme :

- les traitements au nitrate d'argent,
- les traitements à l'acide salicylique,
- les traitements à la 8-hydroxyquinoléine ...

Expérimentation

Dans un premier temps, nous avons éliminé les méthodes qui pouvaient entraîner soit une coloration inacceptable des caractères (acide salicylique ferrocyanure de potassium), soit une coloration du support, soit encore une dégradation de ce même support (nitrate d'argent).

Puis, dans un second temps, nous avons expérimenté les méthodes offrant une coloration proche de l'originale. Des modifications ont été apportées tant du point de vue des concentrations - le but recherché étant d'obtenir un maximum de coloration de l'encre et un minimum de coloration du support - que du mode opératoire - simplification des opérations dans le but d'une application aisée en atelier de restauration -.

L'efficacité des différentes techniques a été

testée sur des échantillons manuscrits des 17e et 18e siècles dont les encres étaient pâlies. Afin d'estimer la stabilité de ces traitements à la lumière, des échantillons régénérés ont été exposés pendant 96 heures à des radiations émises par une lampe au xénon.

Puis nous avons testé l'effet de ces traitements sur les supports : des essais mécaniques et chimiques ont été effectués sur des papiers vierges traités selon chacune des méthodes, avant et après vieillissement artificiel. A la suite de ces essais trois méthodes ont été retenues :

- Régénération à l'acide gallique : *0,8 g. d'acide gallique sont dissous dans 100 ml d'une solution alcoolique diluée (90 ml d'alcool éthylique à 95° + 10 ml d'eau distillée). Les échantillons trempés pendant 5 minutes dans cette solution, sont ensuite séchés, rincés 24 heures dans de l'alcool éthylique (avec renouvellements du bain), puis trempés 40 minutes dans une solution alcoolique à 2 % de bicarbonate de calcium**.

---

* Nous avons constaté que le bicarbonate de calcium qui a un effet tampon, améliore aussi les blancheurs.

Cette méthode offre l'avantage de reconstituer l'encre d'origine. Les encres ainsi régénérées acquièrent une coloration brun-gris qui s'atténue légèrement après une exposition au rayonnement d'une lampe au xénon. Cette technique, cependant, n'entraîne pas de modifications des constantes mécaniques et chimiques du papier.

- Régénération à la 8-hydroxyquinoléine : *les échantillons sont plongés pendant 5 minutes dans une solution alcoolique à 1 % de 8-hydroxyquinoléine et à 6 % d'acide acétique, puis séchés et rincés 24 heures dans de l'alcool éthylique à 95° (avec renouvellements du bain)*

L'encre des manuscrits ainsi traités s'est colorée en brun-olive. A la suite de nos essais, nous avons constaté que cette coloration restait stable après exposition au xénon et que cette méthode n'altérait pas le papier.

- Régénération au sulfure d'ammonium (méthode Santucci, 1963) : *Baigner le document successivement dans :*

- eau claire (5 minutes)

- solution de sulfure d'ammonium à 2 % (5 mn)

- eau claire + 3 ml d'ammoniaque concentré/l (10-15 minutes)

- *solution saturée d'acétate basique de plomb (5 mn)*
- *solution d'acide acétique à 1 % (30 minutes)*
- *eau claire (20 minutes), soit au total 1 h.30.*

Les caractères sont régénérés en brun-foncé d'une couleur agréable. Cette régénération semble stable à la lumière. Nous n'avons observé aucune modification des constantes mécaniques et chimiques du papier.

Cependant, nous devons faire remarquer que cette technique est longue et délicate. Ce traitement malodorant devra être effectué sous des sorbonnes bien ventilées.

Son application ne pourra se restreindre qu'au traitement de documents isolés.

Conclusion

L'ensemble de ces travaux nous a amené à sélectionner trois méthodes de révélation des encres métallo-galliques pouvant s'appliquer sans danger et donnant des résultats tout à fait satisfaisants.

Néanmoins, nous tenons à signaler qu'il n'existe pas de méthode universelle et que ces traitements ne peuvent être utilisés sans discernement pour n'importe quel document, car il faut tenir compte à la fois de la nature des encres à traiter ainsi que de celle du support. En effet, l'intensité de la

régénération dépendra avant tout de la quantité d'encre déposée à l'origine, ainsi que de la présence en plus ou moins grande quantité d'oxyde métallique sur le support. Il faudra donc, avant tout traitement, effectuer une série d'essais, afin de s'assurer qu'il n'y a aucune incompatibilité entre la technique choisie et l'encre à révéler. Cet essai préliminaire sera réalisé avec le plus grand soin.

Nous tenons à remercier les personnes qui ont participé à ce travail : Mmes Françoise FLIEDER, Sylvette BONNASSIES, Françoise LECLERC, Martine LEROY.

LISTE DES PRINCIPAUX OUVRAGES REGROUPANT
des formules de révélation des encres

(1) BRANNAHL (Günther).- *Schwefelleber - Flüchtige Schwefelleber - Schefelammonium - Spiritus antipodagricus*, dans Mitteilunger der IADA, 1973, 3, n° 44, p. 405-415

(2) CARVALHO (David N.).- *Forty centuries of ink.* New-York : The Banks Law Publishing Co., 1904

(3) CHAMPOUR, MALEPEYRE et VILLON.- *Nouvel manuel complet de la fabrication des encres de toutes sortes.*- Nouvelle édition entièrement refondue par A. CHAPLET.- Paris : Encyclopédie Roret, 1927

(4) CHARRO ARIAS (A.).- *New method for restoring falsified or faded documents*, dans Farmacia Nueva, Madrid, 1942, 7, p. 480-5.

(5) DE PAS (Monique).- *Les encres noires au Moyen Age jusqu'en 1600.* (thèse), Paris, 1977

(6) GUARESCHI (Rinaldo).- *Gli inchiostri da scrivere.* Milano : Hoepli, 1915.

(7) *Ink*, dans American Archivist
1938, 1 , p. 16, 55, 76, 142, 147
1939, 2 , p. 9
1949, 3 , p. 7, 102, 109, 209, 212
1941, 4 , p. 130 - 1947, 10, p. 106, 338, 345

(8) KEGHEL (Maurice de).- *Les encres, les cirages, les colles et leur préparation*, 2e éd., Paris : Librarie J.B. Baillière et fils, 1927, (coll. bibliothèque professionnelle publiée sous la direction de M. René DHOMMEE).

(9) KOMAREK (Karel).- *Restoration of faded ink handwriting*, dans Casopsis Narodniho mosea (Prague) 1959, 128, p. 152-4.

(10) MARGIVAL (François).- *Les encres usuelles*.- Paris : Desforges, Girardot et Cie, 1928 (Nouvelle collection des recueils de recettes rationnelles)

(11) O'NEILL (Edwin).- *The restoration of obliterated ink writing*, dans Journal of criminal law and criminology, déc. 1936 : dans American Archivist, 1938, p. 147

(12) OUY (Gilbert).- *Histoire visible et histoire cachée d'un manuscrit*, Le Moyen Age, 1958, p. 115-138.

(13) SANTUCCI (Ludovico).- *Rigenerazione dei documenti. I. Stabilizzazione mediante sali piombosi degli inchiostri a base di ferro ravvivati con solfuro di ammonio. II. Descrizione del metods*, dans Bollettino dell'Istituto di Patologia del Libro "Alfonso Gallo", 1953, XXII, fasc.III-IV, p. 69-76.

(14) SANTUCCI (Ludovico) et WOLFF (Charlotte).- *Rigenerazione dei documenti. IV. Solfurazione e finaggio degli inchiostri ferrici : valutazione dell'efficacia, stabilita ed effetto sulla carta,* dans Bollettino dell'Istituto di Patologia del Libro "Alfonso Gallo", 1963, XXII, fasc. 1, p. 165-190.

(15) SHAHIN (A.).- *Eisengallustinten, Ihre Natur und Regenerierung,* dans Mitteilungen IADA, 1973, 3, n° 44, p. 389-404

(16) WACHTER (Otto).- *Die Chemische Verstürkung verbalsster Eisengallustinten,* dans Etudes concernant la restauration d'archives, de livres et de manuscrits, dans Archives et Bibliothèques de Belgique, n° spécial 12, Bruxelles, 1974, p. 209-222.

(17) WATERS (Campbell E.).- *Inks* .- Washington : U.S. Government Printing Office, 1940, U.S. National Bureau of Standards, circular C 426

Bernard BRUN
équipe Proust
C.A.M. (C.N.R.S.)
45, rue d' Ulm
75230 PARIS CEDEX 05

PROBLEMES D' UNE EDITION GENETIQUE: L' ATELIER DE MARCEL PROUST

1. Le matériau. La Bibliothèque nationale de Paris conserve la majeure partie des manuscrits de A la recherche du temps perdu: les dactylographies et les épreuves (dont beaucoup sont corrigées), une série de vingt Cahiers contenant la "mise au net" du roman à partir de Sodome et Gomorrhe et complétée par des feuilles volantes réunies en cinq volumes pour les besoins de la conservation, une série de soixante-deux Cahiers de brouillon couvrant 1' ensemble de 1' oeuvre, et quatre Carnets de notes.Un matériau aussi considérable exigeait un traitement particulier: son exploitation ne peut être menée que de façon systématique et globale. En effet, 1' édition ou même 1' utilisation partielle de tel fragment "retrouvé" donnerait une vision incomplète et donc faussée, en privilégiant la partie au détriment de la totalité. Philip KOLB par exemple, en comparant le Carnet de 1908 (un des Carnets de notes) au Mémorial pascalien (1), place à 1' origine de 1' entreprise proustienne une illumination dont 1' importance serait ramenée à de plus justes proportions par une comparaison avec les autres documents de la même période.Il faut donc insister dès le départ sur la nécessité de dominer le matériau par une méthode synthétique, pour inventorier, pour classer et pour transcrire. En ce

(1) Carnet de 1908, éd. Philip KOLB, Gallimard 1976, p. 8.

domaine l' exhaustivité est une exigence autant qu' un but impossible à atteindre. De nombreux manuscrits sont perdus ou dispersés. Ceux qui subsistent ne conservent que la trace partielle et figée d' une écriture qui s' est cherchée lentement, qui a longtemps hésité avant de se fixer, et qui n' a peut-être pas abouti de façon définitive dans le roman imprimé. De toute façon, le brouillon même ne reflète qu' une faible partie de ce qui aurait pu s' écrire. C' est de cette première contradiction qu' est née l' idée d' une édition génétique des brouillons de la Recherche, entreprise immense que mène collectivement depuis maintenant plusieurs années l' équipe Proust du C.A.M.

2. Une édition génétique. Une édition de brouillons diffère quelque peu des éditions critiques. La variante, l' addition, la correction forment le corps et la substance du texte édité, au lieu d' enrichir simplement les marges ou les notes. Renversement total de perspective, qui explique que le roman publié ne puisse servir de référence. Le brouillon est un archipel complexe et indépendant, réseau morcelé d' états successifs indéfiniment repris et gonflés par la prolifération inquiétante des ajoutages, déconstruits et remontés par la réécriture permanente d' éléments invariants, qui changent de sens en changeant de place. Tels sont les carac-

tères du brouillon proustien, où tout est inscrit dès l' origine et où tout change. C' est cette alchimie de l' écriture qu' une édition génétique doit refléter. Miroir de ce qui était en train de s' écrire,du travail que seules la publication du roman ou la mort de l' auteur ont arrêté, elle s' intéresse à la rature autant qu' au mot conservé, à l' histoire du texte plus qu' à celle du romancier. C' est dire les problèmes méthodologiques que posent les points cardinaux d' une telle entreprise: l' inventaire et le classement, la transcription et l' interprétation.

3. L' inventaire. L' édition s' appuie sur un inventaire, point de départ du travail. L' univers à la fois discontinu et homogène des brouillons supposait un type d' inventaire original, dont l' unité n' est pas le "Cahier" ou le volume de manuscrits, puisque ceux-ci se prolongent et s' enchevêtrent dans l' ensemble du fonds exploité. Deux formules différentes sont utilisées. Il faut bien sûr constituer un inventaire de contenu, qui décrive chaque "fragment", l' analyse et le résume dans ses grandes lignes et dans ses points forts, qui en donne les références. Supposant une lecture critique et intégrant le plus grand nombre d' informations possible, il permet d' opérer, à travers le labyrinthe, les recoupements et les regroupements né-

cessaires au classement. Cet inventaire détaillé a été conduit Cahier par Cahier, puisqu' il fallait se fonder sur une base matérielle. Mais celle-ci est rapidement dépassée. C' est l' unité textuelle qui a été choisie comme terme générique servant à désigner toute unité rédactionnelle matériellement désignée par des blancs dans le manuscrit, quel que soit son statut et quelle que soit sa longueur. On a distingué deux types d' unités textuelles: celles auxquelles il est impossible, du moins provisoirement, de faire un sort, les inclassables auxquelles on a réservé le terme de fragment; celles qui entretiennent avec d' autres des rapports soit de subordination, soit d' association. Ce sont, par ordre de grandeur: le segment, le morceau qui correspond à un développement, enfin la section ou partie. C' est dire à quel point la nécessité du classement fonde une interprétation, qui conditionne une manipulation apparemment aussi simple que celle de l' inventaire des manuscrits. L' intention critique du chercheur y est impliquée tout autant que la réalité du document. C' est elle qui nomme, donc qui définit et qui donne un sens.

Mais un tel travail doit cependant s' appuyer sur un inventaire matériel, c' est à dire sur une description purement externe (aspect, papier, format et filigrane). Cette démarche, qui ne fait pas référence au

contenu, a pour but de regrouper également, en partant d' un autre point de vue, des séries et des ensembles à travers les manuscrits, qui sont souvent constitués de feuilles arrachées ou découpées et recollées ailleurs. La comparaison des résultats permet alors de vérifier et de critiquer les hypothèses de classement obtenues à l' aide des deux instruments. Evidemment cette méthode double crèe un "document intermédiaire" entre l' original et la façon dont il est perçu et utilisé. Elle entraîne une sélection des informations que donne celui-ci. Le moyen de contrôle est fourni par la nature collective du travail et par la vérification constante sur l' original.

Par ailleurs, l' inventaire matériel a permis de se rendre compte que le manuscrit n' est jamais un document stable, ni un invariant. Le support de l' écriture est fragile, il s' use et se déforme, il est restauré. Une comparaison entre l' état actuel du Fonds Proust de la Bibliothèque nationale et la reproduction microfilmée qui avait été réalisée au moment du dépôt, est à cet égard éclairante. Feuillets dipersés ou disparus, traces effacées, couvertures interverties ou remplacées, le matériau subit une dégradation aussi rapide que sa consultation est fréquente (2).

(2) Voir"L' inventaire descriptif", Bulletin d' Informations Proustiennes n° 1, Paris, Presses de l' E.N.S. 1975, pp. 13-17.

Le double inventaire déconstruit le matériau autant qu' il le décrit: il en souligne la précarité et il le fait éclater. Mais c' est une condition de l' édition: en tentant de faire coïncider les critères formels et de contenu, il permet d' opérer ou de vérifier le classement qui sert de base à la reconstitution de la chronologie de la rédaction.

4. La transcription. L' interprétation est au centre du travail. Cette évidence prend tout son sens quand il s' agit de transcrire, c' est-à-dire de reproduire, sur la base du classement, les ébauches qui se sont succédées, superposées et enchevêtrées, à travers les soixante-deux Cahiers. Car il faut choisir à la fois une méthode de reproduction, et les limites de cette reproduction. Il n' était pas question de transcrire toutes les modifications de la phrase (ratures, corrections, additions, variantes) ni tous les états du manuscrit. Mais le choix et la suppression engagent la responsabilité de l' éditeur: sur le plan microscopique, ils risquent de produire des effets de texte (rupture de construction, rapprochement de mots) engendrés non par le travail de l' écrivain mais par celui de l' éditeur. Sur le plan macroscopique, ils conditionnent les hypothèses sur la place et sur la destination du document transcrit.

Le procédé mis au point et utilisé est une reproduction

linéaire des modifications de l' écriture, une projection sur la ligne des paradigmes dont le manuscrit garde la trace. C' est une transcription "dynamique". Mieux que de longues explications, un spécimen éclairera le procédé (3).

f° 51 v° A ajouter à jour à St Cloud.

Et du haut de la terrasse je vis tout paris rassemblé et dès quatre / tout Paris rassemblé et / je vis tout Paris rassemblé et offert à la lumière. Bien / Le soleil de Le soleil avait reparu *non pas au point / au point* rattrapant la journée au point exact où elle en était de son déclin +. Et comme si [à] l'heure où l'on rentre, *où les travailleurs s'asseyent à leur table où le* où il fait bon dans la salle d'étude *et dans la / où l'on travaille, dans la cuisine où le diner* et dans la cuisine la nature elle-même devenait une espèce d'intérieur *éclairé* facticement éclairé *il y avait* j'apercevais sur les feuillages un reflet clair comme si on avait approché d'eux une invisible flamme, une lueur rouge au haut d'une maison
f° 52 avait l'air d'être le reflet non du soleil mais d'‖un fourneau qui chauffe; et du haut de la terrasse, je vis *tout Paris rassemblé, illuminé, comme sous la lumière de* comme sous l'abat-jour d'une invisible lampe tout Paris *éclairé, illuminé, vermeil,* rassemblant et offrant à la clarté *vermeille* qui l'illuminait, Notre Dame la Ste Chapelle, les Invalides, le Sacré Cœur, toutes ses plus précieuses reliques dont à ce *mois de l'an* moment de l'année *l'exaltation a lieu à cette* c'est presque en pleine après-midi dès quatre heures du soir qu'a lieu la solennelle et vermeille exaltation.

+ Mettre ceci à la croix qui est en face après à son déclin. *A St Cloud il était doux comme à midi encore, mais plus bas vers Paris, comme cela est la loi de cette / car cela est la loi de ces mois dans l'année* Près de moi par terre sur les feuillages dorés il semblait encore doux comme au commencement de la journée. Mais *tout comme à cette saison* comme c'était déjà novembre *c'est en pleine*
f° 52 v° *après-midi dès ‖ quatre heures qu'il se couche je le voyais déjà vers Paris déjà avancé dans son déclin et je songeais qu'il était grand temps que je redescende si je voulais retourner – tant nos impressions les plus vulgaires sont liées à des lois cosmogoniques qu'il était temps que je redescende si je voulais arriver avant la nuit. Reprendre ici: Et comme si l'heure où l'on rentre je lirais je me chaufferais avant l'heure de me préparer pour aller diner. Et comme si l'heure où l'on rentre. / Ce sont des idées tant les lois cosmogoniques entraînent avec elles nos plus vulgaires impressions, je pensais qu'à la saison où on était si je voulais encore le rattraper dans sa course il était temps que je redescende, si je voulais arriver avant la nuit. Et comme si à l'heure.*

Reprendre comme après la croix. + *Et comme si à l'heure* Mais je le sentais sur Paris déjà à son déclin
f° 53 et m'obligeant à redescendre si je voulais rentrer ‖ avant la nuit, tant nous avons des lois astronomiques les plus vastes, la sensation immédiate, prochaine, influençant nos plus humbles habitudes. Je lirais, je me chaufferais avant l'heure de me préparer pour aller dîner. Et comme si l'heure (reprendre comme après +).

(3) Il est tiré du Carnet 1 (fos 51v° à 53r°).

Les principes de la transcription sont les suivants.
1. L' orthographe est respectée du point de vue lexical, elle est corrigée du point de vue syntaxique.
2. La ponctuation est toujours respectée; s' il apparaît nécessaire, pour la bonne compréhension de la phrase, d' ajouter un signe de ponctuation, celui-ci figurera entre crochets droits.
3. Les mots et les phrases barrés par Proust sont en italique; les ratures successives sont séparées par des barres obliques.
4. Les additions sont placées entre soufflets.
5. Les crochets droits encadrent un fragment de mot restitué par l' éditeur, ou bien un mot ou un signe de ponctuation ajoutés par lui pour une meilleure compréhension.
6. Le passage d' un folio à l' autre est indiqué dans le texte par une double barre verticale; l' indication du folio figure à hauteur dans la marge.

Philip KOLB avait transcrit le même brouillon dans son édition du Carnet de 1908. En voici le texte (4).

A ajouter au Jour à St Cloud.
Le soleil avait reparu rattrapant la journée au point exact où elle en était de son déclin +. Près de moi

(4) Op. cit., pp. 121-122.

par terre sur les feuillages dorés il semblait encore doux comme au commencement de la journée. Mais comme c' était déjà novembre je le sentais sur Paris déjà à son déclin et m' obligeant à redescendre si je voulais rentrer avant la nuit tant nous avons des lois astromiques les plus vastes, la sensation immédiate, prochaine, influençant nos plus humbles habitudes. Je lirais, je me chaufferais avant l' heure de me préparer pour aller dîner. Et comme si l' heure où l' on rentre, où il fait bon dans la salle d' étude et dans la cuisine, la nature elle-même devenant une espèce d' intérieur facticement éclairé j' apercevais sur les feuillages un reflet chaud comme si on avait approché d' eux une invisible flamme, une lueur rouge en haut d' une maison avait l' air d' être le reflet non du soleil mais d' un fourneau qui chauffe, et du haut de la terrasse je vis comme sous l' abat-jour d' une invisible lampe tout Paris rassemblant et offrant à la clarté qui l' illuminait, Notre Dame, la Ste Chapelle, les Invalides, le Sacré Coeur, toutes ses plus précieuses reliques dont à ce moment de l' année c' est presque en pleine après-midi dès quatre heures du soir qu' a lieu la solennelle et vermeille exaltation.(5)

(5) L' éditeur s'est contenté de reproduire en note de bas de page les indications de montage que Proust a laissées.

Plus que la différence entre deux systèmes, c' est le but poursuivi qui fait ici problème: s' agit-il de renforcer la lisibilité en recomposant un texte propre qui n' a jamais existé, ou de rendre compte des tâtonnements de l' écriture et des difficultés du montage? Disons seulement que la transcription que nous venons de proposer est expérimentale, et qu' elle peut être allégée et simplifiée, sans que le principe en soit altéré.

5. L' organisation des volumes. La réflexion critique, active à tous les stades de l' élaboration, a permis de fonder l' édition des avant-textes sur une théorie de leur genèse. L' éditeur ne se contente pas de recopier, il recompose une chronologie de la rédaction, par le classement des différents états. Il montre comment, loin d' être linéaire, le brouillon éclate constamment pour s' insérer dans de nouveaux ensembles. Les textes se sont appelés les uns les autres, se sont engendrés par des rapports thématiques ou narratifs; ils se sont ensuite désorganisés et réorganisés au fil du travail de l' écriture et en fonction de l' évolution du projet d' ensemble de l' écrivain. C' est ce qu' il faut montrer.

Cette méthode n' est pas innocente, évidemment. Tout se passe comme si une édition génétique, parce qu' elle prétend reconstituer le travail d' une écriture pas seulement dans ses micro-éléments mais aussi et surtout au ni-

veau des grands ensembles constitutifs, c' est-à-dire somme toute parce qu' elle entend faire toucher du doigt le projet en même temps que le premier jet, comme si donc une édition de se type devait obligatoirement se soutenir d' un commentaire. L' avant-texte ne jouit pas de la transparence du texte achevé, de son caractère d' autonomie ou d' immédiate évidence. Il a besoin d' être étayé, enveloppé par un support extérieur. L' interprétation des données tient le rôle principal. Soit qu' elle se cache derrière le poli d' une édition sans bavure et sans rature, qui peut se passer de glose car elle en est une à elle seule, fabriquant pour ainsi dire un avant-texte "intermédiaire" qu' il serait bien difficile de retrouver tel quel dans le fonds des manuscrits. Soit qu' elle se déclare pour ce qu' elle est, comme intervenant à tous les niveaux. L' avant-texte ne peut jamais être qu' un après-texte. Il faut le dire: pareille édition ne veut pas être un simple instrument de lecture des manuscrits, elle propose aussi et surtout une théorie de l' écriture proustienne.

Terminons en indiquant brièvement comment se présentera, dans ses grandes lignes, cet Atelier de Proust dont nous préparons l' édition. D' abord, une série de deux volumes fera le point sur les premières orientations de la rédaction, de la fin de 1908 au printemps 1909: époque où Proust, en travaillant dans la perspective d' un essai

critique sur Sainte-Beuve, tente vainement de lui donner une forme et une présentation narratives, et en vient ainsi à esquisser le canevas du roman futur. C' est l' histoire d' une mutation formelle. Une seconde tranche pourrait être consacrée au premier état de la Recherche, tel qu' il se constitua de 1909 à 1913: le Swann des Cahiers, le premier Côté de Guermantes, le premier Temps retrouvé. Enfin, un troisième ensemble de volumes rendrait compte de l' extension de l' oeuvre (nouvelles sections) et de ses transformations à partir de 1914: les Jeunes filles, le deuxième Côté de Guermantes, Sodome et Gomorrhe, la Prisonnière, la Fugitive, le deuxième Temps retrouvé.

Dans chaque volume les Cahiers de brouillon auront la belle part, la référence aux documents plus proches du texte imprimé (dactylographies, épreuves) ou extérieurs (Correspondance) servant plutôt à compléter et à éclairer un point dans l' histoire de cette écriture, ou à souligner un écart significatif. Ces brouillons seront encadrés par un double commentaire, historique (archéologie des textes et de la rédaction) et génétique (archéologie des thèmes et du récit), et complétés par des tables de concordances et par des index.

Lourd travail, loin d' être achevé à ce jour, et c' est bien probablement un des problèmes les plus épineux que pose une édition génétique, sinon le dernier:

dépassant les capacités d' un chercheur isolé, elle demande les forces conjointes d' une équipe organisée et de la bonne volonté générale.

Bernard BRUN

Péter KULCSÁR

ELTE Egyetemi Könyvtár
1053 BUDAPEST
Károlyi Mihály u. 10.

CONSIDERATIONS DU RETABLISSEMENT DU TEXTE D'AUTEUR FAUTE DE MANUSCRIT AUTOGRAPHE

Le texte d'auteur ne peut guère être rétabli sans manuscrit autographe. Le plus ingénieux et le plus érudit qu'il soit, un éditeur ne peut faire que de choisir, parmi les solutions [vraisemblables] à sa disposition, celle qui lui semble la plus acceptable; il doit cependant se rendre compte du fait que sa lecture est presque certainement fausse. Voici un exemple des tentatives de reconstruction de texte non pas irraisonables mais inefficaces:

Epithoma rerum Hungarorum (1490), oeuvre de Pierre Ransane humaniste italien actif en Hongrie, a survécu dans trois versions presque identiques. Le premier texte d'auteur inamendé de l'oeuvre fut publié par Lucas Pécsi en 1589, mais à cette date même le manuscrit disparût. Nous possédons le manuscrit dit de "Bakócz" qui fut exécuté sous la surveillance de

l'auteur-même, mais la mort l'empêcha d'amender son texte. C'est en se fondant sur ce manuscrit que Jean Zsámboky publia le texte en 1558, et c'est cette même publication qui servait de base pour les éditions ultérieures. Il y a seulement quelques décennies qu'a été découvert le manuscrit de Palerme écrit ét amendé par la propre main de Ransane. Ce dernier manuscrit ne pouvait pas donc être utilisé par les éditeurs d'autre fois. Or, voici une phrase de l'Epithoma citée de l'édition de Pécsi: "Bela rex filiam adit, audiens quoque matrem rem illi proponit"-16.82.-. L'expression audiens quoque matrem est difficilement insérable dans la scène; elle peut aussi être interprétée de la façon suivante: le roi ne demande l'avis de la mère qu'au cours de la visite au couvent. En effet, le manuscrit de Bakócz publie ce passage autrement: adiensque mater - dit-il, comme si c'était l'épouse qui parlait à son mari. Déjà une main d'une époque très proche au manuscrit de Bakócz la corrige a ainsi: adiensque matrem, - c'est-à-dire que le roi va chez la mère. C'est sur cette voie que Zsámboky s'avance d'un pas: adiens quoque matrem - comme si le roi allait trouver et la fille et la mère. Suivant Zsámboky, en 1746, Jean Georges Schwandtner "amende" encore le texte: adiens quoque mater - donc selon sa

version ils arrivent deux et c'est la mère qui parle. Enfin, dans le manuscrit de Palerme, corrigé par la propre main de l'auteur, nous pouvons lire la tournure qui est la plus simple et évidente à posteriori, mais que personne ne saisit: "Bela rex... filiam adiit, audienteque matre rem illi proponit" - c'est-à-dire, le couple royal va trouver ensemble la jeune fille et c'est "en la présence de la mère" que le roi s'adresse à sa fille. Il est évident que, déjà dans le premier texte utilisé par Pécsi, une erreur se fut glissée que ce dernier essaya de corriger, et avec le plus de succès: au moins, conservait-il le verbe audire. En supprimant la lettre u le manuscrit de Bakócz détournait dans de mauvaises directions toutes les tentatives ultérieures. C'est l'auteur lui-même qui a pu enfin rétablir la lecture correcte.

Un autre exemple illustre que, au cours de la correction d'une petite faute de copie, les éditeurs trop zélés peuvent tourner à rebours le sens d'une phrase. Voici le passage en question: "Conterminus est is comitatus oppido...Nova Civitas nomine"(2.77). Le manuscrit de Bakócz remplace is par ei, déclenchant ainsi le flot des petites corrections. Il est significatif que tout le monde ancre son esprit au mot erroné et y veut ajuster tous les autres mots, même

au prix du non-sens. C'est le cas par exemple de Mátyás Florien (1885) qui modifie la phrase ainsi: "Contermino ei comitatui oppido...", ou celui de Schwandtner qui tourne à rebours le sens du passage: "Conterminum est ei comitatui oppidum..."

Pour la corruption d'un texte, il suffit qu'un mot soit sujet à plusieurs interprétations. Concernant la révolte des païens au milieu du XI^{ème} siècle Ransane écrit ceci: "Andreas... passus est tot Christianos ad cultum declinasse deorum" (ll. 12). Lucas Pécsi ignore que deorum au pluriel signifie sans équivoque les dieux païens, il ajoute donc une petite explication: "deorum falsorum". Quant à Zsámboky, il essaie de donner un sens en renversant la phrase considérée comme fausse: "a cultu declinasse divino". En effet, si nous ne connaissions que les deux dernières versions, nous ne pourrions guère rétablir le texte original; de plus, si nous ne connaissions qu'une seule version, il ne nous viendrait pas à l'idée de nous méfier, puisque grammaticalement nous lisons une phrase correcte, ayant un sens; seulement, pas celui de l'auteur.

En effet, c'est dans les passages où aucune anomalie n'apparaît, où le pauvre éditeur croyait pouvoir copier sans craintes, que la plus grande

vigilance est justifiée. C'est de là, dans une partie non négligeable, que dérivent les "données" dont la fausseté ne sera jamais découverte, ou elle sera démontrée seulement après la parution du texte, dans la plupart des cas au cours des analyses d'un autre objectif, et encore, non pas au détriment du crédit de l'éditeur, mas à celui de l'auteur. Prenons pour exemple un renseignement de Ransane sur le roi Géza I^er^: "Gessit et bellum cum Boemis, quae et ipsa efferata immanisque natio est..." (9.24.). Dans toutes les éditions, cette phrase se lit ainsi, sans faute, de façon acceptable, c'est tout au plus si le chercheur se pose la question, pourquoi l'écrivain avait une conviction si désavantageuse sur les Bohémiens, et d'où il prit la nouvelle de cette guerre. Or, dans le texte authentique on lit Bissenis au lieu de Boemis , par conséquent, il s'agit des Pétchenègues. Si nous n'avions à notre disposition que les éditions, qui oserait corriger Boemis à Bissenis?

Parfois, une faute de copie négligeable peut désorienter les recherches dans des questions très importantes. La composition de chroniques datée du XIV^ème^ siecle, étant le plus important résumé médiéval de l'histoire de Hongrie, reste jusqu'à nos jours la source fondamentale de tous les dépouillements ultérieurs.

Dans son chapitre 67. un passage traite de la visite à Rome de Saint Etienne, premier roi de Hongrie: après la victoire remportée sur l'un des ennemis du roi Etienne, à Székesfehérvár "cepit in medio civitatis edificare grande cenobium in honore apostolorum Petri et Pauli, ditando illud multis precliis (!) et simili libertate Romane ecclesie fulciendo, in memoriam et honorem curie Romane, quam corporaliter visitarat. Dum igitur edificaretur... sanctissimus rex cum regina ratione devotionis ibidem degebant... Consuetudo autem sancti regis Stephani maior ista fuit, quod omnes ecclesias, quas ipse fundaverat, in quolibet anno adminus tribus vicibus visitabat." Puis il nous renseigne, comment le roi controlait au cours de ces visites l'état des églises. Il est indiscutable que le mot quam (vers la fin de la première phrase de la citation) dans l'état actuel du texte, concerne la curie romaine. En se référant à ce passage, les chroniqueurs anciens se consacraient sérieusement, et d'un volume considérable, au séjour romain de Saint Etienne, ils considéraient cette visite comme l'un des faits authentiques rares survécus de la première période de l'histoire de Hongrie, et sa véracité n'est toujours pas démentie. Or, nullepart ailleurs il n'y a de trace de cette

visite romaine, de plus, en connaissance des conditions des premières décennies du XIe siècle, elle est une absurdité, enfin, dans un contexte plus large, il est clair que le renseignement concerne non pas Rome mais Székesfehérvár. Comment faut-il corriger ce quam, je l'ignore, mais il est certain que dans la forme actuelle de la phrase il n'est pas valable. La confiance en un texte non authentique cause plus de dommage que si le texte entier avait disparu.

Je ne parle pas du cas habituel, où l'auteur commet véritablement une erreur et si le copiste la corrige, il le fait avec justesse. Ceci ne lui est pas imputable à faute. Il est vrai cependant, que ces corrections aussi appauvrissent et altèrent nos connaissances sur l'auteur.

Je reviens donc à la constatation par laquelle j'ai commencé mon exposé: le texte d'auteur ne peut pas être rétabli sans manuscrit autographe, les fautes évidentes de la copie (imprimé) ne sont pas corrigibles de façon rassurante, puisque les passages sous l'apparence de correction peuvent être fautifs, ils peuvent même être à l'encontre de l'idée de l'auteur. Rares sont les cas, comme celui de Ransane, où - après maintes éditions et tentatives de

reconstruction - le manuscrit d'auteur se retrouve un jour et ces tentatives deviennent contrôlables.

Cette question se pose en Hongrie plus gravement qu'ailleurs, car la plupart des oeuvres littéraires hongroises anciennes ont été conservées par des copies et des impressions plus récentes, donc sans manuscrit original, très souvent par un seul exemplaire, ou bien par les variantes se contredisant l'une à l'autre. Dans le cas des textes survécus dans une seule édition tardive, on ne peut même pas détourner avec certitude le soupçon d'être en présence d'un faux. Dans le cas d'une oeuvre historique le rapport entre la réalité et le récit est le contraire à ce qu'on peut constater chez d'autres nations. Souvent, sur un événement ou période analysée, notre unique renseignement cohérent est précisément le texte qui a formé notre image sur la réalité, mais dont l'authenticité attend à être examinée sous le jour des faits. Sur la bataille de Mohács de 1526, si décisive dans l'histoire de la Hongrie, - abstraction faite des lettres, des documents, des trouvailles archéologiques éparses - il nous n'est parvenu qu'un seul compte rendu détaillé, celui d'Etienne Brodarics qui prit part à la bataille, et après renseigna Sigismond I^{er}, roi de

Pologne, sur les événements dans une lettre très détaillée. Plusieurs copies de sa lettre ont été exécutées, elle fut même imprimée à Cracovie en 1527. Le manuscrit d'auteur disparut, mais Stanislas Górski le recopia en 1567; cette copie aussi fut cependant perdue au cours de la Deuxième guerre mondiale. Parmi les autres copies, nous tenons registre du 1er manuscrit de Radzivill disparu au XVIIIème siècle, et du 2ème brûlé en 1939. Il existait une copie à Kórnik en Pologne qui disparut également, mais dont on a exécuté une seconde copie en 1783: ce 2ème manuscrit de Kórnik existe toujours. Deux copies du XVIème siècle sont conservées encore, l'une à Budapest, l'autre à Cracovie. L'editio princeps de 1527 disparut également, je n'en ai pas retrouvé un seul exemplaire. Pourtant, ils en existai ent encore des exemplaires en 1568, qui servit de base pour l'édition de Zsámboky. Douze autres éditions ont été réalisées à la base de sa publication, une - la version parue dans le volume 8. de l'Acta Tomiciana de l'année 1860 - a tenu compte de la copie de Kórnik et du 2ème manuscrit de Radzivill détruit depuis. Dans ces conditions, pour la reconstruction du texte authentique, il serait très important de connaître les événements récités,

mais malheureusement c'est seulement l'unique source de Brodarics qui nous renseigne sur les événements.

En ce qui suit, je vais relater les expériences acquises au cours de mes travaux de classement pour la publication de ce texte infortuné. Pour éviter toute déception, je dois dire à l'avance que j'ai fini ces travaux avec les mêmes enseignements qui é concernent les diverses variantes de textes de Ransane.

Vus les faits ci-dessus analysés, il me resta qu'une seule possibilité: comparer mot à mot les cinq versions indépendantes. Après l'examen minutieux des milliers de divergences, aucune d'entre elles ne s'est avérée digne de confiance, c'est tantôt celle-ci, tantöt celle-là qui gardait le texte susceptible d'ëtre l'authentique. Il est à retenir que nous sommes en présence de deux traditions de texte, l'une hongroise, l'autre polonaise. La première est plus primitive, plus laconique, mais dans l'essentiel elle ne diffère de l'autre qu'à un seul endroit. Dans le manuscrit de Budapest nous lisons ceci: "Tres illos ordines subsequebatur ordo regius et in eius ordinis rex ipse medio conspicuo sublimis equo et fulgentibus armis os humerosque diis similis." (171.) Les cinq derniers mots viennent de l'Énéide de Virgile (1.593.) .Cette citation est éliminée dans les versions polonaises où

la seconde partie de la phrase est transformée en vers: Tres... etc. "... et in eius ordinis medio rex ipse, nempe ingenio, specie virtuteque numinis instar, spes patriae regumque decus, si fata tulissent." Il est guère discutable que toutes les deux solutions viennent de l'auteur, l'est la version de Budapest qui est plus ancienne.

Il est un endroit où les informations diffèrent, mais il est possible pourtant de trouver solution. Une date se trouve dans quatre versions (du manuscrit de Cracovie ce passage manque). L'Acta Tomiciana indique ceci: "ad diem visitationis gloriosae virginis Mariae, hoc est ad secundum Iulii diem" (29). Chez Zsámboky on trouve ceci: "ad diem virgini matri ab Elisabeth visitatae dicatam, quae in secundam mensis Iulii diem cadere solet". Le manuscrit de Kórnik s'accorde avec ce dernier avec la différence que le mot dies est considéré masculin. La version de Budapest contient deux fautes d'écriture: Elisabethae au lieu de Elisabeth, et dietam au lieu de dicatam. Ces trois dernières versions réunies sont donc en face de l'Acta Tomiciana qui publie visiblement non pas le texte de l'auteur, mais ses propres connaissances objectivement correctes, sachant que, le jour en question ce n'est pas Sainte Elisabeth qui visita la

Vierge Marie, mais inversement. Ainsi donc, pouvons-nous corriger les erreurs des autres copies.

Ailleurs, dans des cas où c'est également l'Acta Tomiciana qui fournit la phrase correcte, mais en même temps suspecte, la solution n'est pas aussi facile: "ad Pentelen est itum, locum... vetustae alicuius Romanorum coloniae vestigia servantem" (81). Les variantes de ce passage (abstraction faite de la différence de l'écriture du nom du village Pentele) sont, dans le manuscrit de Budapest: "ad P. est itum, locum... vetustae Romanorum coloniae vestigia servantem"; dans le manuscrit de Cracovie: "ad P. est itum, locum... vetustae alicuius et Romanorum coloniae vestigia servantem"; chez Zsámboky: "ad P. est itum, locum... vetustate alicuius etiam Romanorum coloniae vestigia servantem"; dans le manuscrit de Kórnik: "et P. est itum, locum... vetusta alicuius Romanorum coloniae vestigia servantem". Le texte le plus clair est fourni par l'Acta Tomiciana. Il est vrai, cependant, que le texte y était difficilement déchiffrable autour de "vetustae alicuius"; les cinq copistes l'interprétèrent et essayèrent de le résoudre de cinq facons différentes. Le copiste de Budapest supprima le mot qu'il ne pouvait pas lire, d'autres lurent le mot en question et ou encore :

etiam. Il se peut que Brodarics mentionna deux curiosités de Pentele, dont l'une était les vestiges d'Intercisa, vieille colonie romaine, l'autre indéchiffrable. Il est possible même qu'à la place d'"alicuius et/iam/" figurait le nom d'une colonie (naturellement pas Intercisa, puisque son nom n'était pas encore connu), que personne ne réussit à déchiffrer.

Voici la phrase qui clôt la description géographique de la Hongrie: "nos situm eius, ut magis esset conspicuus" -- puis trois suites différentes dans les quatre versions (ce passage fait défaut dans le manuscrit de Cracovie). Selon la version de Budapest et de Kórnik: "in sequenti charta oculis legentium subi/i/cere voluimus, qui talis est". Selon Zsámboky: "oculis legentium subiicere voluimus". Selon l'Acta Tomiciana: "in precedenti pictura oculis legentium subiicere voluimus". Sans aucun doute, les deux derniers renseignements sont plausibles, étant donné que la carte signalée dans les deux premières fait défaut dans toutes les versions. C'est pour cette raison que nous devons considérer authentiques les deux manuscrits. D'une part, ils se justifient entre eux alors que la manière d'écrire des deux textes imprimés diffèrent, d'autre part une

interpolation voulue faite dans ce sens est inconcevable. Par contre, on peut très bien imaginer que les deux braves scripteurs n'aperçurent même pas l'absence de la carte en question, ou bien, même s'ils l'avaient vue, ne trouvaient pas nécessaire de la recopier. Contrairement à ces deux manuscrits, Zsámboky et l'Acta Tomiciana mutilèrent exprès la phrase, ou, plus exactement, la transformèrent de facon qu'elle puisse se référer non pas à la carte suivante, mais à la description lue immédiatement avant, et cela pour ne pas susciter dans le lecteur un sentiment de lacune. Le texte de Zsámboky n'est qu'incomplet, celui de l'Acta est en plus faux. Je souligne qu'il s'agit de la première carte faite en Hongrie. Ce que nous considérons aujourd'hui comme la première, est datée de 1528, d'une année plus jeune. La carte de Brodarics a donc disparue, et c'est grâce à deux copistes superficiels que nous en avons la trace. Dans les mains des éditeurs érudits et soucieux, qui tiennent à ce que leur texte soit sans défaut, cet élément se serait certainement égaré.

A vrai dire, il serait difficile de tirer un enseignement utile, de ce que nous avons présenté jusqu'ici, si non que chaque mot de chaque version doit être pesé séparément, et au cours de cette analyse

la languette de la balance s'incline tantôt à gauche, tantôt à droite. La version claire, facile à lire, contenant les indications réelles est, le plus souvent, suspecte, et à l'opposé d'elle, c'est en principe le brouillon peu clair, corrompu que l'on peut tenir pour authentique ou du moins plus proche de l'original.

Théoriquement, il en va de même pour les textes antiques mais, dans la pratique, ils ont derrière eux la philologie classique ayant une expérience plusieurs fois séculaire. Pour interpréter une oeuvre, voire même un locus, très souvent toute une légion de chercheurs s'est consacré. Ils avaient à leur disposition une grande masse d'études, de plus, chaque ligne du texte en question s'appuyaient sur des ouvrages spéciaux. Les nombreuses rééditions leur offrirent la possibilité des propositions nouvelles pour résoudre tel ou tel problème. Par contre, la plupart des textes médiévaux et de la renaissance ne put paraître tout au plus, qu'une fois par siècle. Une partie considérable des sources historiques hongroises les plus importantes fut éditée la dernière fois en 1746 par les soins de Schwandtner mentionné plus haut. L'éditeur assume donc une responsabilité accrue, puisque son interprétation reste

pendant longtemps normative et peut fatalement induire en erreur les recherches ultérieures.

Naturellement, malgré toutes ces considérations, il faut faire des tentetives de reconstruction, et on peut citer les cas où celle-ci peut être réalisée avec plus ou moins de sûreté. Le taux de la sûreté dépend de ce que la version employée appartient à quel type et à quel point elle ressemble à l'original. S'il existe un texte recopié directement du manuscrit d'auteur, nous devons corriger les fautes de la copie avec la plus grande modération, en partant du principe que, exécuter une copie c'est un travail machinal et non pas une activité créatrice. Le scripteur ne modifie pas l'oeuvre, seulement il commet des erreurs , supprime des mots, déchiffre mal une abréviation. Quant aux copies faites indirectement, leurs erreurs sont du même ordre, mais sont plus nombreuses. Il en va de même pour les textes imprimés, si leur éditeur n'est pas "professionnel". Dans ces cas-là, on ne parle pas d'erreur de copie, mais de faute d'impression. C'est dans le cas des textes imprimés par un éditeur érudit qu'il est besoin de la plus grande précaution, étant donné qu'il faut compter avec des modifications fondamentales tant dans la forme que dans le contenu. Cela est valable encore davantage, forsque l'oeuvre a été éditée insérée dans un recueil,

puisque l'éditeur prend à tâche de mettre en accord tous les textes publiés; non seulement il unifie le style, l'écriture des noms et l'orthographe, mais souvent il veille à ce que dans le recueil tous les morceaux s'enchaînent même du point de vue de leur contenu. Nous devons prendre en considération tous ces aspects au cours de la reconstruction de texte.

Mais puisque l'exactitude d'une solution n'est pas sure, meme dans le cas apparamment le plus évident, mon opinion est qu'il serait utile de suivre le chemin qui s'est avéré praticable et utile dans l'archéologie. Il est indispensable que le passage corrigé soit mis en relief dans le texte principal, et cela avec un autre caractère. De même, il faut signaler si, parmi les variantes, c'est nous-mêmes qui avions choisi celle qui a été insérée enfin dans le texte principal. La variante vide de sens qui se trouve dans la note infrapaginale n'est pas secondaire non plus: il est possible que c'est elle qui est plus proche de l'original. Dans les notes il faut consacrer un large espace pour la question de l'interprétation du texte. Il convient de renseigner le lecteur, pourquoi l'éditeur a pris position justement pour la solution présentée dans le texte principal, voire s'il existe d'autres possibilités. Au cas où le texte

ne peut pas etre rétabli avec une sûreté approximative, il serait plus correcte de laisser une lacune à l'endroit du passage, de la phrase, du mot ou de la lettre incriminés, et de ne signaler les différentes tentatives de solution que dans les notes. Car, un texte incomplet, dépourvu de sens cause moins de dommage que celui qui a été complété, mais qui se révèle faux. Naturellement, cela concerne non seulement les combinaisons des anciens éditeurs, mais aussi les nôtres. Puisque, selon mon opinion et mes expériences, ces tentatives, presque sans exception, sont déroutées, et, plus elles sont plausibles, plus elles s'éloignent du texte d'auteur authentique.

Dr. Siegfried Scheibe
Akademie der Wissenschaften der DDR
Zentralinstitut für Literaturgeschichte
Otto-Nuschke-Straße 22/23
DDR-1o8 B e r l i n

1o thèses sur la relation d'éditions historio-critiques (oeuvres complètes - oeuvres partielles - publications séparées)

Les remarques suivantes ont pour but de faire prendre conscience de certains problèmes et nécessités, paraissant en RDA dans le domaine des éditions historio-critiques, mais, en même temps de les généraliser de façon à ce qu'elles puissent être matière à une discussion internationale, des problèmes similaires étant de mise également dans d'autres pays. Les remarques préliminaires générales, sciemment formulées en termes généraux, sont nécessaires comme point de départ de l'expose ultérieur, lequel ne pouvant être formulé que sous forme de thèses, faute de place. Pour chacun des problèmes il pourra être enrichi d'exemples concrets tirés des littératures nationales respectives.

1

L'édition historio-critique est une méthode qui permet de dépouiller, de présenter et de clarifier toute la documentation portant sur une oeuvre, en respectant sa génèse et son développement. Sera considéré comme documents tout ce qui aura été matérialisé au titre d'écritures, d'enregistrements ou d'illustrations (cinéma) au cours du processus de création (dès pre-

mières études des sources en passant par la conception, la planification, la modification des manuscrits, jusqu'au moment où l'auteur n'aura plus modifié son oeuvre). L'édition historio-critique rend compte de ce processus, le présente avec les méthodes qui lui sont propres et le rend assimilable pour les objectifs scientifiques les plus diverses.

L'édition historio-critique est liée au recensement et à la présentation complète de la documentation, la matérialisation du processus de création ne pouvant être convenablement reflété que de cette façon. Des limitations d'ordre général, portant sur l'intégralité, altèrent le principe fondamental d'une édition historio-critique, indépendamment de leur localisation et de leur motivation; ils engendrent un autre type d'édition ne traitant plus la documentation du point de vue des nécessités posées par les différentes disciplines scientifiques mais se tournant vers une discipline déterminée (p. ex. les sciences littéraires) et rendant nécessaires d'autres éditions de cette oeuvre pour les autres disciplines (comme la linguistique, la philosophie ou la recherche réceptive etc.). Par contre, il est possible de limiter l'intégralité dans certains détails, certains aspects du texte accusant une qualité variable (comme par exemple l'orthographe

de textes allemands jusqu'au 18ème siècle, accusant une signification plus élevée que dans ceux des 19ème et 20ème siècles). Pour de tels problèmes particuliers, il faudra étudier des catégories d'intégralité à motivation historique, desquelles pourra être dérivée toute l'étendue de l'intégralité spécifique aux éditions historio-critiques de périodes historiques données.

2

La réalisation d'éditions historio-critiques exigent un travail et des investissements considérables. Elle nécessite des scientifiques spécialisés, ayant des connaissances dans différents domaines, comme l'histoire de la littérature, la linguistique, la philosophie et d'autres spécialités opportunes en ce qui concerne l'auteur donné, ainsi que la connaissance des problèmes du processus d'impression, des archives, sans négliger des connaissances méthodiques et sur les procédés possibles pour la présentation de la documentation dans l'édition. Elle lie ces scientifiques à chaque fois à un objet pour un temps assez long, des résultats ne pouvant être constatés qu'après un temps de minutieuse préparation. Les éditions historio-critiques nécessitent d'importantes sommes d'argent et le soutien de la part des commanditaires (la société),

afin de pouvoir collecter la documentation nécessaire, de pouvoir la dépouiller, l'analyser et, finalement, la travailler.

Parallèlement, il n'est pas possible de comptabiliser l'efficience économique des éditions historio-critiques: celle-ci réside: dans l'élaboration de textes officiels, sûrs et débarrsassés des adductions étrangères à l'auteur, de l'oeuvre concernée, dont le nombre correspond à celui effectivement rédigé par l'auteur en cours du processus de création (ce qui permet de considérer une oeuvre, dans sa génèse et dans chacune des étapes de son développement, dans leur contexte historique - vis à vis de l'auteur et de la société); dans la présentation de tous les documents disponibles portant sur la génèse de l'oeuvre; dans la description récapitulative de ce processus; dans le commentaire substantiel de tous les textes; dans leur mise à profit par différents registres. L'édition historio-critique propose également une documentation pour l'histoire réceptive contemporaine de l'oeuvre, et elle permet de comprendre exactement le style de travail de l'auteur.

L'édition historio-critique soumet chaque oeuvre à la recherche scientifique non telle quelle, mais en tant que résultat du processus représenté, et elle fournit

ainsi les bases d'une étude générale de cette oeuvre. Simultanément, elle rend possible l'utilisation de la documentation offerte à des fins situées au-delà de la recherche scientifique (par exemple pour des éditions de lecture) pour laquelle elle livre la matière adéquate.

3

En allemand, la notion d'"Edition historio-critique" ("historisch-kritische Edition") a été utilisée, jusqu'à présent, de façon identique à la notion de "publication historio-critique" ("historisch-kritische Ausgabe"), décrivant alors non seulement la disposition méthodique, mais entendant également la sortie complète de toutes les oeuvres, écrits, journaux et correspondance d'un auteur. On transmit la notion d'intégralité, ne pouvant être comprise, au sens initial, que comme le recensement et la présentation complètes du développement de l'oeuvre, à la publication entière et définit ainsi un type de publication déterminé, visant l'intégralité, aussi bien en ce qui concerne l'admission des oeuvres que leur présentation. L'exception fût considérée comme modèle, comme on le montrera plus loin.

4

L'objet d'éditions historio-critiques sont des oeuvres

occupant une place éminente dans la littérature nationale, dans des périodes particulières de celle-ci, ou figurant des pivots importants de son évolution, retenant une attention soutenue de la recherche scientifique pendant un laps de temps assez long. A ce propos, l'on insistera sur le terme d'oeuvres, et non d'auteurs, l'oeuvre étant bien au centre de l'édition historio-critique, et seulement de façon indirecte l'auteur. Néanmoins, jusqu'ici, ce fût l'auteur qui fût placé, en règle générale, au centre de la réflexion. Ceci conduisit à des éditions historio-critiques orientées la plupart du temps sur la reproduction de toutes les oeuvres de certains auteurs célèbres, indépendamment de l'importance de chacune des oeuvres de ces auteurs pour l'histoire de la littérature. Et les mêmes auteurs, avec toute leur oeuvre, furent, de façon repétée, l'objet d'éditions historio-critiques, selon le niveau atteint par la technique d'édition et ses procédés. Bien que la mise en oeuvre de publications complètes historio-critiques de certains auteurs célèbres de telle ou telle littérature nationale soit justifiée, il faut émettre des objections à l'encontre de cette activité d'édition trop absolue, l'ampleur nécessaire à la recherche scientifique dans le recensement de la documentation n'ayant pas été obtenue -

et ne pouvant l'être à l'avenir -, pour une telle concentration. Jusqu'à présent font grandement défaut, pour toutes les périodes littéraires, les éditions historio-critiques d'oeuvres occupant une place importante dans l'histoire de la littérature, mais provenant d'auteurs dont l'oeuvre complète ne sera jamais, et à juste raison, l'objet d'une publication historio-critique complète. La nécessaire renonciation à une publication complète amena à négliger également les éléments de celle-ci, en premier lieu parce que la méthode n'était adaptée qu'à l'entité et qu'il n'y avait aucune possibilité, du point de vue de l'organisation, de procéder à l'édition historio-critique d'oeuvres individuelles, selon des principes uniformes. Ce pourrait être la tâche d'éditions historio-critiques modernes de présenter une gamme aussi large que possible d'oeuvres importantes du point de vue scientifique littéraire, dans des éditions scientifiques officielles.

Ce problème est aussi bien d'actualité pour la littérature ancienne que pour la littérature récente; il est particulièrement aigu pour la littérature du 20ème siècle, jusqu'aux oeuvres d'auteurs disparus il y a quelques années seulement ou même vivant encore. Pour ces auteurs, il ne faut pas compter, dans un avenir proche (ou même pas du tout) sur des publications com-

plètes historio-critiques; néanmoins, la recherche nécessite, de même que pour la littérature plus ancienne, des textes officiels de certaines oeuvres importantes ainsi que le dépouillement de la documentation dont nous disposons; les investigations portant sur le made de travail de tels auteurs devrait être un objectif aussi important que pour les auteurs "classiques". L'édition historio-critique devrait donc toujours plus se distancer de la publication complète dans la forme actuelle (étant souvent un objet embourgeoisé de prestige, comme les éditions classiques dans la bibliothèque familiale), pour tendre à devenir une large gamme d'éditions historio-critiques individuelles, comme instrument de travail ou comme fondement de la recherche scientifique. La critique selon laquelle les éditions historio-critiques (confectionnées jusqu'à ce jour que pour un nombre restreint d'auteurs et accusant un long délai d'achèvement) ne reçoivent pas, de la part de la science, l'accueil et l'utilisation qui leurs sont dûs, se dissiperait d'elle-même si ces éditions ne se limitaient pas à un nombre restreint d'auteurs, mais si elles concernaient toutes les oeuvres importantes de chacune des périodes littéraires.

5

Ce qui a été dit ici au sujet de l'oeuvre est également valable pour les éditions historio-critiques d'autres documents (correspondance, journaux etc.). Généralement, on ne prévoit de telles éditions que dans le cadre de publications historio-critiques complètes. Néanmoins, de tels documents contiennent (également pour les auteurs dont les oeuvres n'ont pas été l'objet d'une édition historio-critique) des affirmations importantes quant à la personne de l'auteur, sa position dans la société, son comportement envers celle-ci, sur son époque, les problèmes de l'histoire littéraire et sociale etc. Plus qu'à l'heure actuelle, ils devraient être motifs à des éditions historio-critiques. Les considérations qui suivent concernant le traitement des oeuvres, incluent pour cette raison également des éditions de ce genre.

6

Des éditions historio-critiques sous forme de publications complètes ne peuvent être conçues, du fait de l'important soutien économique nécessaire, que pour les meilleurs auteurs de la littérature nationale considérée. Il importe que des recherches de divers genres et portant sur une assez longue durée s'occupent

de l'oeuvre complète de ces auteurs; ceci seulement justifie l'apport d'investissements élevés en vue d'une publication scientifique complète. Pour pouvoir apporter aux questions portant sur l'oeuvre de ces auteurs et provenant des diverses spécialités, des réponses valables aussi longtemps que possible, il faut qu'il soit procédé à l'analyse et à la présentation de la documentation de manière complète et minutieuse, que les commentaires s'orientent sur les faits et qu'ils ne figurent pas eux mêmes des interprétations des textes. Il serait peut-être opportun de rehausser de temps à autre les commentaires de telles publications au dernier niveau atteint, selon les progrès de la recherche. Ceci nécessite cependant un autre genre de confection et de reproduction de telles publications, ne devant pas seulement être disponibles pour une courte période après leur parution, mais dont la reproduction doit pouvoir être assûrée pendant un délai assez long, les commentaires en faisant partie devant pouvoir être remplacés entièrement ou partiellement, de temps à autre.

7

Les éditions historio-critiques sous forme de publications partielles suivent, selon leur composition, plus

les publications complètes ou plus les publications individuelles. On distinguera les types suivants:

(a) Les éditions historio-critiques de parties importantes de l'ensemble de l'oeuvre d'un auteur (par exemple les poèmes, les drames, les écrits théoriques, etc.)

Dans ce cas, l'édition historio-critique se concentre sur la partie de l'oeuvre de l'auteur importante pour la recherche sur celui-ci (et pour son rayonnement), alors que les autres parties seront négligées dans la publication. Dans sa forme générale et dans sa conception, une telle publication partielle ne se différencierait d'une publication complète que par le fait qu'elle n'ambitionnerait une intégralité extérieure, non pas pour l'ensemble de l'oeuvre mais seulement pour les parties prévues pour l'édition (groupes). Ce genre de publication peut également être utile au remplacement de certaines parties de publications complètes plus anciennes.

(b) Editions historio-critiques d'oeuvres individuelles d'un auteur, au sein d'une publication critique d'une oeuvre complète.

Bien que ce procédé conserve le caractère d'une publication complète, il se limite cependant à l'édition historio-critique de certains textes (se rapprochant

donc, dans ces parties, de l'édition historio-critique individuelle). L'avantage apparent d'un tel procédé (à savoir en demeurer à la publication complète) est cependant anéanti par les inconvénients: ce n'est plus l'ensemble de la documentation qui est présentée au sein de l'édition; l'étude critique des textes restants, à l'intérieur du cadre général d'une telle publication, suppose une lecture et un dépouillement complet, également des autres documents (qui n'apparaîtront néanmoins pas à l'impression); la durée d'élaboration d'une telle publication est à peine inférieure à celle d'une publication historio-critique complète, des économies n'entrant, pour l'essentiel, en ordre de compte qu'à l'impression.

A titre théorique, il resterait à vérifier la possibilité, exceptionnelle, de publier un tel travail: toutes les oeuvres seront bien l'objet d'une édition historio-critique, mais une partie seulement paraîtra intégralement sous cette forme, de l'autre partie de l'oeuvre ne seront publiés que le texte authentique et un rapport sur l'histoire de sa génèse, alors que l'édition de ces documents sera accessible à l'utilisateur par la voie d'archives. Ce procédé est cependant douteux, car l'on renonce ainsi à la possibilité d'avoir à tout moment la documentation analysée à sa disposition, ce qui représente l'avantage de l'édition historio-critique.

La publication historio-critique partielle est importante pour les éditions de la correspondance, s'il y a lieu d'éditer un grand nombre de lettres. On pourrait rendre ici compte des lettres commentant, sans plus, des faits déjà connus et des lettres sans affirmation substantielle d'importance, dans des regestes reproduisant tous les évènements traités ainsi que les noms cités, et ce, sans limitation de principe de l'intégralité.

8

Une possibilité n'ayant pas été, jusqu'ici, mise suffisamment à profit dans le travail d'édition historio-critique est la publication historio-critique d'une seule oeuvre. Toutes les oeuvres relevant d'une certaine importance pour l'histoire de la littérature nationale, devraient être l'objet d'une publication historio-critique. Une telle publication embrasse toute l'oeuvre considérée, c.a.d. toutes les études préliminaires, projets, étapes de son développement, avec les omissions et les éléments désavoués, elle les commente, les collecte sous forme de registres, elle fournit de la documentation pour sa réception, au moins du vivant de l'auteur, et elle tente en même temps de présenter le mode de travail de l'auteur au

moyen des documents disponibles. Chaque publication historio-critique individuelle peut être achevée dans un délai relativement bref; ceci assûre, à terme relativement bref, la présentation d'une documentation portant sur diverses oeuvres, et rend très rapidement possible des études comparatives et attributives. Cette publication n'est pas limitée aux oeuvres d'un auteur de renom, mais elle à trait aux grandes oeuvres des différentes périodes de la littérature. Elle peut analyser les principales oeuvres d'une période en un bref laps de temps et éclaircir cette période pour la recherche mieux que l'on est en mesure de le faire en se limitant à toutes les oeuvres d'un seul auteur célèbre. Elle peut prendre également en compte la documentation des auteurs pour lesquels il ne sera jamais question de tirer une édition historio-critique des oeuvres complètes. Elle est particulièrement avantageuse pour les oeuvres de la littérature récente qu'elle est en mesure de dépouiller rapidement; elle est également en mesure d'y inclure des oeuvres d'auteurs vivants et d'intervenir directement dans le processus littéraire par la voie de leur édition. La sélection des oeuvres devant être éditées peut être effectuée à partir des critères les plus diverses et peut tenir compte des intérêts les plus variés de la recherche;

à priori, elle est illimitée, et elle peut être élargie selon les nécessités et les exigences de la recherche.

La condition primordiale pour une mise en oeuvre effective de publications historio-critiques individuelles est l'uniformité des principes d'édition de chacun des volumes. Ceci est surtout valable pour la conception des "nomenclatures de variantes" ("Variantenverzeichnisse"): le procédé spécifique de représentation du processus de développement doit bien s'en tenir au mode de travail de l'auteur et aux caractéristiques de la documentation, et il doit être différencié en conséquence; mais certaines méthodes peuvent néanmoins faire office de modèles de base et être appliquées, après modification, sur chacun des volumes.

9

Il est recommandable de ne pas faire paraître les publications historio-critique individuelles au titre de volumes individuels, mais en tant que séries, subdivisées le cas échéant selon des critères historiques. Les séries sont ouvertes à la réception des publications historio-critiques individuelles les plus diverses et peuvent être complétées à loisir. On pourra y ajouter ultérieurement d'autres oeuvres d'un auteur, si cela s'avère nécessaire. Les séries sont à la dis-

position de toutes les oeuvres individuelles importantes, mais non pour les publications complètes d'un auteur, lesquelles pourront continuer de paraître indépendamment, si celà est nécessaire.
La mise en oeuvre des publications historio-critiques individuelles devrait être effectuée par un cercle de scientifiques de l'édition ayant reçu une formation spéciale et coopérant ensemble selon un mode inchangé pendant un certain temps, comme celà a été le cas jusqu'à présent pour les publications historio-critiques complètes: le travail collectif sur les mêmes problèmes fondamentaux serait important et bénéfique pour la série, même si chacun devait porter individuellement sa responsabilité dans son travail sur un volume. La discussion sur des problèmes spécifiques de différents auteurs élargirait l'horizon du collectif et préviendrait les jugements et présentations trop unilatéraux des documents.

1o

La relation entre les différents types de publications et leur utilisation, compte tenu des données pratiques, demande une planification centralisée de l'édition, partant des exigences diverses des disciplines spécifiques. L'option et la détermination des publications

historio-critiques individuelles devant être éditées (ainsi que des autres types de publications) pourraient être l'affaire d'un comité constitué de représentants des disciplines intéressées; c'est également ce comité qui pourrait décider de la priorité des travaux. Il serait à vérifier, sous quelle forme de tels comités nationaux pourraient mener à une coopération internationale et à une coordination de certaines tâches (particulièrement nécessaires du fait que les documents portant sur un auteur sont souvent éparpillés sur plusieurs pays).

686500 Hm

EDITION ET INTERPRETATION. SUR LA FONCTION DES NOMENCLATURES DE VARIANTES, de Hans Werner Seiffert (Zentralinst.f. Literaturgeschichte, Akademie der Wissenschaften der DDR, Berlin)

Les problèmes de la variante et du texte ont été, ces deux dernières décennies, dans le domaine de la germanistique, l'objet d'une étude approfondie. Les questions des textes récents furent mises au premier plan par rapport aux textes médiévaux. Cela tient de la situation, dans laquelle les textes récents nous ont été transmis: la multitude des manuscrits d'auteurs (autorisés) de l'époque contemporaine peut être confrontée à la multitude des textes non autographes (non autorisés) qui nous ont été transmis du moyen-âge.

La différence méthodique entre les deux catégories de legs préoccupait les éditeurs depuis longtemps. Mais c'est seulement maintenant que la conclusion selon laquelle l'on ne doit pas déduire à un archétype X sur la base de n textes, dans le cas où l'on est en présence de textes autorisés, qui a permis de fonder de nouvelles théories qui, dès lors, ont été vivement discutées, surtout en ce qui concerne la conception de leur apparat. C'est que l'accès direct à l'atelier du poète n'offrit non seulement la possibilité de partager le processus créateur du devenir d'une oeuvre mais qu'il soulevait en même temps la question de savoir quand celui-ci avait utilisé tel ou tel colorit, forme ou tournure. Mais cet alors ainsi que, à l'encontre des formes de transmissions plus anciennes, la question de la disposition et de la version avança au premier plan des considérations.

Le problème se compliqua encore du fait que, à coté des transmissions manuscrites plus récentes, firent également apparition des éditions (autorisées) et des rééditions (non-

autorisées) - également appelées doubles éditions. Cette partie du développement des textes était naturellement identique aux problèmes des legs manuscrits plus anciens, mais la méthode classique philologique, en usage jusqu'ici, ne pouvait plus suffir, à elle seule, dans le domaine récent. On se trouva confronté aux circonstances suivantes:

type 1. les circonstances de la transmission étaient conformes à celles à partir des quelles s'entend la méthode classique philologique (pour les transmissions non-manuscrites), suivant laquelle on conclut à un archétype à partir de n textes, lequel archétype est conforme au texte original ou est proche de celui-ci

type 2. l'oeuvre n'a été transmise que par un manuscrit autographe, en l'occurrence une copie au net.

type 3. un manuscrit autographe varie en soi.

type 4. un manuscrit autographe accuse plusieurs dispositions ou versions.

type 5. une oeuvre nous a été transmise par n manuscrits, qui peuvent soit varier l'un par rapport à l'autre, soit encore, accuser différentes dispositions ou versions.

type 6. un manuscrit ou plusieurs copies autographes sont suivis de tirages (autorisées ou non-autorisées).

Tous ces types peuvent encore apparaitre sous une multitudes de variantes, mais ils proviennent en fin de compte, des types décrits ci-dessus. Cette typologie a différentes conséquences pour texte et variation:

Le type 1 traite le texte selon le procédé philologique ancien, sur la base de tous les n témoignages. On recherche donc le "texte idéal". La fonction de la nomenclature des variantes est de justifier le texte confectionné selon la

méthode généalogique (de Lachmann). C'est à juste titre que cette méthode a été sujette à critique, il y a déjà plusieurs décennies. Afin de contre-carrer la contamination des textes pouvant résulter de cette méthode, on s'est décidé à se baser sur un des manuscrits, selon toutes apparences le meilleur de l'édition du texte, résultant de l'analyse de toutes les transmissions (Textes Allemands du Moyen-Age). Tous les autres témoignages textuels seront portés, avec leurs modifications, à la nomenclature des variantes. Par rapport à la transmission globale du texte, ce procédé exige une interprétation du texte d'un haut niveau. Quelques éditeurs (comme celui du "Lancelot" allemand) font appel, dans leurs décisions relatives aux conjectures et aux corrections, inévitables pour des passages de textes apparemment endommagés, à l'interprétation de la source (ou, dans le cas présent, au texte français du cercle d'Artus). Mais comme il s'agit du "meilleur" de tous les témoignages, il se peut qu'il soit délogé du développement historique du texte, ce qui entraîne une cassure de l'indexation chronologique de la variation du texte au sein de la nomenclature des variantes. Ce n'est pas la seule raison pour laquelle, dans des traités récents, il a été exigé, continuellement au sujet de ce problème, de s'en tenir plus étroitement, non seulement au coté critique de l'analyse, mais également à son coté historique, et de sauvegarder le point de vue historique de tout texte, de lui conserver son unicité, et d'établir les dommages, dont le texte a été victime, au moyen de repères ou même de notes marginales. Mais il serait ainsi pour le moins porté atteinte à la fonction de la nomenclature des variantes.

Pour ce type, nous avons affaire à trois possibilités, les passages de l'oeuvre divergentes étant à chaque fois enregistrée:

1. à l'apparat classique des passages, de style philologique ancien,
2. à la nomenclature de variantes divergentes et
3. à un apparat de conjectures et de corrections, grâce auquel l'on peut parvenir à un relâchement de l'apparat vieux style.

Pour tous ces textes et ces variantes, il s'agit d'une transmission dans laquelle l'auteur demeure à "l'arrière-plan" et où l'on n'a affaire qu'à des copies ou des tirages de son oeuvre.

On ne dispose normalement pas de témoignages de la manière dont il a "autorisé" son texte. La variation du texte doit être définie (omission faite, également, de quelques exceptions de l'Antique et du Moyen-âge) comme étrangère à l'auteur.

L'adoption de cette méthode par la philologie moderne n'a pas conduit à une profonde modification de l'expression de l'apparat, hormis la condition selon laquelle la copie (imprimée) de la transmission ou d'une partie de celle-ci pouvait très bien être autorisée. C'est ainsi qu'apparurent, à coté des témoignages littéraires expressifs, les témoignages relatifs aux textes (lettre, entretien). C'est donc dans la logique des choses si, par ailleurs, des philologues récents se sont décidés à se baser sur la première édition d'une oeuvre, à la place de "tout le legs", et à indexer les variations ultérieures du texte à l'apparat des passages de l'oeuvre.

Le type 2 ne pose aucun problème pour les variations, puisqu'il s'agit de la copie au net du texte. Il se peut qu'un tel "cas idéal" nous soit transmis. Une "belle page", soit-elle au titre de copie nette d'édition ou d'exemplaire dédicacé,n'est pas des plus rares.

Les types 3 et 4, par contre, peuvent être considérés dans presque tous les modes de transmissions comme des cas normaux. Ici et dans le type 5, on rencontre toutes les variantes, se trouvant dans le texte, à coté du mot manuscrit (variante immédiate), au-dessus ou en-dessous de la ligne, à la marge droite ou gauche ainsi que au-dessus ou en-dessous du format utile, parfois également de travers (variante tardive). Dans la reproduction de ces fragments de texte, le procédé génétique ou lino-synoptique s'est imposé, ces dernières années, dans l'indexation des variantes (apparat de disposition). Allant de pair avec la plus grande clarté qu'apporte l'apparat de disposition par rapport à l'apparat de passages de texte, utilisé surtout dans le type 1, apparut simultanément un effort visant une précision maximale dans la reproduction de la chronologie des variantes. Afin d'assûrer cette chronologie, ceci engendra une large description des passages à variantes au sein de l'apparat. Non seulement ce procédé rendit les apparats plus confus, mais il exprima, malgrès la meilleure volonté d'objectivité, plus une position subjective que la situation objective. Il se trouva immédiatement opposé à la critique. La mise en relief ambigue de la disposition, dans le cas de variantes délicates, surtout pour la classification de chacune des variantes d'une accumulation de celles-ci au sein d'un contexte, dépassa l'interprétation admissible du texte.

Il ne peut naturellement pas être question de prétendre que toute classification chronologique soit inadmissible ou impossible pour des passages de variations sans équivoque. On renoncera seulement à imposer à l'utilisateur ses propres positions critiques vis à vis du texte, dans les cas où aucun critère ne soit valable et où des alternatives ne peuvent être exclues. Dans ces cas-là, il s'agit la plupart du temps d'accumulations de variantes reliées à un pronom relatif, leur faisant office de parure, auquel elles sont sensées donner un colorit. Mais également la simple constatation de la variation par laquelle un poète épuise les possibilités qui lui sont données par la langue, peut être plus importante que des examens de nature chronologique. Si, de plus, la version manuscrite finale est autorisée du fait de l'impression, comme c'est le cas dans le type 6, il y aura un point de référence, en ce qui concerne la volonté de l'auteur se documentant à l'aide de l'impression (dans la mesure où cette impression ne se distance pas à nouveau, quant à elle, de cette volonté du fait de ses propres données), à partir duquel il peut être procédé plus sûrement à la classification chronologique de la variation. Ce type est de toute façon, le plus exigeant quant à la configuration de l'apparat: car c'est ici que se relaient le plus souvent (dans les tirages) les variantes d'auteur et les variantes étrangères. Dans un tel cas, la question n'en sera soulevée que plus tôt, à savoir ce qui doit donc être indexé dans un apparat des variantes. Dans la discussion, cette question, sitôt posée, a été mise en rapport avec le problème de savoir à qui peut bien servir un "cimetière à variantes", dans lequelle seraient conservées chaque faute et chaque virgule, quelle peut bien

être la finalité de tels travaux de longue haleine et de tels volumineux apparats?

La réponse à la question de la fonction de nomenclatures de variantes ne peut être que celle impliquant leur force expressive. De même, elle ne peut être traitée que dans le contexte de l'interprétation de l'oeuvre. L'interprétation d'une oeuvre suffit-elle ou non dans la dernière version présente, cette question implique fondamentalement le rapport entre l'interprétation et l'édition. Pour l'éditeur, toute interprétation d'une oeuvre débute par la confection du texte. Ceci exige une remarque: la notion de "confection" est encore empruntée aux méthodes de travail utilisées au type 1, selon lesquelles vaut, pour le philologue, la règle qu'il doit comprendre son texte avant de l'éditer. La capacité d'interprétation signifie, en premier lieu, "comprendre". Il en résulte que l'on ne peut pas séparer édition d'interprétation. Un exemple classique montre où peut conduire le non-respect de cette règle, si l'on mé - connait la fonction de la variante en tant que véhicule d'interprétation. Il s'agit du poème d'Hoelderlin "La Bataille" (Die Schlacht) qui servit, pendant les années de guerre, à manipuler la jeune génération dans le sens de "la mort du Brave", au moyen de l'interprétation du texte, tant "il est bon de mourir pour la Patrie" ("süss sei, für's Vaterland zu sterben"). En vérité, les variantes avaient fourni la preuve qu'il s'agissait d'un poème révolutionnaire selon lequel il vaut la peine, pour la jeunesse, de risquer sa vie contre les oppresseurs. C'est dans ce sens que ce poème fût nommé plus tard la "Marseillaise allemande".

686500/8 Hm

Dans tous les cas, c'est l'éditeur qui doit le mieux connaître son texte, indifféremment du fait qu'il l'ait ou non lui-même ultérieurement "travaillé" scientifiquement. Cela signifie qu'il fournit à l'utilisateur de son édition un apparat de variantes adapté aux conditions du texte et dont la fonction se réfère à l'interprétation de l'oeuvre.

Mais celà exige, en partie, pour l'éditeur, des décisions lourdes de conséquences.

Le problème de la fonction inclut le problème du point de référence, en l'occurrence l'utilisateur, et donc le problème des critères, importants pour une interprétation critique de la "substance" et de la "forme", pour la conception substantielle et esthétique. C'est par là que l'on est amené à la question de savoir si, et de quelle manière, il faut présenter les variantes extraites de la transmission. Bien sûr, pour une interprétation philologique et scientifique littéraire bénéfique, on ne pourra se borner à se placer sur le point de vue qu'il est possible de se passer de ces travaux préparatoires du poète. La documentation Heine montre bien les importantes informations sociales pouvant en être extraites, desquelles ont pu non seulement être tirées des connaissances quant au mode de travail du poète, mais à partir de laquelle ont pu être récupérés, pour l'interprétation, des passages manquant du fait de la censure, ce qui a permit une vision grandement modifiée du texte.

La fonction de l'apparat des variantes ne peut donc être uniquement définie sur la base des "modes de lecture" acquis par l'examen de chacun des témoignages. Les apparats de grandes éditions des dernières décennies montrent où celà conduit si l'on se laisse guider uniquement par la profusion

des documents. Non seulement on ensevelit alors des versions entières, on classifie également bien proprement: les modification orthographiques, sémantiques, de ponctuation et les modifications textuelles substitutives, et ainsi de suite. Du fait de l'étude de telles nomenclatures, correctes du point de vue philologique, mais d'un ballast inutile et peu expressif, la connaissance du développement du texte par le poète se perd ou s'en trouve compliquée.

C'est la raison pour laquelle il faut avoir une idée nette des variantes sur lesquelles l'on peut, et même on doit, renoncer dans la nomenclature, afin de pouvoir suivre, pour son interprétation, le fil du développement du texte.

Un exemple pour illustration: de la traduction de C.M. Wieland des lettres de Cicéron (1808-1815), on dispose de versions manuscrites fortement variées et remaniées, ainsi que de l'édition parue chez Geßner, à Zürich. Une partie de l'édition fût imprimée à Zurich et une autre partie en Allemagne. Les typographes normalisèrent le texte fourni par Wieland suivant leur orthographe (non uniforme). L'édition accuse donc des orthographes différentes. D'autre part, l'écriture de Wieland n'en ressort pas clairement, elle non plus. Elle reflète les recommandations orthographiques de Adelung et de Campe. Bien sûr, pour les linguistes, cet exemple présente un grand intérêt - mais est-ce qu'il n'aurait pas été préférable, pour un apparat des variantes, de faire ressortir le développement du texte proprement dit, étouffant dans les "modes de lecture" orthographiques? Naturellement, il faudrait, dans le cas d'un tel procédé, rendre exactement compte de la situation orthographique dans les remarques critiques sur le texte. Mais l'apparat pourrait alors satisfaire

à la tâche qui est effectivement la sienne. C'est que, pour notre manière de voir, le mode de lecture et la variante ne sont pas la même chose. Par variation du texte, nous comprenons le développement créateur du texte, débarrassé de tout accessoire.

C'est la raison pour laquelle nous demandons une séparation des variantes constituant le développement du texte, de tout ce qui n'y est pas utile, serait-ce essentiel - à d'autres titres - dans l'histoire globale du texte. Nous en avons déjà fait mention pour le type 1: la fonction de cet apparat a été normalement déterminé par l'aptitude des variantes à rendre témoignage, en tant que "témoins textuels", en ce qui concerne la confection d'un texte approximativement exact. Mais également parmi ces variantes, il y a une multitude de variantes qui donne l'impression de "varier" le texte, bien qu'elles aient qualité d'erreur d'écriture ou d'audition, d'omission ou d'interpolation. Ce qui est décisif, c'est de détecter les variantes étrangères et de les extirper. Dans le cas du type 1, on courra néanmoins le risque qu'une variante développant, à premièr vue, le texte soit encore une variante absolument pas attribuable à l'auteur.

On classera ces variantes étrangères dans un apparat propre, de manière analogue aux conjectures, si l'on ne résume pas à priori leurs caractéristiques en renonçant alors à un apparat séparé. De même, toutes choses secondaires transmises seront collectées en dehors de la nomenclature des variantes et rapportées en outre globalement dans l'introduction critique du texte, s'il ne s'agit pas de points importants portant sur le sens même, comme l'orthographe et la ponctuation. On ne négligera pas l'importance, dans de nombreux

cas, de la ponctuation pour la signification et l'expression du texte. Il va de soi que l'on devra procéder autrement dans de tels cas.

Pour tous les types transmis par manuscrits (types 2 à 6) pouvant être représentés, dans la documentation de tous les niveaux de variations, au moyen d'un procédé synopto-génétique, on s'assûrera préalablement soigneusement que la large offre en variations tiendra bien ce qu'elle promet pour l'interprétation. Une série d'oeuvres nouvelles, dont l'apparat synoptique est tellement saturé qu'il dépasse de beaucoup l'étendue du texte, n'a sûrement pas été sujette à toutes les réflexions préalables visant à une simplification, de la part des éditeurs.

On s'en tiendra à la règle fondamentale: il n'y va pas de la méthode mais de la chose en soi! Dans le cas de représentations génétiques, il ne faut pas hésiter à faire valoir, si nécessaire, un apparat de sélection, fournissant les documents nécessaires à l'interprétation, sans pour autant aller trop loin, comme Jonas Frankel le fit avec son "Keller", il y a quelques décennies.

Avant de céder la place au subjectivisme, à l'encontre de la situation objective de la transmission, il faut avoir, le cas échéant, et compte tenu de tout travail préparatoire, duquel on peut rendre compte, le courage de renoncer à une édition "historio-critique" complète, comme nous l'entendons aujourd'hui. En fait, celà signifie bien la confection du texte selon toutes les règles philologiques, en se maîtrisant, si besoin est, dans la présentation de la nomenclature des variantes, si son affirmation ne correspond pas à sa fonction, à savoir: fournir la documentation essentielle à l'interprétation du texte.

Ferenc SZILÁGYI
KLTE Magyar Irodalomtörténeti Intézet
4010 DEBRECEN

Géographie linguistique et étymologie dans la chronologie et l'authentification des textes /dans l'identification de leurs auteurs/

C'est toujours à la base d'un texte concret que le textologue tire ses conclusions qui, tout en pouvant être généralisées dans une certaine limite, n'ont que rarement une valeur universelle : le degré de leur généralisation dépend toujours des conditions historiques d'une langue et littérature données.

Pour en rester à notre sujet, les considérations de la géographie linguistique ne sauraient être valables dans toutes les langues, mais seulement là où les mots dialectaux /les provincialismes/ ont une raison d'être dans la langue littéraire. [1] /On sait que les différentes langues ne sont pas toutes aussi souples dans cette question que par exemple le hongrois, et en général les langues d'Europe orientale, où les académies fixant les normes linguistiques ont été créées non pas à l'époque féodale aristocratique, mais au XIX[e] siècle plus démocratique./ [2]

L'aspect étymologique peut être évidemment appliqué dans toutes les langues qui possèdent une bonne documentation historique de la langue /un dictionnaire/, mais certaines langues, comme le hongrois, ont l'avantage d'avoir connu une réforme de langue qui créa les

mots nouveaux et fut une sorte de révolution linguistique, un phénomène concomitant de la révolution industrielle et scientifique. L'existence ou l'absence des mots nouveaux dont la chronologie peut être établie d'une manière relativement précise, est d'une aide solide dans la définition chronologique des textes des XVIII et XIX^{e} siècles.

Cette introduction me paraît nécessaire, parce que j'ai l'intention d'exposer les possibilités de l'application de la géographie linguistique et de l'étymologie à la base de mon propre corpus, notamment sur les éditions de textes hongrois - tout en sachant qu'elles pourraient être adaptées, avec certaines limites et modifications, dans d'autres langues et littératures.

Mihály V.Csokonai /1773-1805/, ce poète hongrois féru de Rousseau, le plus grand lyrique des Lumières hongroises[3], - à maints égards de niveau européen - a parcouru, grâce à son esprit encyclopédique, la littérature mondiale, des classiques antiques à la poésie perse, turque et chinoise de l'antiquité, des Ellas à la littérature européenne moderne : de Milton à Pope, le Chapelain à Voltaire, de Gessner à Burger, du Tasse à Métastase, aux ballades portugaises et espagnoles. Mais en dehors de la littérature

mondiale, il a aussi parcouru son propre pays.

Il est né dans la "capitale" des Hongrois vivant au-delà de la Tisza /région protestante, plus précisément calviniste/, à Debrecen. C'est cette région qui a posé les bases de la langue littéraire hongroise par la traduction classique de la Bible.[4] A l'époque de Csokonai, la langue littéraire hongroise n'avait pas de normes /de frontières/ figées/pour le vocabulaire et les alternances de forme, elle n'en a toujours pas,/: les mots dialectaux, les provincialismes pouvaient y pénétrer librement, à tel point que ces dialectes étaient considérés par les écrivains comme les meilleurs stimulants de la langue littéraire. Csokonai professait, tout comme l'un de ses maîtres littéraires János Földi, naturaliste et introducteur du système de Linné en Hongrie : "C'est l'ensemble de tous les provincialismes qui fait la langue hongroise"[5]. Conformément à ce principe, il a aussi rassemblé les matériaux pour le dictionnaire le plus populaire et le plus important de l'époque, le dictionnaire hongrois-allemand, et allemand-hongrois de Josef Márton, professeur à l'université de Vienne. Bien que Csokonai ait pu enrichir ses connaissances des dialectes déjà à Debrecen par ses lectures parmi les manuscrits affluant de toutes les régions du pays dans le col-

lège calviniste local, il acquit ses premières expériences directes sur les dialectes, quand sa fortune le dirigea au cours de ses pérégrinations, vers la Transdanubie.

A cette époque, il y avait 3 dialectes enregistrés en Hongrie, celui de la région transtibiscine au-delà de la Tisza, celui de Transdanubie, /et du bassin danubien/ et celui de Transylvanie. Il est naturel que le poète qui s'intéressait à la langue du peuple /l'influence des oeuvres et des idées de Herder, bien connues des protestants hongrois, joua un rôle important dans l'éveil de cet intérêt/ avait enrichi sa langue poétique de provincialismes transdanubiens. Mais il ne s'agit pas seulement de leur valeur poétique : étant donné qu'ils sont liés à certaines périodes de la vie du poète, les mots dialectaux de Transdanubie ont de l'importance dans la datation, la chronologie des poèmes.

Pour comprendre l'importance de cette circonstance, il faut savoir que Csokonai ne datait que très rarement ses oeuvres : contrairement à ses successeurs du XIX^{e} siècle, comme par exemple Petőfi qui datait ses poèmes très exactement, ce qui permet de reconstituer non seulement la géographie de la Hongrie, mais même la biographie du poète.

On pourrait longuement discuter des motifs politiques et esthétiques qui ont contribué à la formation de la poésie achronologique et "atemporelle" de Csokonai. Mais pour le moment, acceptons qu'il a écrit ses poèmes non pas pour son époque ou pour une personne, mais d'une façon "sub specie aeternitatis", en se réfugiant dans l'atemporel : et cette fuite s'explique par des motifs surtout politiques.

C'est entre 1795- et 1800 qu'il a séjourné dans le bassin danubien, au Sud de la Transdanubie. Il faut chercher les mots dialectaux de la région dans ses oeuvres poétiques de cette période, et en effet on en trouve un grand nombre, puisqu'il se documentait méthodiquement. Sans parler du rôle stylistique, de l'enrichissement de la langue par cette collecte, nous en profitons dans la datation des oeuvres.

C'est surtout [illegible] la chronologie de la poésie amoureuse de Csokonai que l'on trouve un grand [illegible]. Les premiers poèmes d'amour de 1795-97 [illegible] sur l'ion des poèmes de Lycoris, qui se [illegible] les modèles littéraires, les titres [illegible] mathématiques. Bien que bien connus, [illegible] à l'Université de Debrecen, [illegible] de donner aux poèmes [illegible] -

pothèses sont loin d'être suffisamment confirmées. Il prétend du poème d'amour Egy rózsához /A une rose/ que Csokonai l'a écrit à Debrecen, en 1795, à la jeune femme de son vieil ami János Földi. Mais le mot rideg de la dernière ligne du poème qui signifie 'solitaire' /aujourd'hui dans la langue commune ce mot veut dire 'austère', 'glacial'/, que Csokonai avait appris en Transdanubie et qu'il utilisa à partir de cette date dans ses oeuvres[2], contredit la thèse de L.Juhász. De cas du poème Egy vén fának árnyékában régen szenvelő rózsafa /Le rosier qui souffre depuis longtemps à l'ombre d'un vieil arbre/ est analogue. L.Juhász semble le rattacher à l'idylle hypothétique de Csokonai, vers 1795-1796, bien que le mot dialectal de Transdanubie "rideg" prouve[1], qu'il ne pouvait être antérieur à 1795. Dans tous les deux cas, les mots dialectaux nous ont aidé à trouver d'autres preuves en faveur de leur postériorité.

Le mot hullám /onde/ a un rôle analogue dans la datation des oeuvres de Csokonai. Jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle, seul le mot hab était connu dans la littérature au sens de "onde". Ce n'est qu'en 1764 que le mot hullám apparaît chez un écrivain transdanubien, et dans les années suivantes ce sont toujours

des écrivains transdanubiens qui l'emploient, ainsi par exemple l'ami de Csokonai, Ádám Horváth Palóczi, de la région du Balaton, collecteur de chansons populaires. Csokonai lui-même considère le mot "hullám" comme venant de "la région du Balaton", et c'est un fait que ce mot dialectal, mélodieux et poétique peut être localisé dans la région de "la Mer Hongroise". Ce terme, fréquent dans notre langue littéraire à partir de la fin du XVIII^{e} siècle a remplacé - grâce aux poèmes de Csokonai - le mot "nab".

C'est en 1972 que Kazinczy offrit à Csokonai les poèmes de Burger et d'Ewald Christian Kleist [11], personnalité de premier plan de la littérature de l'époque. L'admiration rousseauiste de la nature se fait sentir dans l'oeuvre Der Frühling, mais la traduction hongroise de Csokonai est probablement postérieure à 1797-98, comme le prouvent les mots qui y figurent : hullám, sió /ruisseau, ruisselet/ et sörje /Acer Pataricum/ sont d'origine transdanubienne. [12]

En dehors de la chronologie, les mots dialectaux de Transdanubie peuvent jouer un rôle important dans le dépistage des faux poèmes de Csokonai.

Depuis 1895, c'est à dire depuis son apparition et son enregistrement, le poème comique connu sous le titre "Currens de lepore" - d'ailleurs écrit en hongrois -

qui raconte une amusante farce d'étudiant du Collège de Debrecen, était toujours considéré comme l'oeuvre de Csokonai. Or le poète de Debrecen n'a pas pu l'écrire, car il ne connaissait pas encore le mot transdanubien tom qui se trouve dans le poème et qui signifie "lakoma" /banquet/. Naturellement, dans le cas des mots dialectaux, - tout comme dans ce poème - on peut supposer la possibilité d'un emprunt littéraire ; par exemple le maître de Csokonai, Kazinczy utilisait aussi le mot tom dans sa traduction d'Ossian[13] . Mais la traduction de Kazinczy date d'après 1795 /ajoutons entre parenthèses que Kazinczy, qui parlait le dialecte nord-est, avait lui même appris ce mot transdanubien à travers la littérature/. Mais l'écrivain de Currens de lepore - comme il ressort du texte-, emploie ce mot dialectal comme un élément naturel de son langage. La preuve décisive de ce que Csokonai ne connaissait pas ce mot en 1795, c'est qu'en 1798, dans son recueil de mots fait en Transdanubie, le mot tom y est enregistré comme terme dialectal inconnu pour lui [14].

Le rôle important des mots dialectaux pour l'identification de l'auteur est prouvé par ce poème aussi, à l'aide du mot transdanubien, nous avons réussi à trouver l'auteur véritable en la personne d'István

Nagy, né en Transdanubie /à Zámoly/.

L'étymologie, les mots de la réforme de la langue peuvent aussi jouer un certain rôle dans la chronologie des oeuvres.

La naissance du poème philosophique de Csokonai "Ujesztendei gondolatok" /Méditations du Nouvel An/ doit remonter au 1er janvier 1798 pour des raisons biographiques et thématiques évidentes. Géza Juhász suppose gratuitement un texte primitif de 1794 [17], qui en fait n'existe pas ; toutes les corrections et modifications du texte datent de la même époque dans le manuscrit de la fin de 1797, ce qui ne justifie pas l'existence d'un texte primitif de 1794. Il existe quand même deux variantes du poème en question, l'une est la version définitive, de la grande bibliothèque du Collège de Debrecen [18], l'autre se trouve parmi les poèmes à Lilla, publiés en 1803 à Nagyvárad. Les deux textes présentent des divergences stylistiques plus ou moins importantes. Les différentes éditions ont même fixé la variante définitive, bien qu'elle soit postérieure à cette date. Dans la première variante de 1797, c'était un troupeau de chèvres sauvages qui avaient laissé leurs sabots, sur les coquilles fossilisées de l'époque préhistorique,

dans la variante définitive il s'agit déjà d'un troupeau de chamois. Le mot zerge /Rupicapra/, après avoir apparu en 1722, ne réapparaît qu'en 1801, dans l'Histoire Naturelle du naturaliste János Földi, pour ensuite se propager dans notre langue littéraire [17].

Földi appartenait au cercle d'amis de Csokonai. et, théoriquement, celui-ci pouvait connaître ce mot du manuscrit de son ami naturaliste, mais il est quand même plus probable que dans sa langue poétique il n'ait osé employer qu'après 1801 ce mot presque inconnu auparavant, et qui était un néologisme venu de l'ancienne langue; donc la variante définitive du volume Lilla ne peut pas être antérieure à cette date non plus.

En dehors de la datation, l'étymologie aussi bien que les mots dialectaux peuvent jouer un rôle dans l'identification des oeuvres, ou dans le dépistage des fausses oeuvres.

L'un des poètes préférés de Csokonai était le prince du classicisme anglais, "le divin Pope", dont l'épopée comique, The Rape of the Lock a inspiré dans une certaine mesure son chef-d'oeuvre classique "Dorottya"; nous savons qu'il a même traduit l'oeuvre de Pope. C'est une traduction française en prose qui lui avait servi de base, et lui aussi, la traduisit en prose.

Victor Oulow a trouvé une traduction hongroise en prose de l'épopée comique de Pope au musée Déri à Debrecen, et il a essayé de l'identifier avec la traduction disparue de Csokonai [18]. Si réjouissant qu'il eût été de retrouver cette oeuvre latente de Csokonai, l'étymologie contrelit cette possibilité : les mots et les expressions de la réforme de la langue qui figurent dans la traduction, témoignent qu'elle date probablement des années 2o du XIX^e siècle. A titre d'exemple, mentionnons le mot hős /héros/ qui est un mot de la langue ancienne renouvelé par la réforme, et dont l'emploi ne peut être documenté que dans les années 2o du XIX^e siècle. /Csokonai l'a toujours remplacé par les mots hérosz, bajnok, vitéz /héros, lutteur, preux/. Le cas de lángelme /génie/ de 1808 est analogue, Csokonai utilisait dans ses oeuvres le mot zseni /> fr. génie/ Le mot öleb /chien de manchon/ est né comme calque linguistique de l'allemand Schoosshund, et il n'a été admis dans le dictionnaire qu'en 1823 par József Márton. Sur cette base, j'ai réussi à retrouver le double de la traduction signalée par Oulow dans la collection Kubalik /Szél1/ de la Bibliothèque de l'Université de Prague, qui porte comme date de la traduction 1825, ce qui confirme ainsi mon hypothèse.

Toujours dans cet ordre d'idées, je voudrais citer

deux autres exemples /qui ne sont plus de Csokonai/ pour illustrer les possibilités de la géographie linguistique.

C'est en 1798 que la traduction anonyme du Candide de Voltaire fut publiée en Hongrie. Le traducteur avait ses raisons pour cacher son nom et pour éditer son oeuvre en un lieu fictif /Eldorado, 1793/ à l'étranger. Personne n'a encore cherché l'identité de ce traducteur anonyme, les spécialistes de la réception de Voltaire en Hongrie non plus [19]. Et quoique nous ne puissions pas encore identifier exactement l'auteur, les mots dialectaux de Transdanubie /plus précisément de Somogy/ du lexique de la traduction par exemple : csév pour cső de la langue commune, "vizet forraszt" pour"vizet forral", körömzsöl pour körmöl, pillog pour pislog, zsódér pour sódar, etc./ montrent que c'est là l'oeuvre d'un noble protestant /plus exactement calviniste/ de Transdanubie. Le caractère calviniste est attesté par la variante keresztyén /chrétien/, /les catholiques utilisaient déjà la forme keresztény/, et par le fait qu'il a traduit une oeuvre critiquant courageusement l'inquisition et le fanatisme. Sa noblesse se fait sentir dans l'introduction de la traduction, où, malgré le terme d'adresse "Citoyens", "Citoyennes" emprunté à la révolution française, il fait allusion, avec un loyalisme

prudent, aux exagérations de Voltaire /"peut-être est-il allé parfois plus loin qu'il n'aurait fallu..."/, il parle aussi des bras protecteurs "de notre vaillant roi qui mérite la sainte couronne" et à l'ombre de qui "nous pouvons faire l'éloge de notre heureux sort légitime".

Nous connaissons plusieurs gentilhommes protestants éclairés de Somogy, surtout le sous-préfet István Sárközi, qui avait acceuilli Csokonai en 1798. Dans sa bibliothèque privée, il possédait plusieurs ouvrages des Lumières françaises. [20] /On ne peut parler maintenant d'Ádám Horváth Páloczi, cet autre ami transdanubien de Csokonai, collecteur de chansons folkloriques, parce qu'il ne parlait pas le français et que, de toute façon, il n'était pas partisan de la Cour de Vienne/.

Outre le siècle des Lumières, voyons un récit hongrois en vers du XVI[e] siècle, d'une importance significative dans notre littérature, l'histoire d'Argirus, qui se fonde sur des sources italiennes. /Mihály Vörösmarty adapte ce thème au XIX[e] siècle, et il en crée un poème dramatique classique; Csongor és Tünde./ Le lieu et la date de ce récit en vers ne sont pas encore éclaircis. Le nom de l'auteur, caché dans les vers, est toujours discuté: selon l'une

des variantes, l'auteur devrait être Albert Gyergyai, selon l'autre ce serait Albert Gergei ou Gyergyei. Étant donné que les noms de famille hongrois à suffixe "i" tirent leur origine des noms géographiques, au XVI^{e} siècle, les noms de famille de ce type nous renseignent sur le lieu de naissance ou le domicile des auteurs. Si c'est la lecture Gyergyai qui est la bonne, il est en rapport avec le nom de lieu transylvanien Gyergyó/ région des Székely/, par contre s'il s'agit de Gergei, l'auteur est de la Haute Hongrie, de la municipalité de Görgő /Gerge/ du comitat de Szepes.

Auparavant, c'est le nom Gyergyai et l'origine transylvanienne du récit en vers qui étaient généralement acceptés, mais l'analyse critique récente du texte a exclu la lecture Gyergyai [21] ; par contre auprès de Gergei /généralement accepté aujourd'hui, l'oeuvre est ainsi localisée dans l'ancienne Haute Hongrie,/la lecture Gyergyei est également justifiée.

Malheureusement on ne sait rien de plus sur l'auteur: récemment il est identifié avec Albert Gergei, sous-préfet du comitat de Szepes. [22]

L'étymologie et la géographie linguistique peuvent nous aider dans ce cas aussi.

Quant à la date de naissance de l'oeuvre, nous n'avons pas de point d'appui sûr, puisque le premier

texte complet du récit en vers n'existe que dans une édition populaire de 1749. Mais les archaïsmes et les fragments d'un manuscrit de 1600-1620 prouvent une origine antérieure et, d'après la référence de la note "Ad Notam", on l'a daté des années 1580.[22a]

Dans la datation de l'histoire d'"Árgirus", il faut prendre en considération le fait que le premier document sur le mot kofa signifiant "vieille femme" dans le texte, date de 1585. /Il figure dans le dictionnaire de 11 langues de A. Calepinus, edité à Lyon/[23]. Le mot tündér /'fée'/ était daté de 1604 dans le dictionnaire latin-hongrois d'Albert Molnár Szenczi.[24] C'est donc dans l'histoire d'Argirus que ce mot apparaît pour la première fois dans un texte littéraire, et non pas dans un dictionnaire/. Le mot turba /baluchon, besace/, emprunté aux occupants turcs, figure une fois dans le poème. Il fut accepté dans notre langue vers la deuxième moitié du XVI^{e} siècle.[25] Ces données étymologiques attestent que ce récit en vers a été écrit dans les dernières décennies du XVI^{e} siècle, au moment où ce genre était en vogue en Hongrie.

L'application de la géographie linguistique se heurte déjà à des difficultés : le manuscrit original, aussi bien que la copie faite au XVI^{e} siècle, ont disparu: les copies les plus anciennes sont du début du XVII^{e} siècle, et comme les copistes ont en général modifié le texte selon leurs propres dialectes et prononcia-

tions, la valeur informative sur le dialecte originaire est moins importante. Mais, malgré la disparition des informations phonétiques /alternances de prononciation/, les mots dialectaux peuvent toujours donner des informations importantes - à condition qu'ils aient échappé à tout changement ou remplacement effectué par les copistes /ce qui se rencontre aussi assez souvent/.

Mais, indépendamment des copistes, nous ne connaissons pas assez les caractéristiques dialectales de l'époque, et certaines caractéristiques qui ne sont vivantes aujourd'hui que dans les dialectes de certaines régions étaient plus répandues à l'époque. Par exemple le mot idő /'temps'/ de la langue commune d'aujourd'hui se rencontre souvent sous la forme üdő dans le récit en vers, et cette forme labiale caractérise de nos jours le dialecte sicule, alors qu'auparavant il était communément employée dans la langue ancienne. /En plus, les formes üdő et idő figurent alternativement dans le texte qui nous est parvenu./

Le mot leány /'fille'/ de la langue commune /aujourd'hui on a plutôt la forme lány/ figure souvent dans le texte sous la forme leán, caractéristique des dialectes sicules /mais elle alterne avec la forme leány/. Addig /jusque-là/ de la langue commune, pré-

sente une variante addégh qui n'existe que dans les dialectes sicules, tout comme la forme kivülöt-ted au lieu de kivüled /en dehors de toi/ de la langue commune.

C'est pour ces raisons que les mots dialectaux sont des points de repères plus sûrs. On en trouve aussi dans les récits en vers, même si ce n'est pas en grand nombre. Le mot turba déjà cité n'a un caractère dialectal que pour l'usager d'aujourd'hui : au XVI^{e} siècle, il était assez fréquent. Il est cependant à remarquer que le mot kert /'jardin'/ de la langue commune d'aujourd'hui figure aussi dans le récit en vers au sens de 'clôture'. Et cette signification est également caractéristique de nos jours des dialectes sicules. Plus caractéristique encore est le mot feltartott, au sens de 'élevé' /"Szóla ismét Annya: Édes feltartottam!"/ ; c'est un mot qui n'est connu que des dialectes sicules, tout comme mihelyen /mihelyt = 'dès que; tout de suite'/ et azontól /azután = 'ensuite; après'/. Certaines caractéristiques morphologiques et syntaxiques nous orientent également vers le pays des Sicules : par exemple la forme megh virágzik au lieu de kivirágzik /'fleurir'/ de la langue commune ou encore les verbes

à préverbes doubles : el be mentek , el-kimenend; el-feljutott etc. On pourrait ajouter dans le même ordre d'idées les formes de conjugaison particulières, différentes de celles de la langue commune, comme par exemple:

"még csak kétszer eljö látnia tehozzád" /Il viendra te voir encore deux fois/ et "Kit mostan restelle érettem hagynia" /Celui qu'il ne voulait quitter pour moi/ au lieu des formes látni, hagyni de la langue commune. Il en va de même des phrases comme "Neked is akarom halálodat látnom" /Je veux te voir mourir/ et "Kész vagyok már érted halált megkóstolnom" /Je suis prêt à mourir pour toi/ où, dans la langue commune, on aurait respectivement látni, megkóstolni.

De toutes ces données, il semble découler que le récit en vers d'Árgirus a tout de même été écrit au XVI^{e} siècle en Transylvanie et non pas en Haute Hongrie comme on l'affirme actuellement. Tout ceci peut être souligné par le style des récits en vers, très proche des ballades sicules : pour illustrer le caractère dramatique saccadé et la vivacité impressionnante de ces ballades, voici l'exemple suivant :

Harmadik futamék, az is ott meglátá,
Asszonyhoz beméne, ilyen szókat szóla ...

/Le troisième y courut et l'y vit lui aussi,
Il entra chez la femme et ces mots il lui dit .../

Ajoutons que les ballades sicules sont les pièces classiques du genre des ballades hongroises remontant selon les spécialistes au XVI^{e} siècle.[26] Chacun des vers d'Árgirus montre clairement l'empreinte de la poésie populaire et plus précisément des ballades populaires.

Mais comment peut-on concilier l'origine sicule et les remarques sur le nom de l'auteur? D'après les recherches récentes, on peut laisser de côté la forme Gyergyai / > Gyergyói/, mais il nous reste la forme Gyergyei /d'après les acrostiches c'est ce qui est le plus vraisamblable et non pas Gergei, car les mots dont on peut construire ce nom sont: Gyönyörüségesen, Gyorsasággal, et le gy est une lettre autonome en hongrois./ Et ce Gyergyei peut être aussi bien dérivé du nom de lieu sicule de Gyergyó que la forme Gyergyói. En effet, si le nom Gyergyó est une composition - comme le disent très justement les linguistes - de l'ancienne forme Gyergy du prénom György /Georges/ et de jo signifiant dans l'ancien hongrois 'fleuve', on a pu avoir, par un changement phonétique régulier, une forme "Gyergyő" à partir de Gyergyó, tout comme Hév + jo

a donné Hejő dans le Nord de la Hongrie.[27] Et si Gyergyó a pu donner Gyergyei, Gyergyő aurait pu donner par un développement régulier Gyergyei /cf. par analogie Méró > Mérei, Jenő > Jenei etc./.

Et si nos conclusions sont justes, nous aurons pu tirer clarifier, par les analyses de la géographie linguistique, une des pièces les plus poétiques et les plus énigmatiques aussi de notre littérature ancienne.

Résumé

Nous avons présenté sur le corpus de nos propres recherches les possibilités d'application de la géographie linguistique et de l'étymologie dans la datation et l'identification des manuscrits. Grâce à notre méthode, nous avons pu, outre l'établissement d'une chronologie des poésies de Csokonai, localiser une traduction anonyme du Candide de 1793 et définir la date d'une traduction en hongrois de Pope; pour finir - mais pas en dernier lieu - nous avons essayé de prouver que le récit en vers du XVI^{e} siècle intitulé Argirus est né - contrairement aux suppositions récentes - en Transylvanie, dans le pays des Sicules.

Ces points de vue peuvent être certainement utilisés dans la littérature d'autres langues aussi, encore que l'emploi des méthodes de dialectologie /de géographie linguistique/ ait certaines conditions littéraires et linguistiques. Mais là où ces conditions sont données, cette méthode peut être très utile, comme nous avons essayé de le démontrer à travers nos exemples.

Ferenc Szilágyi

N O T E S

1/ cf. Szilágyi, F.: Csokonai dunántuli tájszógyűjtése. /Les mots dialectaux de Transdanubie chez Csokonai/ Budapest. 1974. 8 sqq. in : Nyelvtudományi Értekezések. 82. /Par la suite abrégé par MNy./

2/ cf. Valjacev, F.: Geschichte der abendländischen Aufklärung. Wien - München. 1961. 222 ss.

Bojtár, E.: A kelet-európai ti usu újabb-kori irodalmi nyelvek kialakulásának néhány kérdése. /Quelques questions de la formation des langues littéraires modernes dans l'Europe de l'Est/ in : Magyar Nyelv /MNy./ LX. /1964/ 332 - 344.

3/ V. Waldapfel, I.: M. Csokonai, poète des lumières. In : A travers siècles et frontières. Études sur la littérature hongroise et la littérature comparée. Budapest. 1968. 187 - 208.

Sőtér, I.: La méthode de création de Csokonai. Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae. Tom. XVI. /1974/ 1 - 11.

cf. Baróti, D.: Csokonai et la littérature mondiale. ibid. 13 - 33.

4/ cf. Pais, D.: A magyar irodalmi nyelv. /La langue littéraire hongroise./ Budapest. 1953.

Deme, L.: Standard Hungarian. In : The Hungarian Language. Edited by Loránd Benkő and Samu Imre. The Hague-Paris-Budapest. 1972. 269 - 271.

5/ Szilágyi, F.: Csokonai költő szókincséről. /Du vocabulaire poétique de Csokonai/. In : Dolgozatok a magyar irodalmi nyelv és stilus történetéből. Rédacteur: Dezső Pais. Budapest. 1960. 108 - 109. /Abrégé par la suite par VP./

6/ Pukánszky, B. : Herder hazánkban. /Herder en Hongrie/. Budapest. 1918. Német Philologiai Dolgozatok. 23. Turóczi-Trostler, J.: Herder in Ungarn. Pester Lloyd. 1919. le 2o mars 1919.

7/ cf. Csokonai Vitéz Mihály. Költemények /Poèmes/ I. 1785-179o. Rédaction; notes et préfaces de Ferenç Szilágyi. Budapest, 1975. 198. /Abrégé par la suite par PCs/I./

8/ V. Juhász, G.: Csokonai Rozáliája. /La Rosalie de Csokonai./ Irodalomtörténet. 1953. 44o - 464.

9/ Cf. MDT. 182 - 183.

1o/ V. PCs/I./ 2o1.

11/ V. Kazinczy Ferenc levelezése. /La correspondance de Ferenc Kazinczy/ publié par János Váczy. II. Budapest. 1891. 297., III. Budapest. 1852. 43.

12/ MDT. 2o3.

13/ V. Ruzsiczky Éva: Irodalmi nyelvi szókincsünk a nyelvujitás korában. /Le vocabulaire de notre langue littéraire à l'époque de la réforme de la langue./ Budapest. 1963. 378 - 379.

14/ V. MDT. 71 - 3. Cf. PCs/I./ 2o1.

15/ V. Juhász, G.: Talányos Csokonai? Néhány kiadatlan szövegváltozattal. /Csokonai énigmatique? Quelques variantes de textes inédites/. Irodalomtudományi Közlemények. /Abrégé par la suite par ItK. 1966. 4oo-4o8.

16/ La Grande Bibliothèque du Collège Protestant de Debrecen.R. 788. 9. 1a -4b.

17/ V. VP. 89-9o. Cf. PCs/I./. 2o1.

18/ V. Julow, V.: The first Hungarian Translation of the Rape of the Lock. in : Angol Filológiai Tanulmányok. Budapest. 1963. 19 - 24.

19/ V. Ferenczi, L.: Voltaire, in : Studies in eighteenth - -century literature. Edited by Miklós J. Szenczi and László Ferenczi. Budapest. 1974.

2o/ Cf. Ernő Mózsa: Adatok a somogyi udvarházak könyv-kulturájának kérdéséhez a 18. század utolsó és a 19. század első évtizedeiből. A Sárközyek bibliotékája. /Contribution à la question des bibliothèques des manoirs du comitat de Somogy dans les dernières décennies du 18^{e} et les premières décennies du 19^{e} siècles. La bibliothèque des Sárközy/. in : A Kaposvári Megyei Könyvtár Évkönyve, 1958/59. Kaposvár. 196o. 36 - 49.

21/ voir: Stoll, B.: Adatok az Árgirus széphistóriához. /Contributions à "L'histoire d'Argirus"/ ItK. 1955. 461 - 463.

Tibor Kardos : Az Árgirus széphistória. /L'histoire d'Argirus/ Budapest. 1967. 239. ss. /A la fin du livre

on trouvera un résumé en italien /397 - 415/ ./

22/ V. Gerézdi, R.: A magyar világi lira kezdetei. /Les débuts de la poésie lyrique profane en Hongrie/ . Budapest. 1962. 291 - 293. Irodalomtörténeti Könyvtár. 7. /A la fin du livre, on trouvera un résumé en français: Les débuts de la poésie lyrique profane en Hongrie./ Cf. Kardos, op.cit. 246 et 55.

22a/ Harsányi, István: Az Árgirus legrégibb kéziratának sárospataki töredéke. /Le fragment de Sárospatak du plus ancien manuscrit d'Argirus/. Ethnographia. XXV. /1914/. 3o4. cf. Kardos, op.cit. 24o.

23/ Cf. A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára. /Dictionnaire étymologique de la langue hongroise/ I-III. Ed. de Loránd Benkő. Budapest. 1967-1976. /Par la suite : DE/

24/ V. DE.

25/ V. Kakuk, S.: Recherches sur l'histoire de la langue osmanlie des XVI^{e} et XVII^{e} siècles. The Hague-Paris-Budapest. 1973. 4o1. cf. DE.

25a/ V. Szinnyei, J.: Magyar Tájszótár. /Dictionnaire des dialectes hongrois/ I-II. Budapest. 1893 - 1896. Uj Magyar Tájszótár. Kézirat a Magyar Tudományos Akadémia Nyelvtudományi Intézetében. /Nouveau Dictionnaire des dialectes hongrois. Manuscrit à l'Institut de Linguistique de l'Académie Hongroise des Sciences/.

25b/ V. ibid.

26/ V. Vargyas, L.: Rapports internationaux de la ballade populaire hongroise. Budapest. 1964. Researches into the mediavel history of folk ballad. Budapest. 1967.

27/ Cf. Melich, J.: Jó. MNy. XX. /1924/ 33.
Melich: Berettyó. MNy. XXXVIII. /1942/ 2oo.

Jean VARLOOT CNRS Centre d'étude de la litterature
française des XVIIè et XVIIIè siècles
Université de Paris IV
1, rue Victor-Cousin
75230 PARIS CEDEX 05

SUR L'HARMONISATION DES PROCEDURES D'EDITION

L'édition de textes français modernes est un domaine qui est loin d'être l'objet de lois ou d'usages admis par tous. Malgré les efforts des érudits de la fin du XIXème siècle et la création de collections scientifiques importantes, alimentées par les thèses secondaires exigées pour le doctorat d'Etat en France, malgré enfin l'existence, depuis le milieu de notre siècle, de grandes entreprises d'oeuvres complètes, il subsiste une relative anarchie dans les conceptions, affichées ou non, et surtout dans les pratiques.

A cela s'ajoute l'influence de l'une ou l'autre ou des deux nécessités suivantes : la nécessité pédagogique qui fait que l'érudit, presque toujours un universitaire, pense essentiellement à un public sans doute "scientifique", mais dans sa majorité composé d'étudiants. La seconde nécessité est celle de la lisibilité : les conditions matérielles de la publication font recourir le plus souvent à des maisons privées d'édition, même dans le cas d'éditions contrôlées ou subventionnées par des organismes scientifiques; et les dites maisons d'édition ont des usages typographiques qu'elles imposent souverainement presque toutes.

Les inconvénients de cette situation se sont depuis quelque temps révélés de façon très tendue, ne serait-ce que dans les entreprises collectives, et dans le cas où elles sont internationales; enfin ils ont pris une forme plus explicite à l'occasion de quelques colloques organisés en commun avec des érudits de tous pays, dont les problèmes ne sont pas à vrai dire les mêmes, car il arrive souvent que des langues soient davantage codifiées (par exemple pour la ponctuation) que la langue française. Il n'empêche que tous ressentent le besoin d'une normalisation de la présentation, en particulier pour l'appareil critique, ne serait-ce que pour imaginer, si possible, un langage de sigles et de signes.

C'est dans cet esprit qu'a été projeté, et finalement réalisé, le présent colloque de textologie, en ce qui concerne du moins le chapitre de l'édition de textes.

Cette initiative, dès qu'elle a pu être connue, a été approuvée et rejointe par des chercheurs qui travaillaient isolément, et non seulement à partir de manuscrits mais aussi d'imprimés. Ils avaient conscience de travailler dans des conditions arbitraires, et il en est résulté un besoin de coordination qui s'est exprimé nettement, même au sein de la Société française d'étude du XVIIIème siècle. Je suis ici au triple titre de chercheur du C.N.R.S. travaillant en collaboration avec le Centre d'analyse des manuscrits modernes, de Secrétaire général de l'édition des Oeuvres complètes de Diderot, et de membre du Conseil d'administration de la Société française d'étude du XVIIIème siècle. Je me suis considéré obligé d'ouvrir un débat au sein de cette dernière Société, afin d'apporter à notre colloque, sinon une image exacte et surtout complète des préoccupations de mes collègues dix-huitiémistes, du moins d'obtenir des réponses précises sur les questions qui se posent à nous. J'ai pensé en effet que la seule façon d'esquisser un tableau des divergences et des accords entre les uns et les autres était d'élaborer et de distribuer un questionnaire assez précis et assez complet parmi mes confrères. J'ai demandé à quelques-uns d'entre eux de m'aider à établir un premier projet de questionnaire, et à vrai dire, cette première étape de mon travail a déjà révélé des différences d'appréciation en matière de besoins, de même que, surtout, les inégalités dans la prise de conscience de ces besoins et dans la théorisation de la pratique. Une fois ce questionnaire établi, et quel que soit sa valeur au regard des immenses nécessités que nous connaissons, je l'ai envoyé à un certain nombre de collègues, mais de façon relativement discrète. Il est apparu en effet qu'il ne pouvait valablement recevoir de réponses que de la part d'érudits compétents,

c'est-à-dire d'hommes qui aient réellement pratiqué l'édition de textes et qui aient réfléchi quelque peu sur les difficultés qu'ils rencontrent.

Aussi dois-je dire dès maintenant que mon bilan peut sembler mince par certains côtés, car il n'a pas la valeur d'une statistique portant sur un grand nombre de réponses. Je dirai seulement que dans les sondages d'opinion, il faut d'abord se contenter d'interroger un échantillon très restreint : en matière d'élections, on interroge mille personnes pour avoir l'opinion de cinquante millions. La proportion de mes interrogés est meilleure que celle-là. Ce qu'on peut seulement mettre en question est le critère de choix de l'échantillon, étant donné que je me suis forcément adressé à des chercheurs que je connaissais, et dans les siècles voisins de celui sur lequel je travaille, le XVIIIème siècle. Seule cependant pourra démentir le résultat de mon questionnaire une enquête plus large, telle que j'ai l'intention d'en ouvrir une à l'étape suivante -et au lendemain de notre colloque.

Voici donc d'abord le questionnaire, tel qu'il a été finalement soumis à une douzaine d'érudits s'occupant d'édition de textes français modernes, dont deux Belges et un Canadien. J'ai volontairement négligé les protocoles des grandes éditions d'oeuvres complètes, que tout le monde connaît ou peut connaître, comme l'édition des Oeuvres de Voltaire, l'édition des Oeuvres de J.J.Rousseau, l'édition des Oeuvres de Balzac, l'édition des Oeuvres complètes de Diderot enfin.

QUESTIONNAIRE

SUR L'EDITION DE TEXTES FRANCAIS MODERNES

I -DONNEES GENERALES

1) Vous êtes-vous occupé de l'édition de textes ?
   a) seul ou avec des collaborateurs ?
   b) avez-vous édité un texte ou plusieurs ?
   c) titre du ou des livres édités
   d) dates du travail; de la publication

2) Quel est le genre du texte édité :
   a) document d'histoire
   b) oeuvre littéraire
   c) autre texte (par exemple philosophique)

3) destination de l'édition :
   a) édition scientifique ? critique ?
   b) pour l'enseignement ? universitaire ? scolaire ?
   c) pour le grand public ?

II- ETABLISSEMENT DU TEXTE

A) CHOIX DU TEXTE

1) le texte à éditer est-il
   a) inédit ?
   b) à rééditer à partir d'un manuscrit ?
   c) à partir d'un imprimé ?

2) le texte de base existe-t-il en
   a) une seule version ?
   b) plusieurs ?

3) s'il existe en plusieurs états ou versions
   a) choisissez-vous une seule et même version pour l'éditer ou mêlez-vous des éléments de plusieurs états ?
   b) dans ce dernier cas, comment signalez-vous l'origine de chaque élément ?

4) selon quels critères choisissez-vous la version unique ou principale prise comme base ?
Préférez-vous par exemple, comme manuscrit, un autographe ? comme imprimé, la dernière édition révisée par l'auteur ?

B) TRANSCRIPTION DU TEXTE

1) Etes-vous partisan d'une édition "diplomatique" ?

   a) intégrale ? Dans ce cas respectez-vous tous les détails du texte, par exemple les coupures à l'intérieur des mots, l'absence des signes diacritiques comme les accents ou même les points sur les i ?

b) si vous ne pouvez ou ne voulez pas réaliser une édition diplomatique, ne pensez-vous pas qu'un fac-similé serait préférable, tout au moins pour un public scientifique ?

2) s'il s'agit d'une transcription typographique, faut-il rendre compte au maximum des traits caractéristiques de l'original ? En particulier

a) faut-il noter la pagination initiale ? Comment ?

b) faut-il numéroter les lignes dans la marge pour faciliter les références et l'annotation ?

3) transcription de la graphie

a) selon quels critères est-elle transcrite ? qu'appelez-vous modernisation ou standardisation ou normalisation ? dans quelle mesure faut-il suivre l'orthographe moderne ?

b) cas particulier de l'accentuation

c) cas particulier des majuscules : comment rendre compte de la signification des majuscules ?

4) transcription de la ponctuation

a) faut-il nécessairement la modifier ?

b) au nom de quels critères? Croyez-vous qu'il existe en français des règles de ponctuation modernes ? Où trouvez-vous ces règles (indiquer exactement l'ouvrage de référence)?

c) suivez-vous au contraire des critères subjectifs ? pouvez-vous les définir ?

d) interventions les plus fréquentes : quels signes ajoutez-vous ? supprimez-vous ? substituez-vous ?

C) APPARAT CRITIQUE

1) principes

a) quelle importance accordez-vous à l'histoire du texte ? antérieure au texte de base ? postérieure ?

b) dans le cas où les "états" du texte ne peuvent être datés, en particulier dans les couches de correction manuscrites, est-il indispensable d'en rendre compte ?

c) quelle que soit leur date, faut-il relever toutes les variantes ? de toutes les versions connues ?

d) l'apparat doit-il contenir un commentaire d'ordre stylistique, esthétique sur les modifications opérées par l'auteur ?

2) conception de l'apparat critique
Comment faut-il restituer l'évolution chronologique du texte, ou simplement les modifications qu'il a subies si l'on ne se contente pas d'une description générale du processus?

a) reproduction "linéaire" du texte, avec mise entre divers signes (crochets) des éléments modifiés. Faut-il cependant une annotation explicative des modifications ?

b) reproduction "en escalier" (par découpage en tranches, cas facile pour les vers) avec insertion interlinéaire des modifications

c)"notes critiques" (ou "variantes" au sens d'annotation consacrée aux variantes).

3) rédaction de l'apparat critique

a) variante "nue", c'est-à-dire les éléments modifiés encadrés des éléments inchangés, mais avec des caractères typographiques différents

b) formulation du sens des modifications : omissions, additions, substitutions. Donnez des exemples. Ces formules ne sont-elles pas ambiguës (ex: omission pour un texte antérieur) et surtout quand l'ordre chronologique des versions est ignoré ? Cas particulier des interversions.

c) êtes-vous partisan de notes critiques ponctuelles, ou préférez-vous grouper par exemple les variantes de toute une phrase ?

d) les sigles. Est-il indispensable de désigner les manuscrits ou les éditions par des sigles ? Où faut-il placer les sigles dans la formulation de la variante ? au début ? à la fin ?

4) modifications importantes

a) Dans le cas de modifications qui dépassent la simple correction et l'évolution stylistique, mais sont dues à un remaniement d'ensemble de l'oeuvre, entraînant des déplacements de passages entiers (puzzles), quelle solution préconisez-vous ?

b) comment concilier cette solution avec l'apparat critique ordinaire, quand celui-ci est indispensable ?

III- COMMENTAIRE

A) PRINCIPES

1) faut-il "commenter" le texte, c'est-à-dire donner des explications, des interprétations, des éclaircissements ?

2) dans quelle mesure ?

3) sur quels points doit porter le commentaire ? sens des mots, sources, comparaisons et rapprochements, importance du passage?

B) CONCEPTION

1) sous quelle forme doit se présenter le commentaire ? importance relative des introductions, appendices, ou annexes, notes proprement dites

2) dans le cas de notes, les préférez-vous en base de page ? à la fin du texte ? du volume (quand il contient plusieurs textes) ?

3) faut-il distinguer les notes critiques et les notes de commentaire ?

4) faut-il "appeler" les notes par un signe dans le texte (chiffre en supérieur, *, etc) ?

5) faut-il réduire le nombre des notes en les groupant ?

6) où placer les appels ? à la fin ou au début des phrases ? avant ou après la ponctuation ?

7) peut-on placer des appels dans les titres ou sous-titres ?

C) REDACTION DES NOTES

1) si vous êtes partisan de la sobriété, acceptez-vous de rédiger de façon "télégraphique" ?

2) faut-il normaliser la rédaction et en tous cas la présentation des notes ? Donnez un exemple de l'explication d'un mot (archaïsme, etc).

3) cas des références. Est-il possible d'éviter ou de réduire les citations longues par des références précises ? Faut-il utiliser des "short-titles"? des sigles ?

Vous voyez que ce questionnaire avait été articulé de façon telle que l'on puisse répondre souvent par oui ou par non. Mais la méthode a semblé encore compliquée à certains des interrogés. D'autant que beaucoup d'entre eux répondent par des formules comme "c'est selon", ou "c'est possible" ou bien donnent un avis qu'ils considèrent comme une préférence. C'est évidemment un signe d'hésitation, mais c'est souvent aussi la traduction d'une certaine restriction de l'expérience. Souvent, comme M.Pomeau, on répond : "Cela dépend de l'éditeur". Néanmoins ce questionnaire aura sans doute eu le très grand mérite de provoquer une prise de conscience, et je ne peux mieux l'exprimer qu'en citant la conclusion de J.Sgard : "Je m'aperçois en conclusion que ce questionnaire m'a permis de répondre à toutes les questions que je me posais".

Je vais maintenant analyser les réponses obtenues en suivant l'ordre du questionnaire et avant d'essayer de dégager des conclusions plus générales. Je crois que le détail même des réponses permet mieux de discerner les problèmes qui se posent.

La première section visait surtout à obtenir les données nécessaires pour mieux comprendre les réponses aux sections suivantes. L'expérience du chercheur est parfois très limitée, parfois étendue et multiple. Dans le premier cas, il en résulte des réponses du genre: "sans objet". Sans compter que d'aucuns se limitent strictement à ce qu'ils ont fait, tandis que d'autres expriment leur conception, et surtout leurs souhaits, qui vont parfois à l'encontre des réalisation auxquelles ils ont été contraints de participer suivant des méthodes qu'ils récusent maintenant. En tous cas, le travail individuel reste encore la règle générale.

Il y a différence selon qu'il s'agit de manuscrits ou d'imprimés, et nous retrouverons cette différence tout au long

de notre analyse. J'ai noté aussi que la plupart des travaux qui sont allégués par les chercheurs sont récents, aucun ne remonte aux années précédant 1957, et que les derniers ont été publiés en 1976. En revanche, il existe souvent un assez long délai entre le moment du travail et le moment de la publication; cela va jusqu'à huit ans, avec une moyenne de quatre ans. Voilà sans doute la plaie de nos travaux, qui risquent parfois d'être réduits presque à néant par des découvertes inattendues, qui se font dans l'intervalle. Et quand le délai est plus court, il ne faut pas trop s'en réjouir, car il s'agit, dans la plupart des cas, de travaux faits rapidement en vue d'une édition destinée essentiellement au grand public et qui n'ajoute rien aux éditions déjà existantes, sauf, parfois, le recours à un meilleur texte.

La plupart des textes édités ressortissent à la littérature, ou, comme il s'agissait surtout de dix-huitiémistes, de la philosophie des Lumières, c'est-à-dire à des oeuvres qui sont à la fois philosophiques et littéraires. Cela explique d'ailleurs qu'un grand nombre puisse être destiné aussi à un large public. Mais on constate surtout une espèce d'identification entre l'édition scientifique et l'édition d'enseignement universitaire. On peut citer la phrase de J.Sgard, pour les Oeuvres complètes de Prévost : "Cette édition s'adresse à un public universitaire, mais étant donné la valeur littéraire du texte, je souhaite qu'il atteigne un public plus vaste". Cette attitude doit être soulignée car elle explique bien des contradictions que nous trouverons par la suite.

Si l'on entre maintenant dans les problèmes de l'établissement du texte, le choix de celui-ci est révélateur. Notons d'abord que le texte dont il s'agit est aussi souvent un manuscrit qu'un imprimé (huit contre sept) et que, dans le premier cas, il s'agit souvent d'un inédit, ce qui pousse à un plus grand respect que la confrontation des typographies, apparemment diverses, que l'on rencontre dans le cas d'imprimés. Pour la même raison, on observe une opposition entre la révélation d'une version unique, fort respectée, et la collation de versions multiples, où apparaît plus spécialement le problème de l'appareil critique.

La troisième question, sans doute mal posée, a malheureusement été mal comprise. Il s'agissait de savoir si l'on renonce définitivement à la méthode des humanistes et philologues qui, éditant Homère ou Virgile à partir de copies partiellement fautives, ont toujours eu l'habitude de prendre ce qui leur semble valable dans l'une et dans l'autre, même s'ils axent leur édition sur un manuscrit principal. L'incompréhension même que rencontre cette question nous prouve sans doute que les éditeurs de textes modernes n'envisagent plus qu'exceptionnellement et ponctuellement le remplacement d'une version par une autre. On retrouvera d'ailleurs dans l'apparat la méthode qu'ils ont suivie.

Mais on passe immédiatement à la pluralité des opinions quand on en vient à la quatrième sous-question, à laquelle sont souvent données des réponses détaillées. Rare est l'hésitation totale. "C'est selon", dit Pomeau et Beugnot: "Chaque texte, en fonction de son histoire propre, impose un choix particulier". Effectivement, dans le domaine des manuscrits, la primauté de l'autographe est discutée, par exemple par Voisine qui évoque l'exemple de Diderot. Et surtout, il y a des hésitations en ce qui concerne les imprimés entre la première et la dernière édition, à condition toutefois que cette dernière édition ait été revue par l'auteur. Il est quelquefois difficile de le savoir, et c'est ainsi que pour les Oeuvres de Prévost, on suit tantôt une édition revue par l'auteur, parfois un second tirage ou une seconde édition, en supposant qu'elle a été revue.

D'où la formule : "Chaque roman constitue un cas d'espèce". On trouve des idées plus théorisées chez Porset : "Dans la mesure où nous ne nous adressons pas aux contemporains de l'auteur, l'important est d'offrir le dernier état du texte. » Mais, remarque Voisine, pour Les liaisons dangereuses, l'édition originale est la seule base possible, et il cite aussi Les Confessions du comte..., qui ont été défigurées, émasculées par l'auteur lui-même. Donc la règle de la dernière édition n'est qu'un principe général souvent difficile à appliquer et parfois même totalement contesté au nom d'une appréciation d'ordre littéraire ou biographique.

Il en résulte évidemment des conséquences pour ce qu'j'ai appelé le "sens" de l'apparat critique, comme nous le verrons un peu plus loin. Mais nous allons d'abord, en suivant le questionnaire, parler de la transcription du texte.

La transcription du texte est peut-être le domaine le plus épineux dans notre métier. Notons cependant d'abord une hostilité presque unanime à l'égard de l'édition diplomatique. On trouve ici une nouvelle différence entre les érudits, non plus à l'égard des philologues mais à l'égard des médiévistes. Nos confrères reprochent à l'édition diplomatique son illisibilité et aussi une certaine difficulté de réalisation, qui fait dire à Vercruysse : "Tout trait de plume manuscrit n'est pas traduisible en typographie. Dans le cas d'ambiguïté ou d'amphibologie, il faut aller dans le sens maximaliste de la version". Ce n'est d'ailleurs pas pour autant qu'il en résulte le choix du fac-similé : on ne conteste pas l'intérêt de ce procédé pour faciliter le travail, mais le fac-similé apparaît comme la négation même du travail de l'éditeur. Une fois notée cette convergence sur le premier point, il faut bien voir que les oppositions internes apparaissent, et d'abord au niveau du respect relatif dont doit témoigner la

transcription. Il existe sur ce point des sceptiques comme Voisine : "J'ai changé de doctrine. Le respect sourcilleux des graphies, dues aux typographes plus qu'aux auteurs, me semble aujourd'hui un fétichisme abusif, surtout pour des ouvrages relativement modernes". Mais ce qui frappe le plus dès l'abord, c'est la diversité des procédés adoptés, ne serait-ce que pour la pagination (on emploie tantôt des crochets obliques, tantôt des crochets droits, tantôt des barres verticales, pour indiquer dans le texte la pagination originale, qui est le plus souvent omise par l'éditeur de texte). La notation de lignes dans la marge ne semble pas s'imposer, même si elle apparaît "séduisante" (Fauconnier); les raisons de cette espèce de mépris semblent plus esthétiques que scientifiques (Sgard).

La transcription de la graphie pose le problème de la modernisation, qui, pour les textes postérieurs à 1700, est réellement tentante. Aussi ce problème divise-t-il les érudits en deux clans, non hostiles, mais égaux. Au premier abord, on sera tenté de voir dans cette division une vieille école et une nouvelle école, mais il faut nuancer, car par exemple les éditeurs de Prévost, qui ont commencé très récemment leur entreprise, sont favorables à la modernisation, quitte à donner ensuite une étude sur l'orthographe et la ponctuation des textes qu'ils éditent. Je citerai Beugnot : "J'avais choisi de suivre la graphie originale, mais je n'aurais pas d'objection à voir moderniser l'orthographe pour toucher un public que rebuteraient les graphies anciennes.»

On voit à quel point les avis divergent sur ce plan. L'accentuation est naturellement un des secteurs de ce terrain d'opposition, et plus encore le secteur des majuscules, qui rend extrêmement perplexes les érudits. Hormis ceux qui systématiquement les ignorent, comme les éditeurs de Prévost, la plupart reconnaissent n'avoir aucun principe sur ce point, et comme dit Voisine, qui voit bien que la difficulté tient au genre de texte :"C'est un problème empoisonnant". Alors on en vient à dire qu'il faut agir "selon la pertinence" (Porset), ce qui est avouer que la subjectivité règne en maîtresse. Mortier dit, en parlant des majuscules : "J'incline à les respecter".

A vrai dire, nous ne savons pas bien encore comment nous pouvons opérer objectivement, ce qu'exprime bien Beugnot :"Les règles d'emploi ne semblent pas uniformes . Il faudrait disposer d'une histoire détaillée des ateliers typographiques et de leurs usages propres; il faudrait aussi dégager, pour chaque texte à éditer, les règles qui s'instaurent. A partir de ce relevé, il devient possible ou de normaliser ou de moderniser". En fait, l'histoire de la typographie, comme celle des copistes, ne sera faite qu'à l'aide de nos éditions, si elles sont scrupuleuses. Il y a là comme un couple dialectique qui fait qu'on pourra se borner à normaliser le jour où l'on aura fait l'histoire, mais on ne peut faire l'histoire qu'en ne normalisant pas. Nous sommes encore loin de passer au niveau supérieur de la spirale. Le problème des majuscules est très proche, par sa nature et par son acuité, de celui, pourtant plus général, de la ponctuation, pour lequel nous avions voulu donner à nos question une formulation très prudente.

Personne, parmi les interrogés, ne prétend qu'il faille nécessairement modifier la ponctuation. Presque personne non plus ne croit plus à l'existence de règles actuelles de ponctuation, si ce n'est peut-être les Belges qui se réfèrent souvent au Bon usage de leur compatriote Grévisse. Mais une bonne partie des réponses prouve que l'éditeur aménage subjectivement la ponctuation, quitte, et cela est très judicieux (Porset) à se fier à la lecteure orale. Il est évident que les éditeurs de textes les plus sérieux ont fini par prendre conscience, plus ou moins clairement, que la ponctuation du XVIIème siècle a été en grande partie fondée sur le rythme, autrement dit sur la lecture à haute voix. Mais, à coup sûr, ce principe ne suffit pas à expliquer tous les aspects et surtout toute l'évolution de la ponctuation au XVIIIème siècle, si bien que les éditeurs sont confrontés avec des anomalies à l'intérieur d'une seule et même oeuvre. C'est ainsi que le comportement de l'éditeur moderne devient automatiquement discutable. Par exemple, pour les passages dialogués, il faut souvent adopter un parti de normalisation : j'en prendrai à témoin la formule

de J. Sgard : "Nous avons donc pris le parti de supprimer une partie de la ponctuation (en particulier les virgules ouvrantes), mais de ne jamais en ajouter. Dans un seul cas, nous déplaçons la ponctuation : nous mettons le point d'interrogation ou d'exclamation après laphrase concernée et non après l'incise (Mon Dieu, dit-elle !). Le seul problème de compréhension auquel nous ayons à faire face est celui des relatives : faute d'une distinction entre les relatives déterminatives et les relatives de parenthèse, nous sommes amenés à supprimer la virgule dans le premier cas, non dans le second; mais il n'est pas toujours facile de savoir s'il s'agit de l'une ou de l'autre"...

Voisine dit que son auteur" ne met jamais de point; il faut bien en ajouter. Le point-virgule est une ponctuation très forte chez lui; il peut être tentant de le remplacer par un point pour éviter des suites de points-virgules. Ne jamais supprimer une ponctuation".

Il me serait facile ici d'évoquer les difficultés rencontrées sur l'édition des textes de Diderot, et par exemple la question des guillemets dans Les Bijoux indiscrets. Mais il me suffit, sur le plan général, de constater qu'on en est actuellement, en matière de ponctuation, à des solutions de compromis, malgré une acceptation, plus ou moins obtenue, du principe du respect.

La nécessité de l'histoire du texte dans une édition scientifique est reconnue unanimement. Elle est pour moi, dit Beugnot, "une dimension fondamentale, sinon la principale, de toute édition qui a pour fin non seulement de procurer un texte lisible et annoté, mais d'en éclairer la genèse et d'en suivre les métamorphoses. Le texte de base n'est qu'un état parmi d'autres, choisi certes pour son importance, mais qui ne doit pas faire oublier ceux qui l'ont précédé ou qui l'ont suivi". On voit même ici apparaître, selon moi, une conception très moderne du texte, selon laquelle une oeuvre n'est complète qu'avec ses "avant-textes", et même que l'ensemble des textes antérieurs et postérieur forme une oeuvre.

Mais une divergence apparaît dans les réponses à la sous-question portant sur l'histoire antérieure ou postérieure. Il s'agit sans doute d'une conséquence du choix du texte de base, et dans certains cas il n'existe pas d'histoire antérieure du texte, mais j'y vois en réalité deux façons de considérer la génétique. Ou bien on prend une oeuvre originale, et on considère ce qu'elle est devenue, ou bien on prend un état final, et l'on retrace la façon dont elle a été élaborée. J'ai eu l'occasion de confronter les deux méthodes à propos de La Religieuse de Diderot, et à coup sûr chacune peut avoir son intérêt pour le généticien. Mais il est évident que, pour un lecteur qui désire un texte "définitif", en particulier dans le cas d'oeuvres complètes, la seconde méthode est la seule admissible. En tous cas, de ce choix résulte l'orientation, c'est-à-dire la rédaction de l'appareil critique. Nous laissons, bien entendu, de côté une histoire postérieure qui serait absolument indépendante de l'auteur et qui, comme le dit Vernière, est "une curiosité qui permet seulement d'éliminer de soi-disant bonnes éditions ou des copies douteuses". ~~C'est pour la même raison~~, C'est pour la même raison que nous contesterons le système d'édition adopté par la collection Lettres modernes, qui n'est conçu que dans l'hypothèse d'une histoire uniquement antérieure du texte.

La sous question b) portait, un peu insidieusement, sur la difficulté à reconnaître des "mains" identifiables et datables dans les corrections manuscrites, même quand cette main est celle de l'auteur. Il arrive en effet qu'un auteur a repris ou revisé à plusieurs reprises son propre texte et cela à des distances assez longues dans le temps. Pour moi, quand il est impossible, par l'histoire externe du texte, de savoir à quelle date telle révision a été faite, il faut se contenter de noter les différentes couches de révision. Tous les questionnés s'accordent à reconnaître cette difficulté, mais aussi à demander, de façon ou d'autre, qu'il en soit fait un relevé, pour donner, selon l'expression de Porset, un texte "fiable". Par texte "fiable", il faut comprendre, je pense, l'ensemble des éléments qui permettent ensuite à un lecteur compétent de se faire une opinion sur l'histoire du texte.

C'est que, en réalité, cette question en impliquait une autre, celle de la totalité des variantes. Les réponses négatives à la proposition que j'appellerais totalitaire en matière de variantes démentent en partie celles de la rubrique précédente (Porset, Pomeau). La majorité n'est donc pas une unanimité sur ce point, même si on néglige des objections qui portent sur la lisibilité et la présentation (Vercruysse), et qui tiennent évidemment à la quantité de variantes que l'on envisage comme submergentes, et donc à la place qu'il faut réserver dans la page à l'apparat critique. C'est peut-être ici qu'on mesure le mieux la distance qui sépare les uns et les autres, comme le montre bien M.Beugnot.

En revanche, presque tous s'unissent pour considérer comme inutile ou peu important tout commentaire esthétique ou stylistique de genèse. On notera l'unique hésitation de J.Sgard : "Il aurait sans doute fallu accompagner les variantes d'un bref commentaire.. ; dans le cas de variantes intéressantes ou compliquées, le commentaire est réellement très utile, et il facilite l'utilisation au lecteur". Je ne commenterai pas moi-même cette

la
opinion isolée. On retrouve cependant chez André Jarry, dans son édition du manuscrit de travail de La Sauvage d'Alfred de Vigny. "Mon commentaire, dit-il, essaie de reconstituer la succession des états, quand elle n'est pas évidente. Il se risque à interpréter les raisons qui ont pu motiver telle ou telle modification." Mais J.Roger, par exemple, est formellent opposé à ce type d'interprétation, et Beugnot dit très bien: "Ce type de commentaire risque de faire vieillir l'édition". Vernière est formel : "Ce genre d'appréciations doit être joint à d'autres et tous doivent être ramassés en préface".

Venons-en maintenant à ce que j'ai appelé, faute de mieux, la conception de l'apparat. Dès l'instant qu'on ne se contente pas d'une description rédigée de la génétique, il faut choisir entre plusieurs procédés. Ou bien une reproduction linéaire, c'est-à-dire que les modifications sont intercalées dans le texte; ou bien un découpage par tranches du texte (en particulier pour la poésie, vers par vers) avec une présentation, en dessus ou au-dessous, à plusieurs niveaux, des modifications. Ou bien encore on se contente d'exposer les modifications dans des notes critiques ou variantes, placées en dehors du texte.

Il est évident que le type même du texte à éditer a déterminé souvent la réponse des uns et des autres. Certains poèmes romantiques, corrigés maintes fois, semblent appeler la présentation que j'ai appelée en escalier. Une minorité est favorable à la présentation linéaire, à condition cependant qu'elle soit explicitée par des notes critiques, ce qui nous ramène au troisième cas. Car la grande majorité préfère les notes critiques, considérées comme "préservant la possibilité d'une lecture cursive du texte".

Une fois admise cette conception, et le questionnaire ne le disait peut-être pas assez nettement, la question suivante demandait comment rédiger ces notes critiques, en offrant le choix d'abord entre deux rédactions. Mais si les réponses ont été évidemment saisies au niveau de la pratique, ici encore la différence n'a pas été bien comprise. Par "variante nue", je

voulais indiquer une simple confrontation entre deux versions, où une rédaction telle qu'elle les contenait tou(s) deux, grâce à l'emploi de caractères typographiques différents. Une quasi unanimité est favorable à ce système (avec cependant une divergence sur le choix de l'italique ou du romain pour indiquer ce qui disparaît ou ce qui subsiste : J.Sgard préfère l'italique pour marquer ce qui est modifié); mais on n'a pas compris qu'il visait à exclure une explicitation sur la nature des modifications, et par là même à simplifier la rédaction de l'apparat. Seul Beugnot a compris : "Le sens des modifications pourrait n'être donné que dans les cas complexes où la lecture de la variante nue risque de présenter obscurités ou ambiguïtés". Vercruysse aussi, qui émet des réserves à l'égard de ce système, surtout pour les omissions (c'est aussi le cas de Sgard), cas que j'avais volontairement cité car cette abréviation est comprise de tous les romanistes, qu'on la lise en latin ou en français, etc.

Il n'est pas étonnant de voir ici s'opposer Vernière, qui tient à om., et Mortier, qui marque bien que "omis" ne peut être utilisé pour un texte antérieur : "dans le cas cité, on ne dira pas omis, mais inexistant dans...". Fauconnier emploie des sigles qui vont vers un langage algébrique, dont je reparlerai plus loin : deux signes +, deux crochets droits, deux signes ≠.

La sous question n°3 (c) ne présente pas le même intérêt, mais une quasi-unanimité se révèle dans l'opposition, sans cependant qu'il soit possible de l'interpréter totalement. Seul Beugnot est d'un avis nuancé et différent : "Grouper les variantes de toute une phrase laisse à l'utilisateur le repérage des variantes, puisqu'il faut alors, je crois, donner plus largement le contexte commun; mais cette solution, qui évite le pointillisme de bien des apparats, paraît littérairement plus rentable".

Enfin l'emploi des sigles amène une fois de plus un accord mitigé. Mortier et Beugnot mis à part, qui considèrent que les sigles "ne sont utiles que quand les textes sont nombreux et différents", tous en préconisent l'usage, mais se divisent en deux clans selon qu'ils emploient le sigle en tête de la variante (Roger, Vercruysse) ou à la fin (Vernière). Beugnot n'a pas tort de dire : "C'est une pure convention qui pourrait seulement être normalisée".

La dernière question posée sur l'appareil critique introduisait un cas assez particulier, mais qui suscite des problèmes extrêmement graves à l'éditeur, celui d'un remaniement d'ensemble du texte, entraînant des déplacements de grands passages ou même de tout petits, j'irai même jusqu'à dire de quelques mots. Sans doute faute d'avoir eu cette expérience délicate, certains des interrogés pensent pouvoir se contenter de notes critiques (Roger), quitte à insérer un long passage et à le présenter longuement (Voisine). Sgard reconnaît:"cela prend de la place". D'autres, apercevant peut-être mieux les distorsions provoquées, préconisent le renvoi en appendice (Pomeau, Vercruysse). Mais il faut aller plus loin. Beugnot propose de juxtaposer plusieurs états du texte, ou même de donner parallèlement deux ou plusieurs textes de base différents. Mais Vernière considère cette présentation parallèle comme rarement réalisable et Porset esquisse, de façon un peu illusoire, un emploi alterné de l'appendice et de la juxtaposition. Fauconnier offre une autre solution qui me paraît convenir à certains puzzles : "avant le passage incriminé, je donne un schéma de composition des diverses parties". Il est évident que ce schéma peut devenir dans certains cas une analyse assez longue d'un état du texte où se réinsèrent les éléments présentés dans le texte offert comme texte de base.

La sous-question finale (4b), étant donné ce qui précède, était un peu prématurée. D'où des réponses comme celle de Porset : "une note qui explique en gros", ce qui n'est qu'un compromis provisoire. Beugnot préfère donner à chaque groupe de textes mis en parallèle son propre appareil critique. Fauconnier enfin, essayant d'utiliser classiquement les deux états et conforme-

ment à la méthode qu'il a préconisée, propose, après avoir explicité le problème des doubles plans dans une note préalable, de confronter les textes dans le détail, c'est-à-dire par rapport à la version de base, dans l'apparat critique.

Notre colloque ne porte pas vraiment sur les problèmes d'un commentaire explicatif. Le questionnaire que j'avais rédigé l'incorporait cependant. J'ai pensé que vous pouviez être intéressés par les réponses qui y ont été données et que je vais mentionner ici sommairement, avant de tirer les conclusions de tout ce qui concerne l'édition de texte proprement dite. Sauf exceptions causées par la destination vers le grand public, les questionnés sont d'accord sur la nécessité d'un commentaire, surtout quand il n'en existe aucun encore (cas des inédits); naturellement, les uns sont pour un maximum (Forset, Voisine), d'autres pour la discrétion (Mortier).

Faut-il restreindre le commentaire à des domaines précis ? Ceux qui sont pour le maximum s'opposent à de plus restrictifs, pour lesquels l'essentiel est l'explicitation d'ordre historique, "avec références textuelles si nécessaire "(Roger). Beugnot dit encore :"La mise en oeuvre de cette information peut être, pour l'essentiel, laissée à l'utilisateur". Et Sgard écrit : "Je suis opposé, de la façon la plus résolue, à des notes de caractère esthétique , interprétatif , psychologique , psychanalitique ou autres. Mes notes se veulent purement informatives, impersonnelles, scientifiques; je sais que cette impersonnalité est relative, je ne réponds ni de ma totale objectivité, ni de celle de mes collaborateurs; mais nous nous y efforçons..."

Si l'on en vient maintenant à la conception pratique de ce commentaire, il semble que tous soient partisans de notes ponctuelles, en réservant à l'introduction, ou parfois à une postface (Vernière), ce qui est le plus personnel chez le commentateur. Mais en ce qui concerne les notes proprement dites, une opposition complète apparaît entre la situation en bas de page et le rejet en fin de volume. A vrai dire, parmi les interrogés, un seul, logique

avec lui-même, défend vraiment cette seconde méthode. "Je souhaite m'effacer totalement derrière le texte : le lecteur doit se trouver devant le texte pur, et rien que le texte. Les variantes doivent être rejetées en fin de volume, les notes et les dossiers dans un volume à part : c'est un parti pris" (Sgard). C'est en effet un parti pris, mais ce n'est pas un parti pris original, car c'est depuis longtemps la solution de la collection de la Pléiade, et qui est encore renouvelée par les contraintes de l'offset. Pomeau souligne nettement qu'il s'agit de contraintes d'éditeur. Tous les autres se prononcent pour le bas de page, soit pour les variantes (le commentaire étant reporté à la rigueur en fin de volume (Voisine), soit pour les deux types de notes, qu'on tient de toute façon à distinguer par la nature des appels; car presque tous les interrogés désirent appeler les notes dans le texte, et, sauf l'auteur de Prévost, se refusent à les grouper. Ils préfèrent donc presque tous deux types de notes en bas de page, multiples et courtes. Quant à la place des appels, mis à part l'appel ponctuel placé à un mot ou à une expression, c'est à la fin des phrases que, pour la majorité, il faut les placer, et toujours avant la ponctuation. Enfin personne ne s'oppose à la possibilité d'un appel dans les titres et sous-titres.

La rédaction des notes n'entraîne pas de réponses aussi nettes, mais on constate curieusement une espèce de contestation à l'égard de la concision, partiale qui a souvent été préconisée. J'avais à dessein employé l'expression de "style télégraphique"; elle a choqué quelqu'un comme Fauconnier, et Beugnot dit : "Le style télégraphique est économique pour l'imprimeur, mais c'est une sobriété sous la menace constante de l'ambiguïté et de l'obscurité. Je crois d'autre part indispensable de sauvegarder le caractère littéraire des éditions de texte". Vercruysse dit avec force : "Oui, mais un télégramme intelligible. Pas de petites annonces !»

On devine après cela que l'idée de normalisation soit assez mal reçue. Vercruysse préfère "harmoniser" et il donne l'exemple d'une note de vocabulaire. D'autres préconisent un index des noms, ou ce qu'ils appellent une concordance, à la fin du texte, pour éviter l'abus de notes explicatives ou de petites notes historiques. D'autres soulignent l'intérêt d'une référence ou d'une citation utilisant le libellé d'un dictionnaire de l'époque.

Enfin, si tout le monde admet la nécessité scientifique de références précises, l'insertion des citations en référence semble à presque tous indispensable : ils sont hostiles aux raccourcissements abusifs des citations rapprochées du texte, et considèrent que cette sobriété apparente nuit à la clarté et à l'intelligibilité (Vercruysse).

Une fois récapitulées analytiquement les réponses que j'ai reçues, faut-il tirer les conclusions de ce sondage d'opinion ? Sans doute faut-il craindre qu'elles ne soient encore prématurées, et l'on pourrait se borner à moraliser sur la variété de la nature humaine et le relativisme des constructions de l'esprit. A d'autres ces ratiocinations ! nous avons un devoir qui consiste à économiser l'effort de chacun en coordonnant les méthodes communes. Tentons donc le bilan des accords et des désaccords, et ensuite nous pourrons avancer quelques propositions.

Si l'on tient compte uniquement de la majorité, les accords portent sur un texte de base unique, contre l'édition diplomatique et le fac-similé, pour une modernisation limitée aux éléments dont l'histoire est connue et peut être résumée, et au contraire sur le respect d'un élément comme la ponctuation pour laquelle il n'existe pas de règles modernes; sur la nécessité de retracer l'histoire du texte dans un apparat scientifique, c'est-à-dire dépourvu d'appréciations esthétiques; sur une présentation de cet apparat sous forme de notes critiques où la variante doit être développée, et en outre explicitée quant à la nature des modifications intervenues.

Les désaccords portent d'abord sur le degré de scientificité, sur le choix précis du texte de base dans le cas où il y a un manuscrit autographe ou des éditions difficiles à juger; sur la notation de la pagination; sur la transcription des majuscules; sur l'importance relative de l'histoire antérieure ou postérieure du texte; sur le degré d'exhaustivité du relevé des variantes; enfin, dans la rédaction de l'apparat, sur la place des sigles.

J'ai volontairement laissé de côté les souhaits qui ont été émis, car je vais les associer maintenant aux points de désaccord qui ne tiennent qu'à l'usage et sur lesquels il est possible, selon moi, de parvenir à une normalisation ou même à un codage.

Que pouvons-nous faire en effet ?

D'abord accentuer de toutes nos forces (il est évident que les modalités de cet effort sont différentes suivant le régime politique sous lequel chacun se trouve) le côté scientifique de l'édition des textes modernes. Ce qui suppose évidemment de privilégier le concept d'histoire et de nier absolument, c'est-à-dire dans toute la mesure du possible, la subjectivité. Mais aussi en démarquent notre méthode de celle des philologues et des médiévistes. J'ajouterai qu'il faut aussi penser, ce faisant, à l'utilisation actuelle ou future de certaines techniques modernes, comme l'informatique. Et que, en contre partie, il faut sauvegarder le rôle personnel et éminent de l'éditeur (au sens anglais du mot, bien entendu).

Il faut ensuite accepter comme valable une modernisation adaptée aux progrès de l'étude des éléments scripturaires, et contribuer en même temps à l'étude des éléments mal connus par un respect absolu de ces derniers, en particulier la ponctuation.

Il faut encore essayer de normaliser, peut-être en prévoyant plusieurs dispositions correspondant au type de textes, la présentation des notes critiques, soit en bas de pages soit en fin de volume.

Il faut aussi exiger le relevé exhaustif des variantes, seul moyen de procurer, non pas un texte, quelque bon soit-il, mais l'histoire du texte comme un ensemble autour d'un texte pris comme base, mais constituant l'édition proprement dite en tant qu'ensemble.

Enfin, et c'est là peut-être le point le plus urgent, il est souhaitable que nous nous entendions sur la rédaction des notes critiques. Et en particulier :

-sur la reprise de la variante proprement dite, c'est-à-dire sur le fait de donner à la fois l'élément modifié et les éléments inchangés qui l'encadrent;

-sur la place des sigles qui désignent les versions: en tete ou à la fin de la note critique;

-sur la formulation du sens des modifications (omissions etc) et donc sur une espèce de langage.

Sur ce dernier point, je n'ai pas osé proposer ici un langage qui ne pourrait être qu'algébrique, s'il doit être compris des érudits du monde entier. Il me semble cependant qu'on pourrait aisément représenter par des signes algébriques l'addition, la suppression (soustraction) , le remplacement, (avec un signe indiquant le résultat de la suppression), l'interversion, etc. S'il faut marquer les limites des variantes dans le contenu du discours, il me semble facile aussi de s'entendre sur les signes qui doivent marquer le début et la fin : il faut ici encore les choisir hors de l'alphabet et hors des signes de ponctuation.

Quant aux signes algébriques pouvant marquer les modifications, je signale seulement:

$\supseteq$ (contient) $\not\supseteq$ (ne contient pas) $\not\subset$ (n'est pas inclus)
$<$ (antérieur) $>$ (postérieur) $\multimap$ (est transféré en)
$\leftrightarrow$ (correspond par interversion) $\Rightarrow$ (convergence)

Mais je me contenterai, pour terminer ce rapport dont je mesure toutes les insuffisances, de présenter quelques essais de rédaction des notes critiques qui n'utilisent qu'un minimum de signes arithmétiques, connus de tous et existant sur les claviers dactylographiques.

Si je pose les états du texte W X Y Z, et un texte constitué par des mots représentés par les lettres a b c d e , et se présentant initialement comme a b c, et finalement comme a e c , j'écrirai:

1) si je place les sigles à la fin

a b c W a c X a d c Y a e c Z

ou bien

a b c W -b X +d Y -d+e = a e c Z

2) si je place les sigles en tête

W: a b c X: a c Y: a d c Z: a e c

ou bien

W: a b c X: -b Y: +d Z: -d+e= a e c

Jean VARLOOT

Vilmos VOIGT
ELTE Bölcsészettudományi Kar
Folklór Tanszék
1364 BUDAPEST pf. 107

Textologie du folklore en Hongrie

Dans les traditions des recherches folkloriques hongroises remontant à plus d'un siècle, le problème de l'édition et de la conservation de textes figurait toujours au premier plan. Il est vrai que la textologie du folklore hongroise ne peut pas présenter tellement beaucoup d'études théoriques que p. ex. celle des Russes et en général des pays slaves[1]; que les éditions scientifiques de notre poésie populaire ne forment pas de telles collections impressionnantes que p. ex. celles des folkloristes finnois, estoniens, norvégiens, lettons, lituaniens et polonais; que les recherches textologiques de l'ancienne littérature hongroise ne se rattachent pas si consciemment au folklore que p. ex. les travaux allemands ou italiens -- dans ce bref aperçu[2], on peut rendre compte tout de même de beaucoup de recherches et de tentatives. Une grande époque de la textologie du folklore hongroise s'est terminée récemment par la mise au point du règlement des éditions critiques des oeuvres de la poésie populaire[3] et par la réforme du système d'édition des publications ethnographiques et folkloriques[4]. Or, même pour pouvoir fixer les devoirs à exécuter dans l'avenir, il est nécessaire de jeter un coup d'oeil sur les résultats

atteints jusqu'ici.

La grande importance du folklore hongrois dans la civilisation nationale a été plusieurs fois reconnue. La plupart des défenseurs de la culture populaire, nationale, "hongroise" ont souligné que non seulement les résultats de la culture "professionnelle", mais aussi ceux de la culture populaire étaient importants et à conserver. Le premier appel scientifique à collectionner les oeuvres du folklore et de la poésie populaire avait déjà été lancé il y a quelque deux cent ans. Il est bien caractéristique que des tendances scientifiques et culturelles très différentes se rencontrent sur ce domaine. Dans le journal Magyar Hírmondó /Courrier Hongrois/ édité à Presbourg par le précurseur du journalisme moderne hongrois, Mátyás Ráth, un auteur anonyme /c'était le linguiste Miklós Révai/ avait proposé -- et c'était en janvier 1782 -- de collectionner les chansons populaires tout en se référant à de pareilles tentatives anglaises, françaises, italiennes et allemandes et en argumentant pour le collectionnement de toutes sortes de poésies anciennes qui n'avaient même pas encore de dénomination scientifique parce qu'on devait les désigner par le mot allemand "Volkslieder". A partir de cela, les appels, puis le collectionnement

et enfin la publication de manuscrits se suivent presque continuellement jusqu'à la lutte pour l'indépendance hongroise de 1848. Cette activité strictement folklorique -- et c'est connu non seulement en Hongrie -- a fortement contribué au développement de la civilisation nationale, elle était une manifestation du "populisme littéraire", c'est pourquoi elle est reconnue même dans l'histoire littéraire hongroise[5]. L'histoire des recherches folkloriques hongroises a donné aussi des aperçus de cette époque. Après la courte revue de Gyula Sebestyén[6], c'était Gyula Ortutay qui a écrit un article sur ce thème en 1939[7] dont la variante augmentée a été publiée plus tard comme préface d'anthologies de contes, de ballades et de chansons populaires[8]; en 1962, dans l'appendice de la traduction du livre "Storia del folklore in Europa" de Cocchiara, l'histoire des recherches folkloriques hongroises a été mise en rapport à celles des pays d'Europe, puis, à partir de 1966, un aperçu était donné dans les chapitres d'introduction des éditions universitaires[10]. Tout de même, il serait nécessaire de réaliser une synthèse scientifique de l'histoire des recherches folkloriques hongroises, car, dans les dernières décennies, nos connaissances concernant la recherche

et l'interprétation de la poésie populaire du siècle dernier se sont multipliées -- en premier lieu grâce à des historiens littéraires hongrois. Non seulement sur le plan des faits mais aussi sur celui de la théorie, il y a beaucoup de nouveautés à dire sur les recherches de la poésie populaire effectuées au 19^e siècle[11], et la synthèse de l'histoire de cette discipline aura justement pour devoir d'entreprendre une recherche indépendante des problèmes de la textologie. Il est étonnant que -- malgré les aperçus mentionnés déjà -- personne ne se soit encore occupé de l'histoire de la textologie du folklore en Hongrie.

Sans compter les études préliminaires, il est à constater déjà que la première époque dans laquelle des textes folkloriques d'une grande valeur se sont accumulés comme par hasard, se termine vers la fin du 18^e siècle. A partir de cette époque jusqu'aux années 40 du 19^e siècle, c'était le collectionnement de textes qui était au centre de l'activité textologique, et bien que les collectionneurs se soient occupés en général de l'arrangement et de la publication de leurs textes, ils avaient d'autres conceptions. Il semble que les auteurs des collections de la fin du 18^e siècle aient déjà suivi

certains principes, mais leurs oeuvres peuvent être classées parmi les variantes tardives de la poésie manuscrite. C'était surtout dans les régions calvinistes comme p. ex. aux Collèges de Debrecen et de Sárospatak, que des anthologies manuscrites ont été composées, et conformément au goût de cette époque, des oeuvres de la poésie non populaire, de la poésie à tendance populaire et de la poésie populaire y sont également représentées.

Une des anthologies les plus connues est celle de l'étudiant de Debrecen, Ádám Pálóczi Horváth parue en 1813 sous le titre "Quatre et demi cents anciennes et nouvelles chansons" où il publie, en dehors de ses propres poésies, plusieurs centaines de chansons à tendance populaire /souvent remaniées et augmentées/ et beaucoup de textes de chansons populaires /également remaniés/. La collection a une importante partie musicale aussi: des remarques textologiques ou musicales peuvent être attachées à presque toutes les chansons; elles sont vraiment mentionnées dans l'édition critique de 1953[12].

C'était sous l'influence directe de Jakob Grimm séjournant à Vienne que György Gaal a commencé à collectionner les oeuvres de la poésie populaire hongroise et après un travail d'une dizaine d'années,

il a publié une petite partie de sa collection des contes populaires hongrois -- en allemand. /Quoiqu'une traduction hongroise soit parue plus tard, les manuscrits originaux extrêmement importants n'ont pas encore été publiés. Même la collection de proverbes d'un intérêt hongrois et international de Gaal a été oubliée sans l'avoir mérité./[13] L'activité de Gaal, de János Majláth, d'Alajos Mednyánszky, de Ferenc Pulszky et d'autres mériterait aussi une analyse, car ils ont publié des textes en prose provenant en premier lieu de la Haute Hongrie, rendant ainsi un grand service aux recherches folkloriques hongroises et slovaques également. Toute une tradition du collectionnement des textes de la littérature populaire des nationalités de la monarchie austro-hongroise s'est formée à Vienne autour d'Hormayr. Cette tendance mériterait une fois une analyse approfondie[14]. L'activité de ce groupe a présenté en premier lieu les oeuvres folkloriques hongroises à l'étranger et elle ne peut être considérée comme littéraire que sous un certain aspect: des points de vue historiques et politiques se rencontrent également dans leurs ouvrages. L'anthologie de Bowring présentant le folklore du peuple hongrois /et celui d'autres pays orientaux/[15] est déjà plus littéraire. Parmi

les historiens littéraires hongrois, c'étaient Károly György Rumy, Gábor Döbrentei, puis -- et avant tout -- Ferenc Toldy qui ont entrepris le devoir difficile de présenter toute la poésie hongroise, donc certaines oeuvres de la poésie populaire hongroise aussi dans des anthologies poétiques et d'histoire littéraire étrangères. C'est à partir de cette époque /c'est-a-dire de la première moitié du 19^{e} siècle !/ que l'effort de rendre les éditions folkloriques importantes accessibles même au public étranger se fait sentir continuellement. Aujourd'hui, le problème est résolu par des éditions de textes bilingues, par des résumés en langues étrangères et par des annotations traduites en plusieurs langues. Malgré qu'il n'existent pas de données exactes sur les éditions de folklore hongrois en langues étrangères[16], on peut quand même évoluer le nombre des oeuvres folkloriques hongroises parues en langues étrangères a plusieurs mille. Quant à l'exactitude des traductions, le niveau n'est pas toujours haut, mais récemment, des éditions de textes complets d'une vraie valeur documentaire ont paru -- le plus souvent grace à la collaboration de folkloristes hongrois. Malgré que les problèmes stylistiques de la traduction de textes folkloriques en langues étrangères subsistent

encore, la traduction des annotations en langues étrangères est indispensable.

Une autre tendance s'est aussi formée au début du siècle dernier prétendant que le collectionnement et la publication des oeuvres folkloriques ne formaient qu'une branche du collectionnement des "antiquités hongroises", d'une certaine aspiration à une plénitude "muséologique". Il semble aujord'hui que le vrai initiateur de cette tendance ait pu être Miklós Jankóvich /1773-1846/ qui voulait que le collectionnement, la conservation et l'analyse philologique des manuscrits anciens, de la poésie manuscrite et des chansons populaires soient le devoir d'un département national des manuscrits qui ferait partie du musée national. Son rôle d'initiateur injustement oublié a été découvert de nouveau[17]. Cette initiative et les autres appels ont préparé la voie à la première anthologie folklorique hongroise vraiment importante, à la collection en 3 volumes de János Erdélyi qui avait pour titre "Chansons populaires et légendes" /1846-1848/.

Erdélyi avait pour point de départ un matériel extrêmement riche; sa fidèle publication philologique se fait encore attendre[18].

Erdélyi a composé une sorte d'anthologie: il a réuni plusieurs variantes en une seule, il n'a pas indiqué ses sources et ses informateurs comme s'il avait voulu souligner le caractère impersonnel et éternel de la poésie populaire. Il est bien caractéristique qu'il publie des "chansons populaires" de poètes non populaires aussi. Dans ses anthologies composées après 1848, il suit déjà des principes plus conséquents dans la publication des contes et des proverbes, mais il ne peut plus réaliser de grande oeuvre.

Par ailleurs, 1848 signifie une "césure" dans l'histoire des recherches folkloriques hongroises: plusieurs collectionnements et publications s'étendent au-delà de cette date, parce que bien des objectifs de l'ère des réformes proprement dite /1825-1848/ ne pouvaient pas être réalisés à cause des événements de la révolution puis à cause de l'époque de l'absolutisme et c'était seulement après 1848, après 1860 ou seulement après 1967 -- dans des conditions plus favorables -- que les travaux ont pu être repris. Qu'on se rappelle à ce sujet qu'une partie des contes de Gaal et de Majláth et la meilleure partie de la collection de János Kriza ont paru en hongrois -- et même peu annotées -- seulement dans

la deuxième moitié du 19e siecle, mais la collection de contes et de légendes d'Arnold Ipolyi est restée encore longtemps inconnue[19]. Récemment, des études philologiquement exactes se sont occupées enfin de l'oeuvre de Kriza[20], mais beaucoup d'autres collectionneurs de textes folkloriques de cette époque ne sont pas connus, l'analyse de leurs ouvrages se fait encore attendre.

Comme le classicisme national se rattache à l'oeuvre du grand poète, János Arany et à celle du critique littéraire, Pál Gyulai, notre histoire littéraire et la recherche du folklore se sont occupées de deux problèmes de la philologie du folklore qui se sont posés dans le deuxième tiers du 19e siècle. János Arany a parlé du "degré" de fidélité des publications de contes et il a formulé le principe que le texte folklorique était rédigé par le collectionneur mais qu'il devait le faire à la manière des informateurs de talent du peuple. S'il s'agit d'un écrivain d'un sens excellent de la forme qui connaît bien le style de la poésie populaire -- comme Arany lui-même -- cela peut être une méthode difficilement réalisable mais fructueuse. Tout de même, il ressort justement de sa critique que ses contemporains ont rendu leurs textes postérieurement plus "populaires"[21].

L'autre problème bien discuté était celui de l'internationalité des textes folkloriques, notamment -- comme on le nomme dans la philologie hongroise -- "le procès des églantines"[22]. Pál Gyulai et ses adversaires roumains ont discuté si certeines ballades de Transylvanie avaient été "volées" des Roumains par les Hongrois ou inversement. Il est étonnant que cette discussion sur les variantes et sur la transmission interethnique n'ait abouti à une publication plus exacte des textes ni chez les Hongrois ni chez les Roumains parce que ce n'était pas la philologie des variantes mais leur valeur esthétique -- vraie ou présumée -- et l'image de la société dégagée d'elles à la base de la théorie du milieu qui ont soulevé de grands débats. A partir de cette polémique il était donc impossible de réaliser une textologie du folklore stylistique ou une textologie du folklore s'occupant de la transmission de textes.

En 1872, une série a été lancée par László Arany et Pál Gyulai sous le titre "Collection du Folklore Hongrois" /Magyar Népköltési Gyüjtemény/. Jusqu'à 1924, 14 volumes ont paru dans la plupart des cas sous forme d'anthologies composées à la base de grandes collections. 6 ou 7 volumes ont encore été envisagés, mais ils n'ont jamais été publiés. Les principes de rédaction de cette série n'ont pas

été adaptés aux exigences internationales, c'était la pratique hongroise /plutôt littéraire que philologique ou historique/ qui servait de point de départ[23]. Plus tard, la pratique textologique de Gyula Sebestyén s'est imposée: il a notamment plus exactement cité les expressions dialectales et les variantes dans les annotations. Mais son œuvre restait encore une sorte d'anthologie. Tout de même, à cette époque-là, la question de la publication d'anciens manuscrits s'est déjà posée. En 1914, un choix de la collection de contes plus ancienne d'Ipolyi a été publié escamotant encore le problème de la philologie. En 1911, Gyula Sebestyén a fait paraître une "édition critique" de la collection "Vadrózsák" ("Églantines") de János Kriza; il a composé notamment un nouveau système des textes élargis et annotés[24]. L'œuvre de Kriza a paru depuis dans plusieurs éditions qui ont toutes apporté de nouveaux principes de textologie. C'était en premier lieu un matériel manuscrit entretemps découvert qui a rendu possible de publier un nouveau ouvrage en 2 volumes[25], et dernièrement, une réédition de la première édition de 1863 composée selon des règles actuelles de la textologie[26] a aussi paru. Par conséquence, c'est autour de cet ouvrage que les

résultats les plus importants de notre textologie du folklore commencent à se dessiner; mais malgré les commentaires ortographiques et folkloriques, une nouvelle édition complète convenablement annotée serait encore bien souhaitable, d'autant plus qu'il y a des textes qui -- malgré leur authenticité -- devraient être expliqués ou bien il y en a d'autres qui sont isolés. L'édition textologiquement complète de cette collection classique serait donc une tâche difficile mais bien importante.

A partir de la fin du 19^{e} siècle, c'était un prêtre de province, Lajos Kálmány qui exerçait une activité de collectionneur et d'éditeur bien importante. En collectionneur tout près du peuple, il avait pour principe que le folkloriste ne devait pas sélectionner et qu'il ne lui était pas permis de préférer son propre goût aux lois de formation du folklore. Il a collectionné le folklore d'une seule région, d'un seul informateur, et p. ex. ses publications de fables indiquent qu'il devait travailler à la base d'une sorte de registre systématique. C'était lui qui s'est approché le plus des exigences de la philologie /d'autant plus qu'il cherchait à établir des parallèles à d'autres textes ou bien qu'il a publié des textes non classés/, mais il

ne pouvait pas généraliser ses expériences dans des études textologiques autonomes. Concernant le caractère historique de la poésie populaire, il avait quelques idées théoriques, mais il croyait découvrir une historicité mécanique dans le folklore: il pensait que p. ex. le personnage du roi Mathias renvoyait à l'époque de la Renaissance hongroise ou bien que les allusions aux Turcs et aux Tartares rappelaient indiscutablement les époques respectives. Dans les années 50 de notre siècle, quand l'analyse des matériaux folkloriques manuscrits a été commencée, c'était l'héritage de Kálmány qui a été analysé le premier. En 1952, la collection des chansons historiques et militaires, puis celle des ballades de la Grande Plaine hongroise ont paru, et la grande collection de contes de Kálmány a été également préparée à la publication. Les volumes analysant l'oeuvre de Kálmány[27] sont eux-mêmes différents. Dans le premier volume, les textes fidèlement rendus sont bien annotés et les notes essayent d'expliquer les oeuvres du folklore du point de vue de l'histoire sociale /à ce temps-là, c'était bien moderne/, mais le 2e volume est annoté très laconiquement. On peut donc constater que la méthode de la publication des textes manuscrits a été créée, mais la pratique

des annotations ne s'est pas encore formée à ce temps-là. La survivance et les changements des textes collectionnés par Kálmány ont été étudiés récemment; mais cela pose déjà d'autres problèmes textologiques[28].

Un des plus importants philologues hongrois du tournant du siècle était Lajos Katona; dans ses études concernant l'histoire de la science, dans ses registres de types et dans l'énumération de variantes, il a pu s'élever au niveau du positivisme européen de l'époque et il est devenu un savant de renommée internationale[29]. C'est surtout l'édition de textes anciens qui lui fait mérite du point de vue de la textologie; tout de même, il les a analysés du point de vue de la grammaire historique, de l'histoire littéraire et de la thématique[30], et bien qu'il ait été le premier chez nous et un des premiers en Europe à faire connaître le système anglais de classification et de description de contes, et plus tard aussi les méthodes de la typologie de contes[31], il n'a presque pas exercé d'activité de textologie du folklore. Mais c'était lui qui a donné des conseils méthodiques à Lajos Kálmány et surtout à János Berze Nagy, ainsi a-t-il -- indirectement -- exercé une grande influence sur la textologie du folklore hongrois.

L'époque du millénaire était celle des grandes éditions anthologiques. Comme ces ... oeuvres étaient destinées au grand public / et aux écoles/, l'appareil des annotations était fortement réduit, et le manque de véracité pourrait être également reproché. On pourrait citer ici la collection de chansons populaires de Gyula Káldy[32], la collection de jeux d'enfant d'Áron Kiss[33], la collection de proverbes d'Ede Margalits[34] et même le grand ouvrage en plusieurs volumes de Dezsö Malonyai sur l'art populaire hongrois[35]. Ces efforts de grands corpus sont bien connus dans les recherches folkloriques internationales de l'époque, mais ils ont atteint un niveau plus haut tandis que chez nous, les méthodes de la publication et de la composition de l'appareil philologique sont restées sur le même -- et pas très haut --- niveau.

A l'époque de l'entre-deux-guerres , quelques méthodes textologiques, qui se sont déjà dessinées plus tôt, ont connu une évolution progressive. Dans quelques unes de ses études, János Honti a appliqué la méthode de la critique de texte[36], mais il en arrive à la conclusion qu'à cause de l'existence du folklore en variantes, les textes de la poésie populaire sont, en dernière analyse, insaisissables[37]. C,est sûrement pour cette raison qu,il ne s,est pas

occupé de la textologie. Sándor Solymossi a employé des procédés d'histoire (école) géographique (ico-) finnoise et il a pu dire à juste titre qu'il avait des idées vraiment nouvelles concernant la diffusion cartographique des variantes[38].

Dans les recherches folkloriques, c'est justement la question du grand nombre des variantes qui exige un point de vue spécial. Parmi les folkloristes hongrois, c'était Géza Róheim qui a employé le premier la méthode suivie en général aujourd'hui encore et qui consiste à analyser les différents types des textes et à mentionner les parallèles internationaux[39]. Cette méthode peut être bien utile s'il s'agit d'études monographiques /ce n'était pas par hasard qu'elle était appliquée dans les monographies des croyances populaires de Vilmos Diószegi, d'Éva Pócs et d'autres/[40], mais du point de vue de la textologie, elle ne signifie qu'une forme de transition de la publication à l'analyse, elle laisse donc beaucoup à désirer.

Le phénomène le plus important de la textologie du folklore hongroise de l'entre-deux-guerres était la naissance de la méthode de l'"analyse de personnalité". Ce n'était plus la communauté impersonnelle, c'est-à-dire le "peuple" qui a été mis au centre du collectionnement, de la publication et des recherches,

mais sa place a été occupée par des informateurs dont les connaissances du folklore étaient commentées d'abord par des remarques psychologiques et esthétiques, plus tard sociales et historiques aussi. L'initiateur de cette méthode était Gyula Ortutay, qui a déjà fait un tel classement dans sa collection de ballades de 1933[41]. Cette méthode s'est répandue surtout dans l'analyse de contes et Ortutay lui-même s'est occupé plus tard de ce domaine[42]. Par la découverte du conteur de Bátorliget, Mihály Fedics[43], une vraie personnalité du folklore a pu être trouvée et ce fait a rendu possible d'appliquer cette méthode dans la pratique des recherches folkloriques. La série de la "Új Magyar Népköltési Gyűjtemény" /Nouvelle Collection du Folklore Hongrois/ publiée aujourd'hui encore, commence par le volume intitulé "Mihály Fedics raconte"[44]; il a été rédigé sous la direction de Gyula Ortutay. Comme les résultats de cette série ont été plusieurs fois résumés[45], il faut mentionner seulement quelques rapports textologiques. La série qui -- avec les volumes pas encore parus -- comporte plus que 20 volumes, est, jusqu'à nos jours, la plus grande publication folklorique en Hongrie. Les collectionneurs sont en général des experts /depuis quelque temps même des amateurs ou bien ceux qui ne sont pas directement

des folkloristes/. Pendant longtemps, les textes d'un informateur ou d'une communauté ont été presque complètement publiés, mais des volumes d'un caractère anthologique ont aussi paru qui, du point de vue textologique, n'étaient pas beaucoup différents des modèles de l'ancienne Collection du Folklore Hongrois. Les caractéristiques phonétiques des dialectes ne sont pas indiqués exactement, quelquefois il y a même des inconséquences, mais les textes publiés récemment relèvent d'une assez grande authenticité. Deux volumes contiennent des légendes, un volume publie des jeux d'enfant, et dans vingt volumes, on trouve des contes. La proportion n'est donc pas bonne, mais elle a rendu du moins possible de traiter de certaines questions de la philologie des contes au cours de la rédaction. La méthode mentionnée plus haut se justifie en premier lieu dans le cas ou un conteur important et original est au centre des volumes: p.ex. Mihály Fedics chez Ortutay, Péter Pandur et Mme Palkó chez Linda Dégh, Lajos Ámi connaissant plusieurs centaines de contes chez Sándor Erdész, le conteur des hameaux, János Tombácz chez Sándor Bálint[46]. Cette même méthode est employée dans des monographies de village de certains chercheurs de contes aussi. Le meilleur de ces essais est la collection de Ketesd d'Ágnes Kovács[47], car dans ce village de

Kalotaszeg, il y avait encore des traditions vivantes sur le domaine des contes, et le livre peut les présenter bien exactement. Dans la série, l'indication des variantes et du nombre des types n'est pas toujours sur le même niveau, à vrai dire, elle n'a pas de pratique philologique et textologique acceptable. On peut surtout reprocher l'absence des relations et de la comparaison avec les matériaux des archives centrales /avec celles du Catalogue des Contes populaires hongrois du Groupe de Recherche d'Ethnographie de l'Académie des Sciences de Hongrie/.

Les résultats des recherches de personnalité et de contes ont paru non seulement dans cette série. Le problème du rôle de la personnalité créative s'est posé aussi par rapport aux chansons, aux coutumes populaires et même à l'art populaire en général. La comparaison des variantes enregistrées à des époques différentes et la transformation des textes écrits en textes oraux ont été faites, dans bien des cas, assez exactement. Il est étonnant que les textes de beaucoup de conteurs excellents /ou ceux des communautés conteuses/ aient été omis de la série ou bien qu'il soient restés sans publication. On peut regretter le mieux que Gyula Ortutay n'ait pas fait paraître les contes de Mihály Lacza et sa collection

de la Haute Hongrie. Seulement des fragments ont été publiés de la collection de Szatmár d'Ágnes Kovács. La collection de Tápé[48] et de Kopács[49] d'Imre Katona a heureusement paru, et c'est lui-même aussi qui a une collection de contes manuscrite de Szilágyság. A Csik, un matériel de contes bien intéressant a été collectionné dont les contes du conteur hongrois peut-être le plus original, András Albert[50] vont bientôt paraître. La collection de contes de Göcsej de Péter Pogány devrait encore trouver un éditeur.

Ce sont en premier lieu des folkloristes transylvains qui ont publié un grand nombre de collections de contes qui appliquent la méthode de la recherche de personnalité. Il y a des solutions différentes, à partir des éditions d'un caractère littéraire destinées à la jeunesse[51] jusqu'à des volumes présentant une personnalité[52], jusqu'à des monographies de personnalité de conteurs[53] ou jusqu'à des anthologies littéraires mais authentiques destinées au grand public[54] qui ont en général un niveau textologique convenable aux devoirs respectifs. Dans plusieurs cas, les chercheurs transylvains devaient faire paraître des manuscrits anciens: ils ont bien rempli cette tâche ne causant aucune difficulté spéciale[55]. Il faut remarquer ici que la plupart

des textes de contes trouvés dans le legs de János Berze Nagy et publiés d'une manière pareille sont aussi d'origine transylvaine[56].

Malheureusement, les oeuvres d'autres genres populaires n'ont pas pu être publiés dans une série centrale. La collection d'Áj de Lajos Vargyas qui a ouvert une nouvelle voie dans l'analyse des textes de chansons populaires n'a paru que sporadiquement et plusieurs dizaines d'années plus tard. Le plus grand mérite de l'ouvrage de Vargyas est qu'il est le premier à présenter le matériel complet d'un village et même systématisé selon des points de vue de musicologie et de sociologie de la musique[57]. De nos jours encore, plusieurs collections pareilles /comme p.ex. celles de chansons populaires hongroises de Yougoslavie de Lajos Kiss/ n'existent qu'en forme de manuscrits[58].

Des folkloristes transylvains ont publié un grand nombre de chansons et de ballades en utilisant leurs propres recherches antérieures / et les oeuvres de János Seprődi, de Péter Pál Domokos, de Pál Járdányi et d'autres/. Certains volumes avaient un caractère d'anthologie, comme celui des Tchango de Moldavie[59], l'anthologie des chansons populaires hongroises de Roumanie[60], le volume des ballades populaires de la région

Háromszék collectionnées par des étudiants[61]. Ils sont tous philologiquement exacts, le texte et la mélodie ont atteint l'exactitude des autres éditions destinées au grand public. Du point de vue méthodologique, la collection de ballades populaires hongroises de Roumanie composée par un seul collectionneur /c'est le livre de Zoltán Kallós ayant un caractère fortement musical/[62] est bien intéressant. Cet ouvrage paru déjà plusieurs fois est devenu l'édition la plus réussie des dernières décennies. Ce sont surtout les disques contenus dans le livre comme hors-texte qui peuvent présenter les chanteurs de près. C'est Zoltán Kallós lui-même qui publie le "répertoire" de chansons et de ballades populaires d'un seul informateur tchango[63]. Le volume de ballades de Kibéd pose le problème de la survivance et de l'analyse quantitative des ballades[64]. Par rapport à cela, il existe une vraie méthode d'analyse: le pourcentage de la concordance des ballades provenant de différentes époques est établie, c'est ainsi qu'on essaie de présenter les traditions d'une communauté d'une manière objective.

En Yougoslavie, c'était en premier lieu dans la région de Senta, en Slavonie et chez les Sicules du Bas Danube que des collectionnements systématiques

ont été effectués. Parmi les récentes éditions de synthèse[65], ce sont le volume des chants des bergers[66] et l'anthologie des petits récits[67] qui sont remarquables par la méthode. La publication se fait selon des points de vue de genre et en général sur un niveau textologique assez haut. Ce phénomène est causé vraisemblablement par le fait que les folkloristes d'aujourd'hui ont tiré un enseignement de la textologie de Hongrie et -- contrairement à certains de leurs collègues hongrois -- ils l'ont même pris en considération. Comme nous avons déjà mentionné par rapport aux oeuvres de Lajos Kálmány, leurs "récollections" ont posé toute une série de problèmes intéressants concernant la philologie du folklore dont les solutions sont encore à découvrir. C'est en premier lieu grâce à Imre Katona que l'analyse stylistique quantitative figure aussi parmi les points de vue de l'analyse. La répartition de la transmission des traditions selon le sexe et l'age et la comparaison des blocs locaux des traditions est une méthode prometteuse; l'analyse poétique minutieuse et savante peut être le point de départ de beaucoup de résultats[68].

Il faut encore mentionner qu'en Subcarpathie[69], en Slovaquie[70] et en Burgenland[71], des livres de

ballades et de chansons populaires hongroises ont aussi paru sans avoir obtenu de nouveaux résultats textologiques. Dans les éditions de légendes et de contes de Burgenland de Károly Gaál[72], c'est le bilinguisme qui peut être considéré comme un problème spécial de textologie, qui n'est pas traité tout de même d'une manière convenable. Mais ces études ethnographiques sur des outils sont intéressantes parce qu'il s'y occupe des questions du rapport "objet - travail - expression linguistique"[73], sans tirer tout de même les conclusions théoriques et textologiques qui s'offrent à lui. Aux États Unis et au Canada, seulement des fragments ont été publiés jusqu'ici du collectionnement des textes folkloriques hongrois. Linda Dégh a fait paraître sa collection en anglais; cela pose le problème de la traduction folkloriquement fidèle des récits oraux.[74]. En Israel, un matériel folklorique de Hongrie a été publié[75], mais il y manquent les indications textologiques hongroises.

/pages 26-44 et notes 1-121 à suivre/

Jean BELLEMIN-NOËL
Littérature française
Université de PARIS VIII

AVANT-TEXTE ET LECTURE PSYCHANALYTIQUE.

Les deux composants de ce titre demandent à être éclairés, et cela ne peut être fait que si on les prend ensemble. C'est pour une lecture qu'existe la notion de texte; seules les approches interprétatives de l'ouvrage littéraire prennent pour but de faire signifier l'écrit indépendamment des conditions dans lesquelles il a été produit; parmi ces approches nommées "lectures", celle qui appuie son travail sur les concepts de la théorie freudienne a les meilleures chances d'atteindre son objectif de manière pure ou radicale, puisqu'elle opère dans le rapport entre le texte et le lecteur sans exiger d'autre préalable que la connaissance de la "langue" propre à l'écrivain,-- c'est-à-dire un idiome et un fonds culturel commun (quels que soient leurs modes de possession ou d'acquisition).

La lecture psychanalytique d'un texte soulève quantité de problèmes délicats, que nous supposerons ici résolus, tout au moins validés par des travaux antérieurs, même si cela n'exclut pas des procédures empiriques. Plutôt que d'essayer de fixer cette démarche en envisageant le cas d'un texte publié

et réputé ne varietur, puis de nous enquérir du cas particulier des oeuvres en rédaction, il semble préférable d'exposer les soubassements sur lesquels repose cette entreprise à propos de la notion d'avant-texte. En justifiant le recours à ce terme, il sera possible de mettre en évidence les raisons d'une méthode; cela permettra de décrire la méthode elle-même et de faire apparaître ses avantages,-- peut-être ses inconvénients,-- quand on se préoccupe d'explorer le phénomène de l'écriture, c'est-à-dire l'activité de l'écrivain, comme moment où s'engendre un ouvrage et comme manière originale de traiter le langage. Précisons tout de suite que notre propos actuel concernera la genèse des oeuvres beaucoup plus que la problématique générale de l'oeuvre d'art, bien que celle-ci soit une toile de fond inévitable.

Quand j'ai eu par hasard l'occasion d'étudier pour la première fois des documents de rédaction, je me suis trouvé embarrassé par une difficulté de terminologie. Le français me donnait le choix entre deux mots pour désigner ces documents: le manuscrit, autrement dit, en toute rigueur, des feuilles de papier couvertes de signes tracés par la main de l'écrivain, et les brouillons, à savoir la matérialisation d'un discours inachevé, prospectif, parfois mis au rebut, le plus souvent transformé au fil d'une pratique d'éla-

boration. Le premier de ces mots ne faisait guère problème,on pouvait aisément le restreindre à évoquer le support tangible de la rédaction,voué à la conservation par la complaisance de l'auteur et par l'admiration des amateurs de belles lettres. Le second,il m'est apparu qu'on pouvait l'utiliser pour qualifier ce qui était inscrit sur le manuscrit; les brouillons comprennent alors tout ce qui a servi à la composition d'un ouvrage,ce qui n'a jamais eu le statut du publiable (dossier préliminaire,fichier de travail,portefeuille de notes adventices) et le brouillon proprement dit,c'est-à-dire le premier jet et ses métamorphoses (ajouts,corrections,ratures et substitutions) jusqu'à l'état final de la première publication,-- lequel peut encore se transformer dans la suite par les modifications de l'imprimé, dites"variantes".

Le terme de "brouillon(s)" me gênait,pour deux raisons principales. Il connote quelque chose d'embrouillé,ou de non-débrouillé,des tâtonnements: cela implique que l'auteur marche vers une perfection dont il aurait la prescience,alors que pour lui, en réalité,les mots qu'il écrit sont d'emblée une formulation virtuellement acceptable; c'est après coup qu'il se découvrira insatisfait,et reviendra

sur son travail. Conception marquée d'idéalisme,car elle suppose qu'il existe déjà quelque part un Texte parfait que l'écrivain n'aurait qu'à trouver comme on découvre un trésor; elle suppose qu'il y aurait déjà un Sens de l'écrit dont l'écrivain devrait seulement obtenir l'énoncé le plus approprié,à force de recettes. De tels présupposés me sont apparus inacceptables,d'un point de vue théorique et à regarder comment travaillent ceux qui écrivent. D'un autre côté,le terme de "brouillon(s)" était celui dont se servaient couramment les historiens de la littérature,qui ne pouvaient pas répondre à leurs objectifs (situer une oeuvre dans ses différents contextes) sans prendre en considération les intentions de l'auteur,ou tout au moins l'idée qu'il se faisait de ce qu'il a écrit; or,pour une lecture,et tout spécialement celle qui veut reconstituer les valeurs inconscientes d'un texte,ce que l'écrivain a voulu dire, nous dirions même: ce qu'il a cru écrire,se révèle dépourvu d'intérêt; ce qui compte,pour moi,c'est ce que le texte dit,"littéralement et dans tous les sens" selon la formule de Rimbaud.

On comprend que dans un premier temps j'aie essayé de ne tenir compte que du brouillon: les documents périphériques,à valeur circonstanciel-

le et faisant office de commentaire sur la signification de l'oeuvre pour l'auteur,ne retenaient pas mon attention. Puis,la considération de la pesanteur sémantique du mot,dans son emprise historique (à la fois historienne et idéologiquement marquée) m'a incité à fabriquer le terme d'avant-texte pour le substituer à "brouillon d'oeuvre". En cela,je rejoignais une théorie qui a connu un grand succès en France à la fin des années 60 et qui a laissé sa marque sur notre décennie,celle du "texte". La valeur du préfixe "avant" exige quelques mots d'éclaircissement. Il ne s'agit dans la logique de ma position ni de lui faire endosser une sorte de primitivité,au sens où l'antérieur serait une ébauche maladroite (comme la pensée que Lévy-Bruhl baptisait à la légère "prélogique"), ni de charger l'antécédent d'un caractère inaugural lui conférant le prestige d'une intuition première, repérable à l'état natif,que la suite du travail se contenterait d'embellir: ce qui est avant le texte publié,c'est déjà du texte et c'est déjà le texte. L'imparfait du texte n'est pas privé de structuration,il peut être lu; il ne dit pas la même chose que le texte au futur dans d'autres termes; on peut voir en lui un texte au conditionnel ou au subjonctif, mais il faut le traiter dans son présent.

Faisons le point là-dessus. J'appelle avant-texte l'ensemble des énoncés mis par écrit par un écrivain dans le cadre d'un certain projet dont nous avons eu d'abord connaissance dans la forme qui en a été livrée au public; et puisque l'on désigne par textuel le champ clos où une lecture rencontre une écriture pour la faire signifier dans ses virtualités imprévues et imprévisibles, hors de tout vouloir-dire de l'auteur, de toute pression de l'historicité sociale et biographique, je dirai que s'attacher à un document avant-textuel, c'est lire en continuité avec le texte, sans prérogative d'aucun côté, l'ensemble des formulations qui, au titre de possibles, ont fait partie d'un travail d'écriture donné. Il va de soi que cet ensemble n'est pas toujours fini (il y manque de toute façon ce qui a pu être formulé en pensée sans être inscrit sur le papier); que l'ordre des étapes successives n'est pas nécessairement parlant (je ne reconstitue pas l'histoire orientée d'une création, j'explore un environnement de paroles); que les informations fournies par la scription (graphisme, ornementations marginales, intrusions techniques, etc.) n'interfèrent pas avec les énoncés et que, par conséquent, l'énonciation ne jouit d'aucun privilège spécial (ce qui a été écrit n'est pas plus prestigieux

ni révélateur ni moins significatif d'avoir été barré ou biffé); que l'intérêt premier,ou majeur,de cette lecture consiste,enfin,à entourer le texte définitif d'un halo,d'un rayonnement d'énoncés différents mais en résonance avec lui,qu'ils soient parallèles, obliques ou perpendiculaires par rapport à lui. Il est indispensable de substituer les métaphores spatiales aux images tirées d'un registre temporel,sous peine de réintroduire une téléologie,alors que la rédaction n'a pu être qu'une production toujours surplombée par l'incertitude et l'aléatoire. Le paradoxe à ne jamais oublier,le voici: ce qui a été écrit avant et qui n'avait à priori pas d'après,nous ne le connaissons qu'après,avec la tentation d'en faire un avant au sens de préalable,de cause,d'origine.

Dire que l'avant-texte ne peut être lu comme l'origine du texte nous introduit insensiblement à la problématique de l'inconscient,et donc à mon point de vue psychanalytique sur le signifier du texte. Il n'est pas plus et pas moins l'origine du texte que la mère n'est l'origine de l'enfant. Car bien sûr la mère a existé avant l'enfant (et elle survit de son côté); mais l'enfant,dès son premier vagissement,est un être autonome,qui se constituera son propre passé et se construira une origine. Si

le texte est l'adulte,par exemple,en âge de procréer et de participer à la vie publique,l'avant-texte est l'enfant,le jeune,l'adolescent,mais non la mère. L'avant-texte est le texte enfant,le texte n'est pas l'enfant de l'avant-texte. Et celui que j'ai été jusqu'à ma maturité est à la fois moi-même,par les souvenirs que je revendique comme miens,et une infinité d'autres que j'ai oubliés,que je ne comprends plus, que je ne reconnaîtrais pas si je les rencontrais (il n'est que de songer à ce qui se passe en face de mes propres enfants). Je puis dire que mon "je" du passé est mon autre,dont l'altérité plonge des racines dans le tout premier Autre que,sans m'en rendre bien compte,j'ai rencontré(e): ma mère. Et précisément la psychanalyse essaie d'expliquer cet enracinement dans un Autre qui,après coup,s'est trouvé réinscrit en moi,-- alors que pour elle,pour elle seule et non de mon point de vue puisque je n'existais pas, j'ai fait partie d'elle "avant" d'être. Ce rapport qui relie le désir profond d'être (vivant,heureux,tel qu'au début car les commencements marquent) à l'Autre, un désir qui m'a toujours habité et qui toujours habitera mon autre,sans que j'en aie conscience,c'est ce que,en un langage particulier,la doctrine freudienne prend pour objet d'étude sous le nom d'incons-

cient. Disons alors,pour faire figure,que l'avant--texte est au texte "son autre"; et que le texte n'est rattaché à celui qui l'a mis au monde que comme il le serait à l'Autre. Voyons donc ce que moi,lecteur, je trouve comme avantage à considérer le texte,qui est aussi mon texte,lorsque j'ai la chance de pouvoir le confronter avec ses enfances.

Avant d'entreprendre cette étude,il serait bon de présenter en quelques mots l'histoire des relations entre psychanalyse et littérature; cela permettra de situer économiquement ma position. Dès Freud (à la fin de son analyse du roman de W.Jensen Gradiva),les psychanalystes ont été séduits par le projet de faire un portrait de l'écrivain à partir des indications que son oeuvre donne sur son psychisme; on a tenté de réaliser à l'aide de la théorie de l'inconscient ce que Sainte-Beuve avait entrepris avec les moyens de la psychologie traditionnelle. Marie Bonaparte,par exemple,a procédé à une reconstitution de la psyché secrète d'Edgar Poe en étudiant sa vie et ses ouvrages de fiction. Une telle démarche se survit de nos jours dans ce qui s'appelle psychobiographie. Il y a une vingtaine d'années,un critique,et non plus un analyste ce qui est révélateur (il traite l'écrit en écrit,pas en symptôme),

Charles Mauron,donc,a mis au point une méthode rigoureuse pour localiser les éléments marqués d'une oeuvre,ceux qui semblent renvoyer à une structure de désir particulière; c'est ce qu'on nomme la psychocritique,avec la méthode dite des "superpositions de textes",et les exemples à partir de Mallarmé ou de Racine sont dans beaucoup de mémoires. Les procédés utilisés par Mauron étaient féconds pour "écouter" le discours de l'inconscient dans les oeuvres elles-mêmes,le recours à la biographie n'avait pour lui qu'une valeur de confirmation des résultats obtenus. Pourtant,il n'a pu s'interdire de regrouper ses conclusions dans ce qu'il a baptisé "le mythe personnel de l'écrivain".

Des recherches comme celles-là,je ne nie pas qu'elles aient de l'intérêt,ni qu'elles apparaissent fascinantes. Elles sont indispensables dès lors qu'on s'occupe de l'histoire des littérateurs ou que l'on se préoccupe des rapports,mystérieux voire inquiétants (le génie est proche de la folie),entre l'homme secret et ses créations artistiques. Mais le point de vue auquel je me place,celui de l'ouvrage en lui-même,pris isolément et auquel on demande de révéler ses structures de sens,ce point de vue me défend de m'interroger sur l'homme-auteur comme sur

les mouvements d'idées dans lesquels il a inscrit son projet esthétique. Mon problème s'énoncerait ainsi: peut-on reconstruire les configurations de désir inconscientes qui se laissent deviner (quand on a les moyens de les rendre plus visibles) dans un ouvrage que l'on traite comme un texte ? Ensuite et surtout,puisque nous agissons en critiques littéraires et non en analystes, -- d'ailleurs,qui pourrait-on analyser,au sens clinique de ce terme?-- que peut-on savoir de la façon dont le discours inconscient se faufile dans le discours conscient ? N'y a-t-il pas là une des données qui,en l'absence de la fascination exercée par la personne de l'écrivain,expliqueraient ce qu'on nomme la réussite,la beauté,le charme,le génie d'une oeuvre déterminée ?

Je ne puis aller plus loin dans la description de mon travail sans recourir à une terminologie technique difficile et sans utiliser des exemples précis,ce que les conditions de cet exposé rendent impraticable. Il me paraît plus judicieux,plus conforme à l'orientation de ce colloque,de mesurer,en un rapide bilan,ce que l'utilisation de cette méthode de lecture m'a apporté quand je l'ai appliquée aux documents de rédaction. Et plutôt que d'insister de manière générale sur les bénéfices -- indéniables --

de cette opération,je soulignerai un point,en tâchant d'expliquer pourquoi il est de première importance dans ce type de recherches.

Le problème fondamental de la lecture psychanalytique est celui-ci: quand je lis du texte avec le souci de repérer les défaillances,les distorsions du discours (lacunes,oublis,suppléments,etc.) qui révèlent une pression du désir inconscient,il me manque pour interpréter cet apport essentiel qui permet à l'homme de l'art de travailler avec rigueur,les associations du patient. Sans elles,il y a risque de n'aboutir qu'à une "traduction" symbolique. L'analyste interprète un rêve,par exemple,seulement si l'homme au divan dit en toute liberté à quoi le font penser tel mot,tel personnage,tel décor,tel détail. Or,un texte ne peut répondre à des questions par d'autres mots que ceux qui le constituent; ses phrases sont comptées,mais leur ordre,leurs inflexions,leurs effets rhétoriques peuvent être interrogés,non sans de grandes difficultés. Le critique regrette à chaque instant de ne pouvoir extrapoler d'une série verbale vers une autre,et il est contraint de substituer ses propres concaténations à celles qui manquent en faisant appel aux autres mots du texte: exercice périlleux,où l'on n'est jamais sûr de ne pas "fantasmer"

à côté du texte en voulant se mettre à la place du texte. Il y a heureusement des correctifs à cette incertitude (qui en tout état de cause ne va pas au-delà des incertitudes rencontrées dans les autres disciplines concernant l'homme); mais pour le chercheur rien ne vaut un mot nouveau,qui s'ajoute à une série en lui apportant un surcroît d'éclairage. Ce mot,en général,il a été refoulé,on ne le trouve nulle part,du moins en entier,lisible,bien visible. Et il arrive que l'avant-texte nous permette de retrouver ce mot perdu. De même qu'il peut s'agir pour l'homme d'un nom qu'il a prononcé ou entendu prononcer étant enfant dans des circonstances douloureuses qu'il ne veut plus se remémorer,de même telle formulation que l'écrivain a raturée pour lui en substituer une autre vient mettre sur la voie du chaînon manquant. Cette fois,le jeu des associations n'est plus laissé à la diligence,à la discrétion entières du lecteur,qui toujours,aessi assuré qu'il se croie (et ce n'est jamais beaucoup,en ces domaines...),tremble de prendre des vessies pour des lanternes. Cette fois,il y a un répondant attesté,un sentier plus rapide et plus sûr vers une hypothèse illuminante. Ce peut être un nom,une scène,une figure de syntaxe,un adjectif subtilement égaré,parfois une lettre qui insiste,ou une

syllabe,une chose minuscule porteuse d'une signification démesurée.

Une petite découverte comme celle-là est d'un grand prix pour les recherches de ce type,qui n'ont pas encore derrière elles l'expérience d'un riche passé. Trouver dans l'avant-texte des pièces supplémentaires permettant de rendre moins flou ce puzzle de l'inconscient qui ne sera jamais achevé (par définition),c'est un encouragement; cela ouvre la porte à d'autres enquêtes et imaginations,cela engage à des réflexions théoriques. Sur un point mineur se trouve illustré l'intérêt des études consacrées aux manuscrits,brouillons et autres avant--textes: l'on y reconnaîtra,je pense,la promesse de nouvelles trouvailles en même temps que la justification de chercher d'autres façons de travailler en face des textes.

Madame Raymonde DEBRAY-GENETTE
Littérature française
Université de PARIS VIII
C.N.R.S. (C.A.M.)

GENETIQUE ET THEORIES LITTERAIRES.

La génétique littéraire a rencontré deux attitudes opposées de la part de la critique. L'une, traditionnelle, consistait à s'effacer, pour ainsi dire, devant l'histoire du texte et de ses entours. L'autre, moderniste, ignorait les acquis du savoir génétique, au nom d'une pureté textuelle, d'une clôture sujette à caution. Il est arrivé à des critiques modernes de commenter un texte qui n'était pas celui de l'auteur, comme il est arrivé à des historiens des sources de ne jamais parler du texte qu'ils publiaient. Les deux attitudes appauvrissaient tout autant la génétique que la critique littéraire.

Ma démarche personnelle m'a conduite de l'étude dite structurale des textes narratifs, spécialement ceux de Flaubert, à celle des manuscrits. Cette confrontation entre poétique et génétique, l'interaction de l'une sur l'autre ont ébranlé mes conclusions et suscité d'autres réflexions. De grands

prédécesseurs,sans théoriser leur pratique,ont offert de magnifiques exemples d'analyse à la fois génétique et critique. Mais la diversité des méthodes critiques depuis plus de vingt ans,la fermeté de leur théorisation,obligent à poser plus clairement quelques questions. Nous pourrions les formuler brutalement ainsi: étant donné la spécificité,la singularité de chaque matériau génétique,comment y appliquer une théorie générale ? Mais à vrai dire cette question peut se poser tout autant à l'égard d'un texte que d'un brouillon. La question centrale est donc celle-ci: la génétique confirme-t-elle les méthodes d'analyses littéraires dites modernes,les conteste-t-elle,à la limite les déplace-t-elle ? A l'horizon,peut-il se profiler l'idée d'une poétique spécifique des manuscrits,où la notion d'écriture serait plus opératoire que celle de texte ?

Il n'y a pas à proprement parler de nette délimitation entre les phénomènes d'exogénèse littéraire et ceux d'endogénèse. Mais,pour un critique, qu'il s'attache aux uns comme aux autres,le point de départ doit être le "donné" écrit; ce doit être aussi le point d'arrivée,et non pas le point de fuite vers des "sources" qui,même authentifiées,n'ont d'intérêt que par et dans leur aboutissement textuel.

Dans la gestation des oeuvres,ce qui intéresse le critique,ce sont les lieux où s'exerce l'énergie des poussées biographiques,historiques,culturelles. Pour prendre un exemple,l'étude des sources de La Légende de saint Julien l'Hospitalier de Flaubert suppose une théorie de l'intertextualité plus que de l'interculturalité,en même temps qu'une théorie du genre de la légende. Flaubert,mais d'autres écrivains aussi,bien sûr,dans la mesure où il lit,mais également recopie,réécrit une foule de documents,offre un excellent exemple des strates d'écriture qui conduisent de l'exogénèse à l'endogénèse. Liste des livres lus, passages recopiés,découpage linéaire (que coupe-t-il? où coupe-t-il?),transformation verbale,enchâssement, effacement des signes d'intertextualité,tout cela forme le travail de l'écriture,qui s'intériorise peu à peu.

A l'opposé,le dessin,la graphie d'une page manuscrite sont le point extrême de l'endogénèse. Ce que M.Bellemin-Noël appelle la scription et qu'il exclut de ses études génétiques nous semble en faire partie intégrante: chaque écrivain gère,pour ainsi dire,matériellement ses brouillons à sa façon,mais nous pouvons théoriser cette façon et la faire entrer dans une analyse plus générale. Chacun connaît,par

exemple,les effets,bouleversants pour le texte,des additions de Balzac sur les épreuves de ses romans. Nous savons que certains écrivains contemporains arrêtent leur phrase quand sonne le chariot de leur machine. En un sens,cette contrainte n'est pas plus étrange que celle de devoir écrire un acrostiche. A chaque matériau créatif correspond un type d'oeuvre différent. L'ensemble de ces différentes pratiques n'a pas assez été étudié d'une façon plus générale.

Nous ne saurions sans présomption rendre compte de l'efficacité de toutes les méthodes critiques appliquées à l'étude génétique. Il nous semble que celles qui transcendent le texte et portent sur lui un regard historien s'appliquent sans problème à l'étude des brouillons. M.Duchet pourrait dire comment l'étude socio-critique,dans Bouvard et Pécuchet,du chapitre IV consacré à l'Histoire fait apparaître les remaniements stratégiques du texte en vue de constituer en roman une masse documentaire. M. Henri Mitterand,de son côté,montre grâce à l'étude génétique le poids des modèles préexistants,de stéréotypes d'époque,dont Zola,théoricien de son oeuvre, n'a pas conscience. Le sens de la dimension historique permet de distinguer la genèse implicite de la genèse explicitée par l'auteur. Un écrivain n'a ja-

mais le dernier mot sur son oeuvre. Au reste, quelle méthode critique elle-même pourrait imaginer en finir avec un texte et ses brouillons ? L'histoire des genres, à son tour, plus structurale et qui se trouve très fertile pour l'étude des brouillons, ne fait qu'ajouter des maillons à la chaîne littéraire. Elle permet de mieux mettre en évidence soit l'incertitude, soit la richesse génériques d'un texte (les brouillons d'Hérodias de Flaubert laissent affleurer au moins six genres, outre celui du conte). Les lectures d'inspiration historique enrichissent donc la génétique autant qu'elles sont enrichies par elle, mais elles ne sont pas modifiées en profondeur.

Il en va autrement des lectures immanentes, centrées sur le texte défini comme un système clos. L'approche psychanalytique, si elle exclut la psychanalyse de l'auteur, est particulièrement sollicitée, voire déplacée, par la génétique. M.Bellemin-Noël en parle de son côté. Deux autres types d'analyses, confrontées à l'étude génétique, rencontrent quelque résistance. Il y a en effet très souvent un écart important entre la thématique d'un écrivain, telle qu'on peut en décrire l'organisation dans son oeuvre publiée, et celle qui affleure dans les brouillons. Or la thématique, telle que la définit J.P.Richard,

est consubstantielle à l'être d'un écrivain. Quelques investigations personnelles m'induiraient à penser que la thématique proprement dite, ainsi définie, est probablement plus authentique, plus proche d'une fantasmatique non perçue par l'écrivain. A cet égard, on comprend mieux, grâce aux études génétiques, l'alliance naturelle presque indispensable entre l'étude thématique et l'étude psychanalytique, comme l'a pratiquée J.P.Richard à propos de Proust ou de Céline. Les contraintes linguistiques, narratives, poétiques, au fur et à mesure de l'élaboration de l'oeuvre, engagent l'écrivain vers une sorte de thématique structurale, secondaire, proche d'une systématique et d'une symbolique.

L'étude de ce déplacement ne peut donc se faire qu'en combinant avec d'autres études structurales. Je n'évoquerai, pour ma part, que l'étude narrative qui m'est plus familière. Les schèmes narratifs, que ce soit ceux de la diégèse ou ceux du discours, ne sont pas forcément les mêmes dans le plan, les scénarios ou le texte définitif. A vrai dire, quand un paramètre change, fût-il infime, il en fait changer beaucoup d'autres, de tous ordres, en même temps. Chez des écrivains comme Flaubert, pourtant soucieux de la composition préalable, le travail de l'écriture

transforme grandement la construction du texte final. Le choix du détail, son imposition obsessive ou sa suppression abrupte in fine, bouleversent la construction. Cela n'annule pas l'étude structurale du texte final, mais cela oblige à mesurer la fragilité de ce que l'on appelle la clôture du texte, qui est démantelée non seulement par l'histoire de ses lectures postérieures successives, mais encore par celle de ses variations génétiques. L'étude narrative s'en trouve enrichie, tant sur le plan théorique que sur le plan pratique, mais la dimension génétique empêche toute application schématique.

De façon plus générale, quiconque travaille sur des brouillons d'un point de vue de critique littéraire est frappé par la nécessité de combiner les méthodes d'approche. On ne peut isoler les phénomènes linguistiques, stylistiques, thématiques, narratifs, idéologiques. Faut-il donc tout embrouiller ?

A cela deux réponses: il faut s'appuyer sur des méthodes critiques assez sûres pour être opératoires, mais affinées au contact déroutant des formes d'inventivité de l'écriture qui combinent hasard et nécessité. Il faut d'autre part essayer de faire entrer en relation ces méthodes, afin que se constitue peu à peu une poétique de l'écriture

dont on ne sait encore si elle est spécifique, comme il s'est constitué une poétique du texte. Ce pourrait être une sorte de poétique du différentiel. Pour être en partie utopique, elle ne m'en paraît pas moins souhaitable.

Almut GRESILLON et Jean-Louis LEBRAVE (C.A.M./CNRS. PARIS)

MANUSCRITS, LINGUISTIQUE ET INFORMATIQUE

0. L'étude des manuscrits pose à la fois un problème quantitatif et un problème qualitatif.

L'aspect quantitatif, les éditeurs s'y voient confrontés chaque fois qu'il s'agit de décider si, pour une oeuvre donnée, il faut restituer l'ensemble de l'avant-texte[1] - esquisses, brouillons, documents, sources -, noter toutes les variantes (qu'elles figurent dans les brouillons ou dans des éditions autres que le texte proposé), ou, au contraire, s'il convient d'établir un appareil sélectif. Dans la pratique, c'est l'appareil sélectif qui l'emporte le plus souvent, et cela pour des raisons tout à fait intelligibles: la solution exhaustive entraîne en effet une disproportion entre le coût et le "profit" de l'opération, une restriction du public à une poignée de "happy few"; d'où les réticences des maisons d'édition, etc.. Toutefois, ces justifications pratiques ont laissé jusqu'à présent sans solution le problème de fond inhérent à ce choix: qu'est-ce qui permet à l'éditeur de considérer une variante comme "plus intéressante", "plus significative" qu'une autre? En fait, c'est souvent affaire d'intuition, d'empirisme, de "philosophie spontanée", le tout reposant sur des a priori non théorisés. Face à un dilemme insoluble avec les moyens traditionnels,

une seule démarche paraît scientifiquement fondée: le relevé exhaustif de toutes les variantes. Or, on voit d'emblée qu'outre les problèmes philologiques (datation des brouillons, chronologie interne des variantes successives, etc.), la question du grand nombre est posée, et ce d'autant plus que le texte est plus long, par exemple les manuscrits romanesques.

Or, l'aspect qualitatif de l'étude des variantes est posé avec autant de force que l'aspect quantitatif. Qui, en effet, n'aimerait pas, au bout du compte, arriver à détecter les mécanismes de l'écriture, voire d'une écriture, à démêler les cheminements qu'a traversés un matériau verbal avant d'aboutir au texte? Mais là encore, une sélection purement intuitive fait souvent écran. Comment justifier par exemple que les "mots pleins" soient d'emblée considérés comme porteurs de sens, alors que les "mots grammaticaux" (comme les articles, les morphèmes verbaux) ou les déictiques, pourtant éléments constitutifs de l'énoncé, se trouvent réduits au statut d'éléments non-pertinents? Ou comment justifier encore que la réécriture d'un passage soit jugée plus pertinente que la prise en considération des "petits ratés" comme les lapsus ou les erreurs d'écriture? - Tout montre à l'évidence qu'au niveau qualitatif il faut qu'on dispose également d'un relevé exhaustif. Or, si l'on veut éviter des évaluations prématurées, il est souhaitable qu'on recoure à un mode de représentation homogène applicable à tout type de variantes. C'est là que nous pensons que le

recours à la linguistique trouve tout son intérêt. Car elle permet d'exprimer toute variante en termes de substitution. Outre le simple remplacement d'une unité par une autre, les autres changements peuvent également être ramenés à une opération de substitution: l'ajout (ou expansion ou adjonction) sera représentée comme la substitution d'une unité non nulle à zéro, et la suppression (ou réduction) par la substitution de zéro à une unité non nulle.
Arrivés à ce point, il s'agit maintenant de décrire d'une part une méthode susceptible de résoudre le problème du grand nombre, et, d'autre part, un cadre théorique susceptible de rapprocher certains phénomènes linguistiques observés de certains faits de la production textuelle. Nous espérons montrer que le recours combiné à l'informatique et à la théorie de l'énonciation permet de faire évoluer l'étude des manuscrits dans une direction scientifiquement fondée.

1. L'édition automatique.

1.1. Le recours à l'informatique prend la forme précise d'une édition automatique des manuscrits. Ce projet se combine d'emblée avec un recours à la linguistique. Elle est en effet l'outil de base pour le travail préliminaire de l'édition automatique.
Comme il a été dit précédemment, la perspective linguistique permet de ramener toutes les opérations textuelles présentes dans le brouillon à des substitutions. Nous ne discuterons

pas ici de l'ensemble du problème. Contentons-nous d'esquisser les implications textuelles de ce choix. L'avant-texte se présente comme la projection dans un espace à deux dimensions du déroulement fondamentalement linéaire de toute énonciation. D'où bien sûr l'apparition d'une dimension paradigmatique qui justifie le recours à la substitution, dans tous les cas où l'auteur intervient pour modifier ponctuellement (ce qui ne signifie pas seulement au niveau d'un mot, mais aussi bien à celui d'une expression, d'une phrase, d'un passage entier, etc.) un texte antérieurement écrit. On dispose alors d'un cheminement multiple pour aller d'un point du texte à un autre (ces deux points étant matériellement repérables). On a reconnu le cas des changements que l'auteur introduit dans son texte après rédaction (cet "après" pouvant recouvrir des intervalles de temps extrêmement variables). Le cas des corrections dites immédiates est plus complexe: elles semblent à première vue constituer des chemins qui ne mènent nulle part, puisque, au fil de l'écriture, l'auteur biffe et recommence, avant d'avoir mené à son terme l'expression biffée: ces cheminements partent bien d'un point du texte, mais l'enchaînement linéaire syntagmatique vient s'infiltrer dans la série paradigmatique, et la projection dans un espace à deux dimensions semble échouer. Tout au plus pourrait-on poser que la totalité du texte qui suit la correction immédiate se substitue au texte, inaccessible voire inexistant, dont le premier jet biffé constitue l'amorce.

En fait, il est tout à fait possible de sortir de cette aporie, si l'on veut bien tenir compte de deux facteurs: en premier lieu, bon nombre de corrections immédiates sont l'équivalent d'une substitution ponctuelle: dans le remplacement, au fil de la plume, d'un article défini par un article indéfini, rares sont les cas où le substantif qui suit ne "vaut" pas pour les deux articles. On retrouve donc le point de départ et le point d'arrivée. En second lieu, il semble assez raisonnable d'admettre que la biffure d'un premier jet avorté n'engage pas la totalité du texte qui suit, mais ne concerne qu'un fragment textuel limité. On peut donc interrompre conventionnellement l'enchaînement syntagmatique et constituer un paradigme. On en trouvera un exemple dans la phrase 6 du passage donné en annexe, qui ne comporte pas moins de 6 tentatives avortées, et où il est bien clair que le jeu des variantes ne concerne pas la totalité du texte qui suit, mais seulement la phrase, au sens d'unité délimitée par deux ponctuations fortes.
On peut donc homogénéiser le traitement des variantes sans trahir le fond même du mécanisme génétique, en considérant que le texte est un déroulement linéaire sur lequel viennent se greffer des substitutions. Lorsqu'une série de variantes apparaît dans le texte, au lieu de placer le tableau paradigmatique des variantes à la suite de la ligne en cours d'écriture, pour reprendre celle-ci après l'impression des variantes, on place le tableau en-dessous du texte déjà

écrit, en se décalant d'un cran vers la droite, et on revient à la marge initiale lorsque, les variantes successives ayant été imprimées les unes au-dessous des autres, on reprend la suite du texte. Il s'agit donc d'une présentation en colonnes, chaque décalage vers la droite signalant qu'une série de variantes apparaît à l'intérieur du texte (qui peut lui-même constituer déjà une des lignes d'un tableau). Enfin, on convient de mettre fin au tableau à chaque ponctuation forte, ce qui équivaut pratiquement à revenir systématiquement dans la première colonne.
Signalons enfin que, la transcription étant chronologique, nous avons dû tenir compte des cas où nous ne sommes pas en mesure d'établir une chronologie sûre: l'indécidable est noté comme tel.
On trouvera en annexe un exemple de cette présentation.

1.2. On dispose ainsi d'une édition du manuscrit sous forme de document de travail, qui évite, sauf problèmes particuliers, la consultation du manuscrit lui-même. Il est clair que la meilleure preuve de la validité de notre programme est son applicabilité à n'importe quel autre manuscrit[2].
Or, justement, l'équipe Proust, également rattachée à notre Centre des Manuscrits Modernes, a pu, grâce à ce programme, établir à son tour la première édition automatique d'un manuscrit proustien.
Mais de telles éditions n'ont évidemment guère de valeur en soi. Leur intérêt se situe beaucoup plus dans la perspective d'une banque de données: toutes les données du manuscrit sont accessibles, ce qui ouvre la voie à un grand nombre

de traitements différents adaptés aux besoins spécifiques de chaque chercheur particulier. Citons quelques-unes de ces possibilités d'exploitation:

- des études partielles, comme par ex. celle du lexique (où l'on peut introduire la distinction entre formes biffées et formes définitives); par la suite, il serait intéressant de confronter l'index d'un manuscrit avec celui d'un autre (provenant ou non du même auteur);

- constitution d'un "dictionnaire des substitutions" donnant pour chaque lexème les substituts fournis par le dépouillement du manuscrit;

- des études intégrales sur toutes les variantes contenues dans un seul manuscrit; une fois "visualisée", cette poussière d'opérations qui pullulent dans les manuscrits devient accessible. Par suite, on pourra opposer les phénomènes relativement stables à ceux soumis à changement. Ou encore expérimenter la pertinence d'un critère de distinction que nous avons proposé ailleurs[3] et qui permet d'opposer les variantes dites liées (c'est-à-dire linguistiquement ou textuellement déterminées par le contexte) aux variantes dites non-liées.

- des études permettant de mettre à l'épreuve la validité d'une théorie linguistique pour la description des variantes de manuscrit. C'est une démarche de ce type que nous décrirons en 2..

Nous pensons que la possibilité de tous ces traitements, si elle pouvait se réaliser et se généraliser, ouvre d'immenses perspectives pour l'étude des manuscrits. Nous nous contenterons pour l'instant de décrire quelques résultats auxquels nous sommes parvenus jusqu'à présent.

2. Linguistique de l'énonciation et étude textuelle

L'édition automatique établie, nous avons décidé de recourir à la linguistique de l'énonciation, qui nous semble, à bien des égards, le cadre le plus adéquat pour l'exploitation des données manuscrites. Si l'énonciation est, selon Benveniste, "cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation"[4], il est évident que les manuscrits - en tant que textes in statu nascendi - constituent un matériau privilégié pour qui veut tester cette thèse. Car ils nous livrent un certain nombre d'énonciations en train de s'énoncer, et non comme dans le cas des textes achevés, des énonciations toujours déjà énoncées qui emportent avec elles le secret de leur mise en place. Outre la mise à l'épreuve d'une théorie linguistique, il y a donc en même temps une hypothèse forte sur la spéficité du manuscrit lui-même: dans quelle mesure donne-t-il accès aux mécanismes de la production textuelle? Peut-il contribuer à élucider une question cruciale des textes littéraires, celle de l'énonciateur, de sa présence, son absence, ses manifestations masquées, ses jugements, ses positions de retrait? Si l'on admet donc qu'une partie des ratés, ratures et hésitations

du manuscrit donne à voir - quoique d'une façon partielle et toujours médiatisée - le lieu de l'énonciateur, on conçoit sans mal l'intérêt de les formuler en termes de traces d'opérations énonciatives. C'est ainsi qu'on relèvera en tout premier lieu les indices de personne (renvoyant au JE/TU de l'interlocution ou au IL de la "non-personne"), de situation d'énonciation (par rapport à laquelle un procès linguistique est repéré ou non) et de modalisation (par laquelle l'énonciateur intervient sur le dit ou sur le dire).

Travaillant sur les manuscrits de Heine, nous avons choisi délibérément les manuscrits d'un texte pour lequel la question de l'énonciateur se pose d'emblée d'une façon complexe. Lutezia constitue en effet une série de reportages sur la vie politique, sociale et artistique en France que Heine envoyait régulièrement à la Gazette d'Augsburg et pour laquelle il ne cessait de réclamer avec insistance le statut de récit non-subjectif. Or, tout lecteur de ce texte reconnaît intuitivement que ces tableaux d'époque finissent toujours par déboucher sur un discours-Je clairement marqué comme tel. Le problème posé est donc de repérer, à travers l'étude des variantes, les types de discours dominants de Lutezia et d'élucider l'hypothèse selon laquelle un discours "type-tableau" dérive systématiquement vers un discours "type-Je". Pour ce faire, nous avons exploité d'une part l'édition automatique établie par nos soins pour certains manuscrits de Lutezia et, d'autre part, le listing du texte définitif gracieusement mis à notre disposition par l'institut Heine de Düsseldorf.

Un premier résultat, de portée considérable pour toute réflexion sur la production textuelle, est celui-ci: les variantes relevant des opérations énonciatives fondamentales (pronoms personnels, indices de temps et lieu, temps et aspect verbal) sont extrêmement rares. Tout se passe comme si certaines opérations de la production textuelle se mettaient en place très tôt et une fois pour toutes, de sorte qu'il y aurait, dans la réalisation d'un acte de parole ou d'écriture, d'abord un schéma abstrait fixant néanmoins le cadre énonciatif et sur lequel viendraient se greffer d'autres opérations s'effectuant non loin de la surface de l'énoncé et davantage soumises à changement. Si l'étude d'autres manuscrits de type différent - par exemple poétique - viennent confirmer cette observation, la relation que nous établissons entre étude des manuscrits et théorie linguistique aura déjà prouvé massivement sa valeur opératoire.

Néanmoins, ce fond énonciatif généralement stable se met à basculer en certains endroits. Nous montrerons que ces changements apparemment minimaux touchent directement à la mise en place progressive d'une écriture. Ainsi les variantes manuscrites relatives à l'énonciation sont-elles à la fois les points d'ancrage d'un texte en train de se constituer et, comme le disait F. Ponge, "ce tragique encrage de la situation"[5].

Mais reprenons la question des types de discours. Nul n'ignore plus aujourd'hui la dichotomie discursive proposée par E. Benveniste[6] et selon laquelle il y aurait "deux plans d'énonciation différents", celui de l'histoire et celui du discours. L'énonciation historique est marquée par le fait que les événements ne sont jamais repérés par rapport au Ici-Maintenant de l'énonciation, mais seulement par rapport à eux-mêmes ("X naquit le 2 février 1840") et que l'énonciateur s'en trouve absent[7]. Or, tous les articles de Lutezia, présentés sous forme épistolaire, sont clairement repérés par rapport à l'énonciation: ils portent tous une indication de lieu et de temps ("Paris, den 26. März 1843"), et l'article commence en général par la description soit d'un procès en cours au moment de l'énonciation[8], soit d'un événement récent, repéré par rapport au moment de l'énonciation[9]. Par conséquent, ces "Berichte" ne sont en rien assimilables à l'énonciation historique, et cela en dépit des affirmations de leur auteur sur l'objectivité recherchée.

Le deuxième type d'énonciation proposé par Benveniste, celui du discours, est, quant à lui, caractérisé par un ensemble complexe de repérages énonciatifs qui renvoient tous à la présence - manifeste ou masquée - de l'énonciateur[10]. Les articles de Lutezia, malgré leur aspect de reportage, de "tableaux d'époque", relèvent-ils donc d'une énonciation où le sujet, au lieu de laisser "les événements se raconter

eux-mêmes", tend toujours à les commenter et les évaluer avec les critères propres à sa subjectivité? Dans ce cas, que vaut l'intuition initiale selon laquelle il y aurait dans Lutezia sans cesse alternance entre un récit pseudo-historique et un discours clairement marqué par une subjectivité? En fait, il n'y a rien de contradictoire dans ce raisonnement si l'on veut bien admettre les deux points suivants:

1) Il est indéniable que les articles de Lutezia sont repérés, ancrés ... et encrés dans la situation où Je énonce; de ce fait, ils relèvent du type discours.

2) Il est nécessaire de prévoir plusieurs degrés, plus ou moins fortement repérés, à l'intérieur du type discours. C'est en effet un repérage lâche qui caractérise le degré tableau-portrait, souvent dominé par un récit à la 3e personne et marqué par une parcimonie en modalisations. Et c'est un repérage fort qui caractérise les passages de discours-Je, où s'accumulent les modalisations, déixis, exclamatives, évaluations et interrogations adressées par l'énonciateur au Tu du lecteur.

C'est dans ce cadre qu'il s'agit d'examiner en quoi les variantes énonciatives de Lutezia participent des chevauchements, glissements et luttes intestines qui s'opèrent entre ces deux degrés de l'énonciation subjective. Mais il s'agira aussi de s'interroger sur la signification, pour le sujet-écrivant, d'une écriture qui bascule ainsi d'un pôle à l'autre. Faut-il davantage pour montrer à quel point

la linguistique de l'énonciation est opératoire pour toute recherche sur la production textuelle?

Nous présentons maintenant un exemple de brouillon illustrant la "dérive" du discours "type tableau" vers le discours "type Je". Cette dérive apparaît encore mieux si l'on combine l'étude du texte définitif avec celle des brouillons, comme on le voit dans le passage donné en annexe.
Celui-ci révèle en effet une grande disparité entre les variantes des phrases 1 à 5 d'une part, et celles de la phrase 6 d'autre part. Les phrases 1 à 5 ont deux caractéristiques: d'une part, elles ne comportent aucune variante remettant en cause les repérages énonciatifs sous-jacents. D'autre part, on y voit la mise en place immédiate et définitive de la dérive dont nous venons de parler. Il en va bien autrement de la phrase 6, où la dérive s'opère à travers les variantes elles-mêmes.
Le passage commence comme un discours "type tableau" (phrases 1 et 2); certes, les temps verbaux et les déictiques sont liés à l'énonciation[11], mais la non-personne est dominante et il n'y a pratiquement pas de modalités appréciatives.
Toutefois, la phrase 2 comporte une variante révélatrice entre le texte de 1841 et celui de 1854: dans celui-ci, la phrase se termine en effet par "betrachtet wurde", qui remplace "zu betrachten war". Cette correction explicite une des caractéristiques du "type tableau" tel qu'il apparaît dans Lutezia: nous voulons parler de l'abondance des jugements

rapportés. Ceux-ci, par définition, ne sont pas pris en charge par l'énonciateur; ce refus de prise en charge explicite apparaît en même temps comme une charnière entre le "type tableau" et le "type Je", et annonce l'irruption de l'énonciateur à l'intérieur de son compte-rendu. D'où l'enchaînement, paradoxal en apparence: les jugements rapportés sont presque toujours l'amorce d'un glissement vers le "type Je", glissement qui s'opère à la faveur d'une "mise en question" de l'énoncé rapporté.

Dans notre exemple, cette mise en question se réalise par deux interrogations indirectes alternatives entre lesquelles l'énonciateur (ich) se dit incapable de trancher, mais qu'il complète (contredisant ainsi son refus de choisir) par l'énoncé de son propre jugement, assorti de plusieurs modalités subjectives [12]. Ce mécanisme est très général dans Lutezia, comme l'a montré une étude du jeu des questions-réponses dans le texte définitif, et le passage analysé ici est exemplaire à cet égard. Toutefois, ce JE semble avoir une existence fragile. En effet, la copie au net remplace un groupe nominal appréciatif (jener Virtuose der Bratsche) par un pronom purement référentiel (er). L'énonciateur, à peine mis en scène, commence déjà à se retirer.

Mais qu'on y prenne garde, les autres variantes contenues dans ce premier groupe d'énoncés (1 à 5) ne remettent pas en cause les opérations énonciatives fondamentales, et

n'affectent pas la dérive dont nous venons d'esquisser le mécanisme. Le remplacement de können par vermögen est caractéristique à cet égard. Il a probablement été effectué à la relecture, et a sans doute été provoqué par la présence de kann au début de la phrase suivante; il s'agit donc d'une variante liée, qui ne porte pas sur la modalité subjective du "ne pas pouvoir", ni même sur la répétition de celle-ci dans deux phrases successives, mais uniquement sur le marquage en surface de cette modalité.

La phrase 6 est bien différente, et ceci apparaît matériellement dans l'abondance des hésitations et des reprises. On peut classer celles-ci en trois groupes:

1. une première amorce (N<ein>) semble vouloir prolonger le discours "type Je" des phrases 4 et 5, mais est immédiatement rejetée.

2. Heine fait alors divers essais d'hypothétiques (Setzt man, wenn, setzt, betrachtet man, nimmt man), qui suivent toutes, avec des nuances, le même schéma énonciatif. Le sujet de l'énoncé est man, c'est-à-dire un sujet anonyme engendré par le parcours de tous les sujets possibles. Mais cette universalité est contredite par le fait même de construire une hypothèse et par la façon dont cette hypothèse est construite. S'il est vrai qu'en mathématiques, on peut dire, d'une façon équivalente, "Soit un triangle rectangle ABC", "Si ABC est un triangle rectangle", "Prenons un triangle rectangle ABC", "Je prends un triangle rectangle ABC", parce

que l'énonciateur qui construit l'existence du triangle n'est pas présent en tant qu'individu particulier, mais comme représentant de tout énonciateur possible, la même équivalence est beaucoup plus frauduleuse dans le cas qui nous occupe, car le "je" dont il s'agirait alors ne serait pas un énonciateur quelconque parmi tous les énonciateurs possibles, mais le sujet H. Heine. Il s'agit donc d'une pseudo-universalité, masque d'un énonciateur qui n'ose pas s'avouer comme tel.

Cette nature contradictoire de l'hypothétique apparaît d'ailleurs dans le paradigme de variantes concernant le lexème verbal, puisqu'on part de setzen, qui implique l'activité d'un sujet, pour arriver à stehen (dans le troisième groupe de variantes), qui veut n'être que le constat d'une réalité, en passant par betrachten, où le sujet n'est impliqué qu'en tant qu'il est spectateur, extérieur à la réalité, et nehmen, qui, dans ce contexte, est presque une parodie de terminologie mathématique.

On peut définir ce groupe de variantes comme une première série de tentatives de l'énonciateur pour se désengager des énoncés qu'il produit: ces tentatives échouent par suite de l'ambivalence des énoncés hypothétiques, qui ne permettent pas d'effacer vraiment la présence de l'énonciateur.

3. La troisième et dernière alternative remplace l'hypothétique par une assertion. Simultanément, le man des tentatives précédentes est remplacé par un wir à valeur générique

ou didactique, dans lequel l'énonciateur est noyé en tant qu'individu parmi tous les autres individus qui, placés au même endroit, ne pourraient qu'y voir la même chose. L'énonciateur a donc "réussi sa sortie". Il est d'autant plus remarquable qu'il revienne aussitôt, comme malgré lui, au détour de l'énoncé sur le violoniste Sina; celui-ci est d'abord présenté sous forme neutre (jener Sina), mais un remaniement immédiat introduit unser, qui ne saurait être générique comme le wir précédent. Sina est en effet un personnage assez obscur qui a fait partie un temps des amis personnels de Heine; unser ne saurait donc renvoyer qu'à Heine lui-même. C'est si vrai que, dans la copie au net, Freund disparaît au profit de l'adjectif vortrefflich, moins visiblement lié à la biographie de Heine.

Le texte se poursuit par une hésitation entre es will mich bedünken et vielleicht. On peut considérer qu'il s'agit d'une variante liée (Heine vient d'utiliser es will mich bedünken). Mais la substitution a aussi pour effet de désengager l'énonciateur, dont la présence est plus discrète derrière vielleicht.

Notons enfin qu'à la suite de ce passage d'affrontement entre tableau et JE, Heine commence un nouveau paragraphe, qui relève du "type tableau".

On voit donc que l'opération, esquissée à travers les variantes de 6, finit par ramener le discours "type Je" vers le type tableau. Tout se passe comme si Heine, ne résistant

jamais à la tentation de s'impliquer lui-même dans son récit, s'obligeait en définitive à tenir le pari envers et contre tout: le retour au tableau correspond à son souci explicite de "fournir un tableau de l'époque (...), un livre d'histoire daguerréotypé, dans lequel chaque jour se peint lui-même".

3. Conclusion

La méthode que nous venons de présenter a deux atouts majeurs:

- le recours à l'informatique permet une restitution exhaustive de la dynamique des brouillons, et elle constitue à n'en pas douter le seul moyen opératoire de mettre de l'ordre et de la clarté dans la complexité pleine de mystère des variantes de genèse.

- Le recours à la linguistique de l'énonciation, dépassant l'intuition des commentaires littéraires, permet d'accéder d'une façon rigoureuse aux mécanismes de la production textuelle. Dans notre cas, la démarche adoptée permet non seulement de saisir (et non de deviner) les propriétés discursives d'un texte, mais encore de donner une nouvelle impulsion à la recherche sur les types de discours.

En même temps, la théorie de l'énonciation offre l'immense avantage de traiter les variantes non plus localement, ponctuellement, et indépendamment les unes des autres, mais de

façon complexe: en posant que toutes les opérations - énonciatives, prédicatives, lexicales, etc. - contribuent ensemble à constituer le "fil rouge" d'un schéma énonciatif, elle fournit au chercheur un principe unificateur et ouvre ainsi des perspectives très prometteuses aux recherches sur les données manuscrites. N'est-il pas grand temps de remplacer les intuitions, spéculations et conjectures qu'un lecteur fait plus ou moins arbitrairement à propos d'un avant-texte, par des méthodes explicites, exactes et raisonnées? N'est-il pas grand temps de remplacer le mythe de l'écriture par des procédés susceptibles de faire voir au grand jour le fonctionnement interne de cette production par laquelle l'écriture se fait écrit?

NOTES

1) Pour la notion d'avant-texte, cf. Jean Bellemin-Noël, Le Texte et l'Avant-texte, Larousse, Paris, 1972.

2) Pour une présentation exhaustive de ce travail et pour une justification de sa généralité, cf. Programmation et Sciences Humaines, N° 0 (numéro consacré au programme d'édition automatoqie HL1), Presses de l'ENS, Paris, 1978.

3) Cf. A. Grésillon, Les brouillons allemands de la 'Préface' à Lutezia. Analyse linguistique des variantes. Thèse de 3e cycle. Paris VIII - Vincennes. 1976.
Les variantes de manuscrit: critères et degrés de pertinence, à paraître en 1978.

4) E. Benveniste, Problèmes de linguistique générale II, Gallimard, Paris 1974, p. 80.

5) F. Ponge, La Mounine ou:Note après coup sur un ciel de Provence.

6) E. Benveniste, "Les relations de temps dans le verbe français"(1959) cité d'après: E. B., Problèmes de linguistique générale, Gallimard, Paris 1966, p. 237-250.

7) Cf. E. Benveniste, art. cité: "Personne ne parle ici. Les événements semblent se raconter d'eux-mêmes." (p. 241)

8) Par exemple: "Thiers steht heute im vollen Lichte seines Tages".

9) Par exemple: "Gestern abend (...) ward 'Cosima' (...) aufgeführt".

10) Les traces de ces repérages se trouvent non seulement dans le pronom Je et les ostensifs ici, maintenant, mais aussi dans toutes les modalisations, dans certains groupes nominaux de type appréciatif ("cet imbécile de Pierre"), dans certaines comparaisons, etc.

11) Ainsi: présent; passé repéré par rapport au présent d'énonciation; variante /dieses Jahr → hier/ entre deux déictiques renvoyant aux repères fournis par l'indication "Paris, den 21. April 1841".
12) Celles-ci sont: Ehrlich gesagt, ich kann... keinen Glauben schenken.

ANNEXE. EXEMPLE D'EDITION AUTOMATIQUE

I. INSTRUCTIONS DE LECTURE

1) Le tableau

Unter den Conzerten, die	
	dieses Jahr $
	hier
im Andenken usw.	

se lit de la façon suivante: Heine a d'abord écrit dieses Jahr, puis il l'a biffé immédiatement (ce que note le signe $), remplacé par hier, et il a poursuivi le texte sans autre variante. Le texte définitif est souligné.

2) Interprétation des lignes de blancs.

a) Si, à l'intérieur d'un tableau, la ligne de blancs précède ou suit une ligne de texte, celle-ci est une addition ou respectivement une suppression.

b) Dans le tableau

	Vieuxtemps
	Dieser Virtuose
	Vieuxtemps
steht	

la ligne de blancs de niveau 1 indique que le paradigme de variantes portant sur Vieuxtemps intervient immédiatement et porte sur le premier mot ou syntagme de la phrase.
Si deux tableaux de même niveau sont séparés par une ligne

de blancs (cf. la fin de la phrase 6), celle-ci visualise le blanc (caractère typographique) qui sépare les deux paradigmes de variantes et signale qu'ils sont indépendants l'un de l'autre.

3) Liste des signes diacritiques utilisés dans cet exemple:

$ correction immédiate

& incertitude sur la chronologie

#...# mot, fragment de mot ou groupe de mots répété par l'éditeur, mais n'apparaissant qu'une fois dans le manuscrit (c'est-à-dire commun à plusieurs variantes)

< mot ou syntagme incomplet

< > restitution de l'éditeur.

4) Les chiffres situés à droite des tableaux sont destinés à permettre de localiser un élément du texte.

II. TEXTE.

Lutezia. I, 33. Article du 20 avril 1841 (éd. Elster, tome VI, pp. 258-267).

Extrait du brouillon (B.N. 385, F° 33-34).

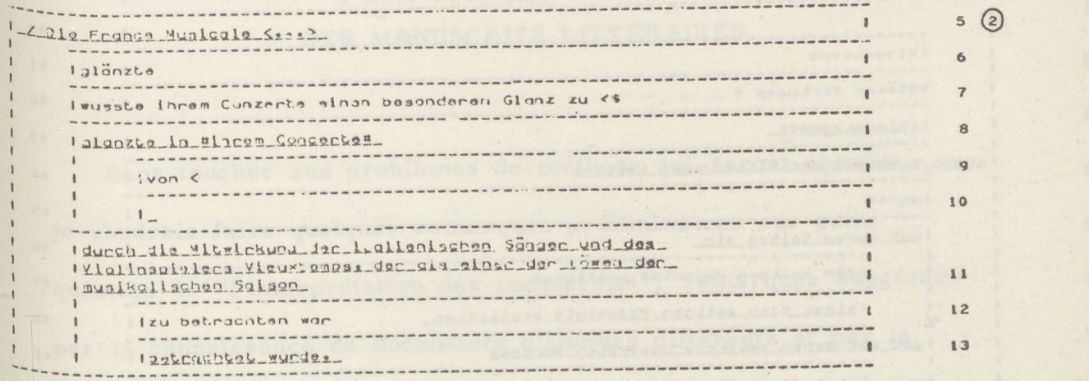
Unter den Concerten die

diesen Jahr $

hier

im Andenken der Kunstliebenden Zeitgenossen geben die Matinen welche von den Redakteuren der beiden musikalischen Zeitungen ihren Abonnenten

gegeben wurden:



Die Franco Musicale Saal

glänzte

wusste ihrem Concerte einen besonderen Glanz zu <$

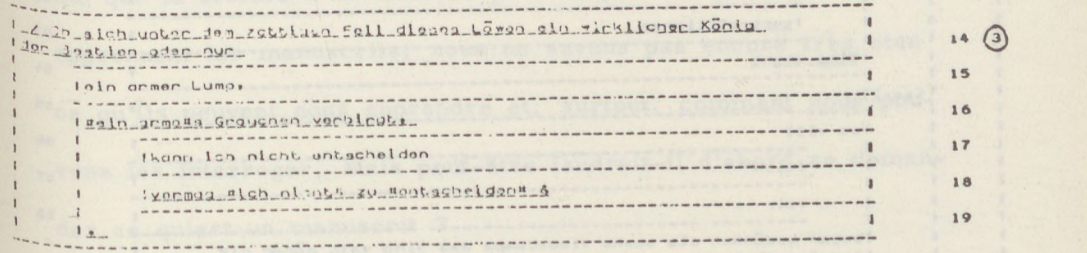
glänzte in einem Concertes

von <

durch die Mitwirkung der Italienischen Sänger und des Violinspielers Vieuxtemps: der sie einst der Löwen der musikalischen Saison

zu betrachten war

getrachtet wurde.



Ob sich unter den zahlen Fall dieses Löwen ein wirklicher König der Thatlen oder nur

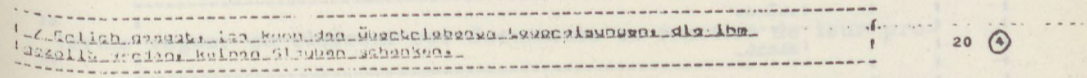
ein armer Lump

ein armes Gesichen verbirgt

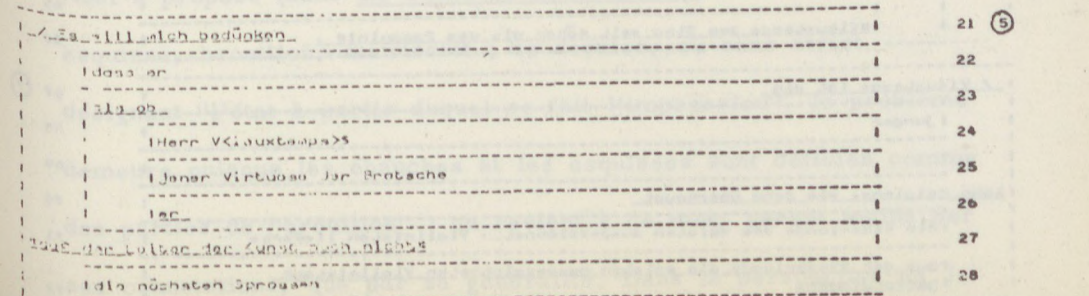
kann ich nicht entscheiden

vermag sich nicht zu entscheiden. &

.



Welch grosse ist nun das Wechselspiel Leidenschaften die ihm gerade jetzt seine Seele



Es will sich bedünken

dass er

als ob

Herr V<ieuxtemps>$

Jener Virtuose der Bratsche

sei

aus der Tiefe des Kunstbaches sich

die nöthigen Sprossen

eine wendeliche Höhe &

/ N<eln>$ 31 (6)

Setzt man etwa 32

auf der 33

#auf# die 34

Spitze jener Leiter den Herrn <$ 35

Wenn <$ 36

Setzt <$ 37

Betrachtet man die Spitze dieser Leiter, wo Paganini <$ 38

Nimmt man <$ 39

40

Vieuxtemps 41

Dieser Virtuose & 42

#Vieuxtemps#& 43

steht etwa auf der Mitte jener Leiter, 44

der<$ 45

auf deren Spitze wir 46

den seligen Paganini erblicken 47

einst #den seligen Paganini# erblickten 48

und auf deren letzten, untersten Sprosse 49

etwa jener Sino steht 50

unser 51

Freund 52

vortrefflicher 53

Sino steht 54

<...>i 55

es will 56

mich 57

mir 58

sogar bedünken als stehe Vieuxtemps dem Sino weit näher als dem Paganini 59

Vielleicht 60

stünde 61

steht 62

63

hier 64

65

#Vieuxtemps dem Sino weit näher als dem Paganini# . 66

/ Vieuxtemps ist ein 67 (7)

Junger 68

69

Sohn Belgiens, wie denn überhaupt 70

die Niederlande die meisten ausgezeichneten Violinisten lieferte 71

aus der #Niederlande die meisten ausgezeichneten Violinisten# hervorgingen, 72

Jacques PETIT
Littérature française

Université de Franche-Comté
BESANÇON

POUR UNE TYPOLOGIE DES MANUSCRITS LITTERAIRES

Sans toucher aux problèmes de méthode qui seront abordés, je voudrais faire quelques remarques préliminaires sur cette question de "l'interprétation des manuscrits", remarques suggérées par la connaissance de documents d'auteurs différents et par la pratique de l'édition critique. Si personne ne doute plus aujourd'hui que la lecture d'un texte ne peut se priver de ce que nous apprennent les manuscrits, nous ne savons pas encore très bien ce qu'ils peuvent nous apprendre et, surtout, comment nous pouvons les interroger. Mais peut-être faudrait-il d'abord se demander ce qu'est un manuscrit ?

On a tenté déjà de décrire ce que nous désignons de ce terme vague, en classant ces documents en fonction de leur proximité du texte, fixé, lui, par la typographie. Jean Bellemin-Noël a proposé (dans Le Texte et l'Avant-texte) : note, ébauche, esquisse, brouillon, manuscrit ; ce dernier, au sens strict, désignant "l'état à partir duquel se fait l'impression", le problème demeure puisque les ébauches et les esquisses sont définies comme des parties de "brouillon" ; on revient à ce mot, gênant moins par ses connotations, que par sa généralité. Dans la perspective de J.

Bellemin-Noël est brouillon tout écrit rédigé qui précède le texte, étant entendu qu'"à chaque instant de la rédaction, il y a déjà pour celui qui rédige, oeuvre et non pas préparation à l'oeuvre ; c'est par rapport à l'oeuvre publiée que les brouillons existent comme tels - comme résidus". Les difficultés commencent ici, me semble-t-il.

Que la publication, en donnant à un certain état du texte, le caractère d'une oeuvre, rejette parmi les "brouillons" tout ce qui précède, aucun doute. Mais entre les notes préparatoires et le manuscrit, se placent des documents fort divers et qu'on ne peut, légitimement, traiter ni, à plus forte raison, interroger de la même manière. Dès qu'il y a "rédaction", nous quittons le domaine des "notes" pour entrer dans celui du "brouillon"; mais peut-on dire qu'il"y a déjà pour celui qui rédige, oeuvre et non pas préparation à l'oeuvre" ; affirmation que reprend J. Bellemin-Noël dans sa communication : "les mots qu'il (l'écrivain) écrit sont d'emblée une formulation virtuellement acceptable ; c'est après coup qu'il se découvrira insatisfait".

Puisque l'écrivain est ainsi réintroduit, le problème se pose : il y a des "brouillons" dont l'écrivain est insatisfait au moment même où il les rédige, qui sont des "essais", des "démarrages" dit Mauriac. Lorsqu'il note : "Je commence une histoire (...). J'amorce le récit à la première personne comme je fais souvent, pour faciliter le démarrage". C'est bien d'une "préparation à l'oeuvre" qu'il s'agit, non d'une oeuvre. Il en reste de nombreux

exemples dans ses archives ; il faisait ainsi par une sorte de ruse, écrivait "n'importe quoi" (ce qui est dit Green "le meilleur moyen d'aller au plus profond par le chemin le plus court"), sachant qu'il ne publierait pas, se livrait ensuite à un "tri" : le début du Baiser au lépreux sert de point de départ à ce roman, et encore aux deux qui suivent, à une nouvelle écrite dix années plus tard, et les premières pages en seront reprises, textuellement, au début du premier brouillon de Thérèse Desqueyroux ; elles ne seront pas conservées ; mais impubliables, elles ont une telle force, que l'écrivain en use comme d'une incitation.

On est ici devant ce qu'on pourrait appeler une "ébauche", à condition d'admettre qu'il y a là un état senti, voulu, comme inacceptable au moment même de sa rédaction, un brouillon qui n'est que brouillon. Pour le Désert de l'amour, Mauriac ira jusqu'à modifier de séquence en séquence le mode narratif, passant du récit à la troisième personne, au monologue intérieur, au récit à la première personne, au récit rapporté... On dirait volontiers, "pour voir" ce qui convient le mieux. Car dans une rédaction de ce genre, il ne faut pas voir l'écrivain se donnant la liberté de tout dire parce qu'il ne publiera pas ; ou fixant quelques traits de son oeuvre ; c'est oserait-on dire le texte qui se cherche.

Ces "départs" d'une oeuvre sont souvent très curieux. Car on trouve aussi des fragments traités comme des textes, parfois mis au net, recopiés, et qui restent en suspens. Julien Green en a des dizaines dans ses tiroirs : brouillons de quoi ? Il y a un poème de Claudel qu'il voyait immense et dont il a écrit cinq ou

six vers, soigneusement recopiés. Est-ce aussi un brouillon, puisque l'oeuvre n'a pas suivi ? Mais tel "départ" de roman avorté apparaît dans l'oeuvre de Green comme l'origine lointaine, le premier "brouillon", d'une oeuvre écrite beaucoup plus tard.

Un écrit de dimension plus importante peut poser les mêmes problèmes. J'ai parlé ailleurs (Littérature n°28) de ce qui paraissait écrit pour être biffé ; les manuscrits de Mauriac, mais aussi un manuscrit de Green, m'ayant montré à l'évidence que l'écrivain pouvait laisser volontairement au premier état de la rédaction un caractère diffus, tâtonnant, inacceptable. Plutôt que de biffer sur l'instant, il choisit d'y revenir, de tailler, de couper pour imposer un autre rythme, pour faire sortir un texte de cet ensemble nébuleux.

A l'opposé dans un autre brouillon, il laissera des blancs, des scènes à faire, des pierres d'attente... Le même document peut avoir des caractéristiques différentes : lorsque Mauriac écrit Thérèse Desqueyroux, il commence un récit suivi qui, très évidemment, représente un texte possible ; à un moment que l'on peut déterminer, il sent que cette rédaction devra être profondément modifiée et même reprise totalement ; il poursuit cependant un peu, mais d'une autre manière, en laissant des phrases inachevées, des scènes à peine esquissées, des trous... note enfin quelques épisodes à faire et commence une autre rédaction. Il n'est, dans ses manuscrits, nullement exceptionnel de découvrir ainsi une rédaction discontinue, incohérente au sens propre. Un exemple pour préciser (un détail, mais caractéristique) : les noms

des personnages sont rarement fixés dans les brouillons ; souvent l'hésitation est sensible entre plusieurs noms que l'on dirait utilisés "au hasard" ; le même personnage s'en voit attribué plusieurs, tout au long du brouillon, parfois dans la même page, comme si, jusqu'au dernier moment, le choix demeurait possible ; la cohérence n'est presque jamais rétablie. Cela est vrai d'autres traits, assez nombreux. On peut arriver à de véritables contradictions, à la présence dans le brouillon de notations, de descriptions, ou de scènes qui s'excluent. Et ce n'est pas toujours la première qui disparaîtra (il n'y aurait là qu'une biffure non signalée, le second élément annulant le premier, même si le brouillon ne porte pas la trace matérielle de cette suppression). Il s'agit plutôt d'une mise en attente. A la limite, tel brouillon nous offre des séquences successives, séparées, qui ne peuvent s'ordonner, les différents éléments ayant glissé, subi des modifications, dont il ne reste aucune trace écrite.

Cette part "d'essai" que comporte souvent un brouillon est importante. Et il est rare que le texte en garde la trace comme ce roman de Julien Green où intervient une scène de rendez-vous : le garçon arrive : entre les solutions possibles est seule exclue celle de la rencontre réussie ; ou ~~le garçon arrive et~~ la jeune fille est là, avec un autre ; ou elle ne vient pas ; Green écrit l'une et l'autre des deux scènes et plutôt que de choisir, fait rêver l'une et vivre l'autre à son personnage.

A l'opposé de ces brouillons, écrits comme tels, il y a ceux qui ont représenté une certaine étape de la rédaction, un texte

possible et qu'un état suivant annule. Les exemples sont nombreux de manuscrits terminés, mis au net et repris ensuite. J'ai cité déjà l'exemple de cette pièce de Claudel, Le Pain dur, recopiée considérée comme achevée, et soudain remaniée dans son IIIe acte ; la partie supprimée devient un "brouillon" ; d'une toute autre importance que la première rédaction. De même, lorsque Mauriac écrit ce roman qui s'appelle Le Mal, le recopie, l'abandonne pour le reprendre une ou deux années plus tard; abandonne cette nouvelle rédaction et en élabore une troisième après cinq ou six ans ; en corrige les épreuves, mais en interdit l'impression ; et publie enfin une quatrième version remaniée... nous avons quatre états du texte, dont trois sont devenus des "brouillons", encore que le troisième ait été, lui aussi, publié plus tard par Mauriac.

Le brouillon est ici presque un manuscrit. C'est le cas le plus rare. Il n'a pas, le plus souvent, ce caractère d'achèvement, au moins dans sa matérialité, porte des biffures, des ratures..., les traces d'un travail de rédaction. Quelle que soit son apparance matérielle - elle varie selon les écrivains - il reste qu'il y a au moins ces deux sortes de brouillons : ceux qui, au moment même de la rédaction, sont écrits pour être repris et ne constituent en aucun cas un texte possible et ceux qui pourraient être un texte. Les habitudes de l'écrivain et certains détails matériels peuvent être très révélateurs. Des feuilles de formats différents, pour Claudel, par exemple, indiquent toujours qu'il s'agit d'une rédaction provisoire - fût-elle une seconde rédaction ; les copies

sont établies sur des feuilles doubles en cahiers et de format identique. Lorsqu'il écrit de premier jet sur un cahier de ce genre, c'est qu'il croit atteindre immédiatement à un texte possible et il lui arrive d'abandonner le cahier ainsi commencé lorsqu'il ne se sent plus assez sûr (du moins est-ce une conjecture assez sérieuse). Ses brouillons toutefois donnent, presque toujours, une véritable rédaction, éventuellement interrompue par une ébauche (plan d'une scène, essai d'un mouvement de dialogue...) établie sur une feuille séparée. Mais il convient de faire une distinction assez nette entre ces deux sortes de documents : feuilles dépareillées qui portent une rédaction continue, feuilles de même format en cahier. De même lorsque Julien Green (pour qui le "manuscrit" est en fait la dactylographie qu'il établit lui-même) tape directement à la machine son autobiographie, nous n'avons pas affaire à la même espèce de brouillon que lorsqu'il écrit un roman, même si le manuscrit donne, en apparence, un texte publiable.

Je sais bien qu'à réintroduire ainsi les intentions de l'écrivain dans ce passage au texte, je m'expose à des critiques ; mais si l'on peut aisément séparer les notes préparatoires -non rédigées- des brouillons, écrits rédigés ; et les brouillons, non publiés, du texte imprimé, il faut bien mettre de l'ordre dans la masse de ceux-ci ; et pas seulement un ordre chronologique (moins facile parfois à établir qu'on ne pourrait croire), mais un ordre qui permettrait de mieux saisir, disons la naissance du texte,

d'en établir les étapes, de mieux exploiter les brouillons : une forêt où pour l'instant, chacun chasse son propre gibier ; avec succès d'ailleurs, ce qui prouve que l'entreprise est justifiée.

Un critère moins subjectif (je veux dire dépendant moins de l'écrivain) pourrait être cherché dans la notion de "publiable" très "matériellement" définie : est publiable un texte fixé ; ne l'est pas tout texte où demeurent des hésitations : phrases inachevées, développement laissé en attente, doublets de rédaction... Il faudrait distinguer aussi les rédactions complètes et les rédactions fragmentaires : celles-ci constituent une catégorie à part : véritables fragments ou rédactions interrompues ; interrompues accidentellement ou pour des raisons que l'on décèle parfois : le premier manuscrit de Thérèse Desqueyroux s'achève sur la biffure d'une phrase qui équivaut à une biffure de l'ensemble : cette phrase écrite, le récit est dans une impasse ; biffée, elle le déséquilibre; l'autre exemple type est celui de Maltaverne que Mauriac écrivait au moment de sa mort et dont il a dicté et corrigé les quelques pages écrites. Les raisons de l'abandon sont en somme internes ou externes - ce qui serait une formulation plus juste : lorsque Julien Green interrompt en 1938 Le Malfaiteur, qu'il finira beaucoup plus tard, ce n'est pas le texte qui se bloque, mais la publication qui lui en apparaît impossible.

On obtiendrait ainsi une première ébauche de classement : texte complet/fragmentaire ; texte publiable/non publiable ; et parmi les textes fragmentaires : les "essais" et les textes interrompus ; pour des raisons internes/externes. Je n'ai pas un goût très vif pour les classifications et m'y montrerais fort ma-

ladroit. Je ne voulais d'ailleurs que soulever un problème. Un des nombreux problèmes que nous posent encore les manuscrits. Car il faudrait aussi, pour en rester à ce niveau, tenter de définir les modifications qui interviennent dans un texte avec une précision suffisante pour les "confier" à un ordinateur. La principale difficulté, pour qui s'intéressent aux manuscrits, demeure en effet, pour sortir d'une interprétation intuitive, de dominer la masse d'informations qu'ils contiennent. Tel manuscrit de Green, presque sans rature, présente cinq à six mille "modifications". La reconstitution des étapes de la rédaction (et en somme des états successifs), dès qu'il y a plus d'un brouillon ou qu'interviennent des séries de corrections, est une étrange aventure. Et lorsqu'un écrivain comme Mauriac, Claudel, la plupart des contemporains, a conservé presque tous ses manuscrits, on se sent pris de vertige en constatant que tout ce qu'on en dit sans avoir tout lu, est un peu faux.

Klára RÁKOS-ÁCS
1146 BUDAPEST
Cházár András u. 5.

L'UTILISATION DE LA PSYCHOGRAPHOLOGIE DANS LA TEXTOLOGIE

Depuis que l'écriture s'est répandue on n'a cessé de constater que chaque écriture a son caractère particulier. Sans être expert en graphologie on peut tirer un certain nombre de conclusions d'une lettre manuscrite concernant le niveau intellectuel et les facultés de la personne qui l'a écrite. Quiconque a travaillé dans des archives a pu se rendre compte de ce que les écritures des siècles passés peuvent être classées suivant les modes et les différentes manières d'écrire. Pour peu que cette constatation se soit avérée exacte, on est également obligé d'admettre l'existence de rapports - confirmés par la science - entre le tracé des caractères et le Moi, la personnalité de celui qui les trace. Les innombrables observations ont abouti au cours des siècles à une série d'expériences sur la base de laquelle on peut

démontrer de manière objective l'existence de ces rapports. C'est ainsi que naquit la psychographologie en tant que science réelle. Suétone, le célèbre biographe des empereurs romains avait déjà remarqué les rapports entre le tracé des caractère et la personnalité. Au 18e siècle, ce fut Goethe dont l'attention s'est portée sur les caractéristiques de l'écriture: il a communiqué ses expériences à Lavater, le fameux anthropologue de l'époque qui tenta d'établir un système scientifique à partir des caractéristiques du visage et du crâne qui permît de conclure de la physiognomie sur le caractère de l'individu. Lavater entreprit des recherches approfondies, et en fin de compte c'est lui qui jeta les bases scientifiques de la graphologie. L'abbé français Michon rassembla un immense matériel et procéda à des analyses comparatives détaillées dans la masse hétérogène des formes et du tracé des caractères. Le résultat de ces recherches de plusieurs décennies fut un ouvrage de graphologie - terme scientifique qu'il fut également le premier à employer. Le système compliqué de Michon fut simplifié plus tard par Crépieux Jamin qui est l'auteur du premier système graphologique utilisable dans la pratique. Parmi les spécialistes modernes de la graphologie, il faut

signaler en premier lieu Klages qui constata l'existence de rapports caractéristiques bien définis entre l'écriture et la constitution physique. Parmi les spécialistes de la graphologie scientifique il faut également nommer Max Poulver, auteur d'une théorie basée sur les résultats des recherches psychanalytiques. Selon sa théorie les souvenirs repoussés dans le subconscient, les instincts refoulés et les passions contenues déterminent le caractère de l'individu d'une façon décisive et se reflètent aussi dans l'écriture. A l'opposé de Klages, Poulver a centré ses recherches sur les facteurs psychologiques de la personnalité.

La graphologie scientifique établit ses conclusions sur les traits analogues de plusieurs centaines de milliers d'écritures. En tant que science, la graphologie est une discipline critique, car elle réunit une immense quantité de données à l'appui des lois qu'elle formule. Le domaine d'utilisation de la graphologie est très vaste de nos jours. Dans les affaires de faux ou meme dans la criminologie l'avis des experts en écritures peut jouer un rôle décisif. Les bons psycho-graphologues doivent cependant être aussi de bons experts en matière d'écriture. Ils doivent ainsi connaître les méthodes des experts en écritures.

La graphologie fournit des réponses à toute une série de questions qu'on ne peut approcher par d'autres méthodes. La forme des caractères examinées, la disposition des lignes permettent au psychographologue de conclure non seulement au caractère et aux principaux traits de la personnalité, mais encore à l'état psychique de la personne au moment où elle avait écrit les lignes en question. Dans plusieurs pays les candidats destinés à occuper certains postes doivent se soumettre à un test psychographologique. C'est le cas, en particulier, pour les astronautes en Union Soviétique.

Le graphologuenaccorde beaucoup d'attention à la signature, au paraphe. La plupart des gens ignorent combien souvent leur signature change et combien ces changements sont révélateurs en ce qui concerne l'évolution de leur personnalité, leur vie et leur situation sociale. Prenons comme exemple la signature de Napoléon. Sa signature de jeunesse frappe par le rythme de l'écriture. Les lettres sont reliées avec un grand élan témoignant d'une volonté inexorable. La deuxième signature date de sa vingt-quatrième année, époque où il est déjà lieutenant-colonel. L'écriture accuse une tendance ascendante, les traits dont le nom est souligné indiquent l'ambition, l'aspiration aux grands buts. La troisième signature reflète la volonté sans appel du premier

consul âgé de trente-et-un ans. La quatrième de l'époque de l'Empire, où il n'utilise plus le nom de Bonaparte dans sa signature - offre des traits extrêmement caractéristiques. Les lettres ne penchent pas toutes dans le même sens et dans le même angle, et indiquent de rapides changements d'humeur. Sans être expert, on peut facilement constater la tension dynamique, la forte pression du tracé. Les variations de la grandeur des caractères reflètent également des états d'âme successifs. La manière dont l'initiale fait saillie et la force du trait qui souligne le nom marquent la tendance à faire valoir sa volonté à tout prix. La signature datant de 1807 ne comporte plus que l'initiale de son nom. Mais cette seule lettre N occupe une place considérable, l'empereur n'admet plus personne à côté de lui, c'est un monarque. Après la défaite de Russie la signature reflète pour ainsi dire la débâcle. Il ne reste presque rien de l'orgueil de l'initiale, mais les lignes ascendantes n'en indiquent pas moins qu'il ne s'est pas encore rendu. Il n'est plus aussi sûr de lui-même au cours de l'année suivante. Son écriture change, il signe, puis il biffe ses propres traits. La signature est presque désespérée, nulle trace de la fermeté, des élans précédents. L'année suivante son étoile décline. Son écriture à cette

époque ne ressemble plus à l'écriture de Napoléon tel qu'il fut jadis. L'initiale est étonnemment petite, son tracé est incertain, les traits ne sont ni forts ni sûrs. On dirait une ligne tracée au hasard, le geste d'un homme qui veut se dissimuler à lui-même l'échec de sa vie.

Si le psychographologue et le graphologue-historien veulent donner une image complète de leur sujet, ils doivent être versés en sciences naturelles, doivent avoir des connaissances approfondies des hommes et de longues années d'expérience. La graphologie historique présente des analogues avec l'activité des archéologues. L'analyse de l'écriture des personnages historiques exige des méthodes quelque peu différentes de celles dont se servent les graphologues dans leur pratique quotidienne. En effet, alors qu'en analysant l'écriture des contemporains ou de personnages qui ont vécu approximativement à la même époque, le graphologue fait, lui-même, partie de l'époque en question, lorsqu'il s'agit de distances historiques plus importantes, le graphologue doit mobiliser et concentrer davantage ses facultés, ses connaissances, sa logique et son intuition pour résoudre les problèmes.

J'ai eu à faire face à une tâche de ce genre quand

un écrivain anglais, Lady Listowel de Londres s'est adressée à moi pour demander ma collaboration dans la rédaction d'un livre. Nous nous sommes rencontrées en 1975 dans les archives de la ville de Vienne où nous avons trouvé tous les écrits /récritures/ qui peuvent être mis en rapport avec le personnage historique en question. J'ai pu ainsi résoudre l'énigme qui entourait sa mort. Le livre paraîtra prochainement en anglais. Il traite de la vie et de la mort de l'archiduc Rodolphe, héritier du trône.

Les possibilités de l'utilisation de la psychographologie dans la textologie sont également très grandes. Elle peut servir à l'identification de manuscrits autographes, de même qu'à la détermination relativement exacte de la date de manuscrits non datés. En effet, la chronologie relative se laisse déterminer sur la base de manuscrits datés, tandis que l'analyse de l'écriture permet de rattacher tel manuscrit aux données connues de la vie de l'auteur, comme,maladie, état d'âme, etc.

La psychographologie donne de bons résultats quand il s'agit de déterminer la date d'origine des variantes, et par là elle facilite le rétablissement du texte original.

A ma connaissance cette méthode est aussi utilisée

à l'étranger; sinsi par exemple c'est de cette manière-là que les spécialistes ont pu dater et rétablir différents textes de l'édition critique de Novalis.

Je ne citerai qu'un seul cas de mon expérience personnelle pour illustrer la contribution de la psychographologie au travail des textologues. A propos de l'édition critique des oeuvres de Csokonai, les historiens de la littérature discutent depuis fort longtemps sur l'authenticité de certains textes manuscrits. Ferenc Szilágyi, rédacteur de cette édition critique, retrace ainsi l'histoire de notre collaboration.

"Au départ ce furent les problèmes soulevés par poèmes dits de Rózsi /poèmes d'amour adressés à Rosalie et à Rose/ que je désirais élucider à l'aide de la psychographologie. Je n'ai pas pensé aux textes du Manuscrit vert - encore que j'aie eu des doutes quant à leur chronologie et leur naissance -, puisque les historiens de la littérature estimaient que ces poèmes n'avaient pas été tracés sur le papier par la main de Csokonai, et d'après mes renseignements on ne pouvait pas tirer de conclusions valables de cette écriture enfantine et insuffisamment développée.

Mes doutes m'ont néanmoins amené à confier les manuscrits aux soins des experts, en ajoutant qu'il s'agissait d'écritures enfantines et que selon l'avis

des spécialistes ils n'avaient pas été tracés par la même main que les autres manuscrits à analyser. / Je n'ai pas révélé à ce moment-là l'identité de l'auteur des manuscrits./ Mme Klára Rákos-Ács a constaté que les écrits n'étaient pas des "écrits d'un enfant", mais ceux d'un adolescant: les premiers poèmes avaient été écrits par un garçon de 12 à 13 ans. Elle a ensuite donné une caractérisation psychologique exacte de l'auteur des manuscrits /imagination extraordinairement vive, sensibilité nerveuse excessive, hallucinations et tendances visionnaires, étonnante précocité, 6 à 7 ans d'avance sur les camarades de classe, etc./. Tout cela correspondait arfaitement au portrait du poète et concordait avec les jugements des contemporains et les témoins oculaires. Voilà par exemple ce que Dombi, un contemporain, note à propos de Csokonai à cette époque: "Dès cette époque se manifestaient quelques germes précieaux de son âme qui laissaient prévoir une grande fécondité; ainsi l'imagination ou la manière dont toute son âme se perdait dans le sujet traité, au point que dès l'âge de douze ans, dans la classe de poétique, il était si profondément abimé dans sa mélancolie que, comme l'écrit à son propos le professeur T. Kovács, souvent il n'entendait même pas lorsqu'on lui adressait une question" - lit-on chez Domby,

qui ne manqua pas non plus de faire état de la précocité étonnante du poète." - Voilà ce que Ferenc Szilágyi écrivit sur notre collaboration.

Mon analyse des manuscrits s'étendait aussi sur la fragilité des articulations de l'auteur des textes, constatation qui sont également corroborées par des données. Il semblait ainsi certain que le Manuscrit vert conservait les manuscrits autographes de Csokonai. Mais cela demandait encore des analyses graphologiques proprement dites et des études plus poussées.

Or la confrontation avec les manuscrits plus jeunes, la comparaison du dessin des caractères et du graphisme ont confirmé que les prémices du Manuscrit vert avaient été tracées par la main qui a aussi écrit les poèmes ultérieurs.

Le fait que les manuscrits en question sont vraiment de Csokonai se trouve confirmé par d'autres textes du legs manuscrit de l'enfance du poète. Les dessins des caractères et le graphisme de ces exercices d'écriture correspondent aux premiers textes du Manuscrit Vert.

Il nous restait de répondre à la question de savoir si les textes en question du Manuscrit vert avaient été notés à la même époque ou à des intervalles plus ou moins grands. C'était là une autre pierre de touche

de l'authenticité de l'analyse, car quelques poèmes du Manuscrit remontent, vu leur sujet, très probablement à l'année 1790. Autant dire que si le Manuscrit vert contient le texte autographe de ces poèmes, ainsi que de ceux qui leur succèdent, Csokonai ne pouvait pas les avoir notés avant 1790.

D'après mon analyse, l'auteur qui nota ces poèmes devait avoir environ 17 ans. Cela confirme la date de 1790, Csokonai ayant eu 17 ans à cette époque.

Il s'en suit que la matière de base du Manuscrit vert est un cahier d'exercices poétiques dont Csokonai se servait à l'âge de 11 à 12 ans, dans la classe de poétique, et c'est sur les pages vides de ce cahier qu'il nota plus tard ses poèmes indépendants.

Finalement il fallait encore trancher la question de savoir si les premiers poèmes du Manuscrit vert constituent des brouillons ou des transcriptions au net, c'est-à-dire s'il s'agit là d'un cahier purum ou du cahier impurum du poète. L'avis de l'expert a confirmé l'hypothèse que les poèmes sont, à quelques exceptions près, des transcriptions au net.

L'analyse de l'écriture a donc permis de constater que la première et la plus grande unité du Manuscrit vert qui contient les prémices en langue hongroise du poète, remonte, à l'exception des dix derniers

poèmes, aux années 1785-86, et qu'elle correspond au cahier purum que le poète utilisait dans la classe de poétique du collège, cahier dans lequel occasionnellement il notait aussi des brouillons. La deuxième partie du manuscrit laquelle contient des propositions latines est également une transcription au net autographe du poète et remonte à l'époque où il avait 12 - 13 ans.

La psychographologie et la graphologie historique sont aujourd'hui des sciences pratiquée par nombreuses personnes; elles possèdent une vaste littérature spéciale et peuvent s'apprendre tout aussi bien que les mathématiques ou la physique. Si je me suis étendue aussi longuement au début sur ce qui constitue l'essence même de la psychographologie, c'est parce que je crois que la connaissance des rudiments de la graphologie ne peut qu'être utile à tous les textologues.

Analyse de système et textologie

Pavel Vašák

Il est certain que l'un de problèmes essen - tiels, dont la solution est cherchée par le col - loque, c'est la typologie. Ce problème se retrouve - dans les conditions différentes - dans chaque discipline scientifique. En se basant sur l'observation d'une partie de la réalité objective, on est devant un ensemble d'éléments, dont la structure fonctionelle intérieure est à découvrir. Ce processus consiste:

1. dans la recherche de l'importance fonctionelle de chaque élément;
2. dans la typologie des éléments.

Par le processus mentionné on peut aussi formuler une ou plusieurs hypothèses concernant la réalité observée. La relation entre l'observation et l'hypothèse est bien sûr dialectique, puisque l'observation s'éffectue déjà sur la base d'une hypothèse, qui pourra ensuite être vérifiée, rejetée, modifiée etc. On essaie généralement de trouver, si l'ensemble des éléments - obtenu "par hasard" ou sur la base d'une hypothèse - forme un système, quels éléments forment un sous-système, quelles sont les rélations entre les éléments, etc.

Le problème de la typologie est en relation étroite avec la notion cybernétique de système. Celle-ci est en général en cybernétique considérée comme l'ensemble des éléments M et l'ensemble des relations entre les éléments R. L'ensemble R, contenant les relations entre les éléments, est appelé la structure du système. Les relations sont de différentes sortes, par exemple matérielles, énergétiques et informatiques. Pour les systèmes sociaux /linguistique, littéraires/ les rélations informatiques sont typiques.

C'est pourquoi la détérmination du système est dans chaque domaine un pas en avant pour la connaissance. Pourquoi est-ce que je parle des notions du système et de typologie en textologie? Dans l'article Textologie et modèle de communication, que j'ai envoyé à la revue du L.A.S.L.A. /Liège, Belgique/, j'ai présenté un modèle de communication pour le processus de la genèse d'une oeuvre littéraire quelconque, qui commence par l'intention artistique et se termine par le texte de l'oeuvre littéraire. J'ai essayé de montrer que le modèle de la communication littéraire, c.à.d.

auteur - oeuvre - destinataire,

peut être du point de vue de la textologie décom-

posé en trois étapes:

1. la phase autocommunicative, c.à.d. le processus auteur - oeuvre. Ici on voit naître des textes qui ont la valeur autocommunicative, parce qu'ils sont en général destinés "seulement à l'auteur", leur destinataire n'est que l'auteur ou une personne ou les personnes désignées par l'auteur comme "le ou les destinataires privés" /par exemple un ami, les collégues du groupe littéraire, etc./. Cette phase est modelée par les différents textes de travail, par lesquels l'auteur ne veut pas "entrer en communication". Cette phase est achevée par un texte linguistique terminé qui est destiné par l'auteur à la communication /l'autographe de l'oeuvre/.

2. Quand l'auteur a atteint la forme linguistique achevée, commence la phase de communication non publique, dans laquelle le texte est présenté aux récepteurs de différentes sortes /membres de maisons d'édition, de rédactions, aux critiques, aux censeurs, etc./. Leurs connaissances et leurs expériences leur permettant de prévoir l'influence potentielle de l'oeuvre en question sur la société peuvent se

traduire dans le texte de l'oeuvre par des modifications du texte. C'est pourquoi aussi le textologue étudie pour chaque variante /modification du texte/ son origine, son motif et sa conséquence dans le texte. Il est certain, que l'autographe original peut être refait, partiellement modifié, etc.

3. La troisième phase est celle de la communication publique, pendant laquelle le texte de l'oeuvre entre dans le système communicatif d'une société, par exemple sous la forme d'un texte imprimé.

Il résulte du schéma de communication, que le texte de l'oeuvre n'est rien de statique, que le texte est toujours en mouvement, comme le prouvent les textes de travail dans la phase autocommunicative, les corrections d'imprimerie, les changements exigés par des rédacteurs, des censeurs, etc., dans la phase communicative non-publique. Mais on ne peut pas étudier le processus de la genèse du texte seulement a partir d'une source textuelle isolée, dans les changements de différentes sortes, par exemple stylistiques, idéologiques, etc. La genèse du texte de l'oeuvre est un système, ou chaque élément, chaque source textuelle a sa place, remplit une certaine fonction et en même temps - ce qui est très impor-

tant - se trouve en relation avec les autres éléments. Le système a ses entrées /input/ et ses sorties /output/ - c.à.d. l'influence du contexte et l'influence sur le contexte, parce que chaque source textuelle, chaque manuscrit, chaque changement du texte prend naissance dans une situation historique concrète, dans laquelle l'oeuvre en voi de création entrera ou dans laquelle on /rédacteur, auteur, censeur/ suppose qu'elle entrera. C'est pourquoi aussi- comme nous l'avons déjà souligné - il faut pour chaque variante étudier et trouver son origine, son motif et sa conséquence dans le texte, qui est en général positive ou négative.

Ici on peut remarquer, que nous considérons la textologie comme une science /littéraire et linguistique/ qui étudie l'histoire, la genèse et l'attribution du texte d'une oeuvre et de ses sources textuelles dans le cadre des rélations qui influencent le texte et ses sources. Alors on part de la situation suivante: l'ensemble M des sources tex - tuelles d'une oeuvre. L'ensemble M peut contenir toutes les sources ou seulement certaines sources textuelles, qui ont historiquement éxistées. Entre les éléments de l'ensemble M existe la relation de la dépendance textuelle, qui est dans le processus tex-

tuel historique exprimée par le classement des parties de la totalité. Ce classement répresente dans le problème textologique mentionné la généalogie des sources textuelles du point de vue de la genèse du texte de l'oeuvre. Sa représentation graphique est le stemma. Par la totalité mentionnée on comprend le système de la création du texte /littéraire/, dans le cadre du contexte historique, qui détermine la naissance du texte de l'oeuvre /les entrées du système/ et auquel en retour il se refère.

Donc, le système de la genèse de l'oeuvre littéraire et de sa diffusion en société est décrit par deux ensembles:

1. L'ensemble des sources textuelles M;
2. L'ensemble des relations entre les éléments /sources, manuscrits/, qui décrit la direction de la transmission de l'information d'une source dans une autre.

Chaque élément de M est un lieu, où l'information transmisse par un texte est traité /par un auteur, par un copiste, etc./. Dans ce sens le processus textuel est le processus d'information. La rélation entre l'information conservée et l'information modifiée est générale-

ment mesurée par le nombre des variantes textuelles entre les textes comparés.

Nous avons déjà souligné, que l'élément important de l'ensemble M est un texte T, appelé "la forme linguistique terminée, le résultat du travail de l'auteur sur l'oeuvre littéraire dans les conditions et les circonstances données". Généralement le texte T est présenté par l'autographe de l'oeuvre destinée à la diffusion. C'est pourquoi on peut considérer:

1. La typologie des sources textuelles, qui ont historiquement pris naissance dans le processus créateur jusqu'à la forme linguistique terminée T, c.à.d. la typologie des textes de travail. La non-complexité textuelle, le fragment textuel et matériel, est leur trait caractéristique essentiel. La typologie est utilisée ici pour l'explication de la genèse de l'oeuvre.
2. La typologie des sources textuelles qui ont historiquement pris naissance après la forme linguistique terminée.

Je ne parlerai pas ici des méthodes de la recherche de la typologie de l'ensemble M. Il y en a plusieurs, voir par exemple les méthodes de typologie utilisées en linguistique mathématique.

Le textologue en général veut reconstruire la totalité du processus textuel qui a historiquement existé. Cette totalité est un système historique réel, tandis que le stemma /la typologie/ trouvé par une méthode quelconque, n'est qu'un modèle du processus textuel réel, n'est qu'un système abstrait. C'est pourquoi - d'après moi - il faut toujours prendre la typologie trouvée, pour une hypothèse logiquement formulée. Et cette hypothèse, il faut la vérifier par une analyse textologique qualitative. C'est pourquoi aussi la textologie est une science qui étudie l'histoire, la genèse et l'attribution du texte d'une oeuvre et de ses sources textuelles dans le cadre des rélations qui influencent le textes et ses sources.

Jusqu'à présent nous avons parlé de l'ensemble M des sources textuelles d'une oeuvre littéraire. En sortant de l'ensemble M, on a cherché la structure du système de la genèse de l'oeuvre et de sa diffusion en société. Cette structure - sa représentation graphique - a été appelée le stemma. Dans la première phase on doit délimiter l'ensemble M. La décision, si un élément appartient ou non à l'ensemble M /les problèmes de ce type sont appelés attribution/ est un résultat

important dans une recherche difficile.

Le critère /ou les critères/ pour la délimitation de l'ensemble M est par exemple: - l'appartenance

- à une oeuvre littéraire /comme nous avons étudié les sources d'une oeuvre/;
- à une certaine période /par exemple les incunables tchèques/,
- à un lieu culturel et historique /les incunables tchèques de Pilsen/,
à une langue, à une tendance politique, etc. etc.,
- à un auteur, etc.

Dans la phase suivante nous étudierons la typologie de l'ensemble M, composé par les textes d'un auteur dans leur totalité. Nous prenons donc pour l'ensemble M toute l'activité textuelle d'un auteur /l'héritage littéraire/, c.à.d. les textes publiés, non-publiés, la correspondance, etc. Evidement on peut se poser la question comme précédemment et construire un certain "superstemma" /par exemple la généalogie de l'utilisation et du développement d'un motif dans la totalité de l'oeuvre/. Mais la question la plus importante c'est la typologie de l'ensemble M d'après les fonctions partielles, que les sous-ensembles de M

réalisent.

On peut classer d'après plusieurs critères /fonctions/ les textes /manuscrits/ d'un auteur:

A. Genre littéraire - prose, poésie, piéces de théatre, correspondance, carnets, etc.;

B. Nature des sources textuelles: Ici on peut partir de plusieurs critères, qui en général se superposent; par exemples on a les textes

a. corrigés - non-corrigés

b. autorisés - non-autorisés

c. publiés - non-publiés

d. censurés - non-censurés

e. destinés au public - destinés seulement à certains récepteurs

f. etc.

C. La position communicative

Ce critère est basé sur la relation de l'émetteur et du récepteur vis-à-vis de la catégorie "auteur". Généralement on a dans l'ensemble M des textes d'un auteur les sources textuelles qui comportent les oppositions suivantes:

1. l'émétteur d'un texte est identique à son auteur: oui - non;
2. le récepteur d'un texte est en même temps son auteur: oui - non.

Naturellement, dans le cadre de l'ensemble M il peut historiquement éxister un texte, dont l'emetteur - pour une destination donnée - soit la personne étudiée, mais son créateur est quelqu'un d'autre. Cela concerne par exemple les copies, parce que l'analyse graphologique ne peut rien dire sur le créateur de l'oeuvre.

D'après la nature de la source de l'information textuelle et de la destination d'un texte, il est possible de diviser les éléments de l'ensemble M /les textes d'un auteur/ par exemple de la manière suivante:

catégorie de communication	émetteur		récepteur	
	auteur	non-auteur	auteur	non-auteur
texte publié /diffusé/	+	-	-	+
texte non-publié	+	-	+	/+/
lettre envoyé	+	-	-	+
lettre reçue	-	+	+	/+/
notes de lectures	+	/+/	+	-
journal	+	-	+	/+/
copie d'auteur du travail de non-auteur	-	+	+	/+/
copie de non-auteur du travail de l'auteur	+	-	-	+
copie de non-auteur du travail de non-auteur	-	+	-	+

Explication: La catégorie "auteur" désigne le créateur de l'oeuvre donnée. L'auteur - dont l'ensemble M est étudié - peut être en même temps l'auteur de la fixation graphique de l'oeuvre étudiée /l'autographe/. Par le signe + nous désignons l'exis - tence, par le signe - la non-éxistence d'un fait; le signe mis entre parenthèses signifie la possibilité d'un fait.

Jusqu'à présent nous avons toujours étudié les qualités d'un certain système /l'ensemble M et l'ensemble des relations entre les éléments de M/, sa typologie fonctionelle. A la fin de ces considérations sur l'application de la notion de système en textologie, quelques remarques importantes sur le problème du temps:

I. On peut distinguer deux catégories du temps -

1. le temps extérieur du texte; ceci signifie que chaque texte /manuscrit, source textuelle/ s'est élaboré dans une situation historique concrète;
2. le temps intérieur du texte; par cela nous comprenons la séquence de différentes étapes du processus qui mène de l'intention artistique vers l'oeuvre.

Si le temps extérieur s'écoule régulièrement -

cela ne signifie pas que les relations extérieurs du texte se développent régulièrement - le temps intérieur ne possède pas cette qualité. Dans le processus "l'intention - l'oeuvre" il faut tou - jours penser à une possibilité de retour vers l'étape antérieure /au point de vue du temps et du texte/, qui sera franchie par l'effort artistique. Le processus créateur n'est rien de linéaire, chaque source textuelle est en relation non seulement avec les autres éléments d'une même oeuvre mais dans une certaine mesure avec l'autre activité du créateur.

II. Les constatations qui précèdent nous permettent de formuler un double point de vue sur l'élément étudié:

1. chaque élément /source textuelle, manuscrit, motif, etc./ fait partie de plusieurs systèmes /l'aspect statique de l'élément/;
2. un élément peut fluctuer entre les systèmes différentes /l'aspect dynamique de l'élément/.

Pour l'explication prenons l'ensemble M, formé par les textes de l'écrivain romantique tchèque K. H.Mácha.

Le sous-ensemble M^1 des sources textuelles de l'oeuvre de Mácha appelée Pouť krkonoš ská /Pèle-

rinage de Krkonoše/ est composé de quatre textes:

- les manuscrits marqués R 5, R 12;
- les textes titrés Sen /Rêve/, Poutník /Pélerin/.

Ces quatre textes font partie du système de la genèse de l'oeuvre étudiée.

Mais les deux textes titrés Sen et Poutník se trouvent graphiquement fixés dans le Carnet de Mácha /Zápisník/, c.à.d. ils font partie du système matériel "carnet", parce que ce carnet contient les textes autocommunicatifs, destinés "seulement à l'auteur".

Pareillement le motif de l'infidélité est fluctuant: il se manifeste dans la vie privée de Mácha et en même temps il est stylisé dans les oeuvres de Mácha. Rappelons ici l'attitude philosophique du romantisme, qui ne distingue pas entre la vie privée et la stylisation littéraire /ou entre la stylisation privée et la vie littéraire/.

Alors ce motif se trouve:

- dans le Journal de Mácha /la note du 3.11.1835, qui est même chiffrée!/, dans une lettre à son ami;
- dans plusieurs oeuvres de l'écrivain: Přísaha /Serment/, Cikáni /Tziganes/, Máj /Mai/.

Donc, la fluctuation de l'élément, comme

nous l'avons décrit, concerne

- le texte comme fixation graphique de l'effort artistique /motifs, variantes stylistiques, idéologiques, etc./,
- le texte comme fait matériel.

Références:

D.S.Lichačev, Tekstologija, Moskva 1962

J.Habr, J.Vepřek, Systémová analýza a syntéza, Praha 1972

P.Vašák, Mácha - komunikace - textologie, Literární archiv VIII-IX, Praha 1978

P.Vašák, Textologie a máchovské systémy, Česká literatura 1978

P.Vašák, Metody určování autorství, Academia, Praha 1978 /sous presse/

Pavel Vašák

Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV /Institut de littérature tchèque et étrangère de l'Académie Tchécoslovaque des Sciences/

Praha 1, Strahovské nádvoří 132

Erzsébet VEZÉR
1117 BUDAPEST
Mészöly u. 4.

LE TEXTE SONORE

Le concept du texte est généralement lié à une réprésentation écrite ou imprimée, mais en tout cas visuelle, quoique la définition de Likhatchev: "Le texte est l'expression linguistique d'une oeuvre"[1] n'exclue pas non plus l'existence de textes non écrits. En effet, c'est Likhatchev qui, le premier, établit une distinction entre le texte et sa forme graphique, son image écrite.

Gorski donne une double définition du texte:

1./ Der Text ist die letztgültige sprachliche Gestalt, die dem Werk durch den Autor verliehen worden ist als Ergebnis des schöpferischen Prozesses; er drückt diejenige Realisierung der schöpferischen Intention aus, die unter den Bedingungen der Entstehung des Werkes und den schriftstellerischen Möglichkeiten des Autors erreicht werden konnte;

2./ Der Text ist eine graphische Fixierung der oben beschriebenen sprachlichen Gestalt, bzw. die

Niederschrift der sprachlich-akustischen Schicht des Werkes; die dank der gegenwärtigen Technik mögliche Fixierung der sprachlichen Gestalt des betreffenden Werkes mit Hilfe einer Schallplatte oder eines Tonbandes hat mit dieser Definition nichts zu tun. [2]

Il distingue donc, lui aussi, très nettemet la forme linguistique de l'image graphique de l'oeuvre, tout en désignant les deux par le terme de texte. Si l'on part de la réflexion d'Ingarden qui sert de base des définitions citées et selon laquelle la couche fondamentale de l'oeuvre littéraire est une couche linguistico-acoustique, l'enregistrement sur bande magnétique peut constituer une étape très importante dans la formation du texte littéraire, étape appelée "avant-texte" par les Français.

Par suite du développement des mass media on rencontre de plus en plus souvent des oeuvres littéraires enregistrées (sur bande magnétique) qui ne sont pas des enregistrements secondaires, mais représentent une forme linguistique valable de l'oeuvre, même si celle-ci n'est pas toujours la forme linguistique définitive. /Encore que, comme nous le verrons plus loin, cela non plus ne soit pas sans exemple./ Ce sont les cas où l'auteur récite lui-même son oeuvre ou - comme il arrive souvent - il donne un interview improvisé à un

journaliste, ou encore s'il parle librement dans une discussion à la radio ou à la télévision, s'il modifie son texte déjà écrit sous le coup de l'inspiration du moment au cours de la discussion, sans parler des cas, assez fréquents ces derniers temps, où un auteur âgé ou malade enregistre directement sur bande magnétique ce qu'il a à dire. A moins que je ne me trompe, c'est ainsi que naissent les nouvelles oeuvres de Sartre.

De nos jours, on ne peut guère plus douter de ce que ces discussions improvisées, confessions, interviews enregistrés font partie de l'oeuvre de l'auteur, et que, partant, il faut les prendre en considération quand il s'agit de mettre au point une édition critique. Toutefois ces enregistrements ne deviennent "texte" qu'une fois notés par écrit et approuvés par l'auteur.

Il arrive cependant aussi que l'auteur ne puisse plus donner son approbation ou ait manqué de le faire en temps utile. Dans ces cas, l'oeuvre enregistrée doit être considérée comme texte ou comme avant-texte au point de vue textologique. Dans le dernier stade de sa maladie, George Lukács ne pouvait plus écrire, mais répondait de bonne grâce aux questions qu'on lui posait, et plusieurs dizaines d'interviews ont été faits

avec lui pendant cette période. Les interviews ont ensuite été publiés en Hongrie et à l'étranger, et personne ne met en doute leur appartenance à l'ensemble de l'oeuvre de Lukács. Ils en font partie au même titre que les notes, fragments ou lettres de l'auteur.

Il y a quelques années j'ai lu dans un journal français qu'au cours du dernier passage de Claudel à la radio, le journaliste avait poursuivi une longue conversation avec lui après la fin de l'émission et cela sans avoir débranché le micro. Cette conversation a été publiée quelques années plus tard. Elle fait sans aucun doute partie de l'oeuvre de Claudel, mais, tout comme dans le cas des interviews avec Lukács, l'auteur ne pouvait plus contrôler le texte. Il est d'ailleurs également imaginable que l'oeuvre littéraire soit retransmise à la radio sans jamais paraître dans la presse, et que l'auteur n'en possède pas le manuscrit. Une fois de plus on est donc réduit à la bande magnétique. Le texte authentique dans ces cas n'est certainement pas la transcription ultérieure de l'enregistrement, vu qu'elle peut contenir des erreurs, des malentendus ou des interprétations erronnées, mais l'enregistrement sur bande magnétique de l'oeuvre ou de la conversation, et c'est cet enregistrement dont le rédacteur d'une édition critique doit tenir compte pour établir le texte

définitif. Il est vrai que l'erreur d'écoute peut ici tenir lieu de l'erreur de lecture, mais grâce à différents procédés techniques, ces sources d'erreurs sont plus faciles à éliminer que celles dues à une écriture illisible qui reste parfois indéchiffrable malgré l'intervention d'un graphologue.

Mais même lorsqu'il existe une transcription autorisée de l'oeuvre retransmise, l'enregistrement original n'est pas sans présenter de l'intérêt. Pour peu que la textologie comprenne aussi l'histoire des textes - ce dont on ne peut guère plus douter de nos jours - aucune variante de la forme linguistique de l'oeuvre littéraire ne peut être ignorée. La transcription arrondit généralement le texte, en corrige les fautes dues à une façon de parler nonchalante, ce qui fait qu'il faut en tout cas tenir compte du texte enregistré pour voir si la transcription correspond fidèlement aux intentions de l'auteur. Il n'en va pas de même si c'est l'auteur qui retouche son propre texte. Mais même alors la bande originale garde tout son intérêt en tant que variante éventuelle de l'oeuvre.

On peut dire que des textes enregistrés (sur bande) saisissent l'oeuvre in statu nascendi, donc à un stade qui précède celui de l'écriture. Roger Laufer écrit à ce propos: "à travers les étapes de la génèse

il /le textologue/ essaie de saisir le phénomène de la création littéraire ou de la production textuelle".[3]

Bien entendu, dans le cas d'une oeuvre retransmise, le graphisme et, ce qui est encore plus important du point de vu de l'édition, les particularités orthographiques n'offrent aucun point de repère. Ainsi on doit recourir à d'autres méthodes en ce qui concerne par exemple la datation /date de la transmission du programme pour les enregistrements à la radio, etc./ En même temps les accents rationnels et émotionnels peuvent fournir des informations valables quant aux passages importants du point de vue du contenu et de la langue, et ce faisant nous rapprochent de l'interprétation correcte de l'oeuvre, de celle qui correspond le plus aux intentions de l'auteur.

Tout cela vaut non seulement pour les interviews et conférences imporovisées, mais bien souvent aussi pour les oeuvres poétiques.

Dans les années trente, l'épouse de Mihály Babits a enregistré sur une plaque radiographique primitive entre autres les voix de Babits et de Karinthy récitant les deux leurs propres poèmes. Ces plaques nous sont restées conservées, et en confrontant le texte récité aux récentes éditions authentiques /non critiques/, nous sommes en mesure de relever des diffé-

rences importantes entre le texte sonore et le texte écrit.

Dans le poème intitulé Méné tekel de Karinthy, on constate deux différences notables: dans la 10e strophe hallgattak (ils se taisaient) au lieu de hallgatták /ils l'écoutaient/, dans la 14e strophe, la version sonore dit Készülj /Prépare-toi/ au lieu de Vigyázz /Fais attention/, qu'on trouve dans la version écrite.

Dans les deux poèmes récités par Babits nous trouvons également des altérations. Dans ces cas, le texte conservé sur bande doit être considéré en tout cas comme une variante.

De plus, l'accentuation permet également d'arriver à des conclusions importantes. Dans le poème intitulé Az elbocsátott vad /Le fauve relâché/ on trouve le vers: "Vezessen Hozzád a szabadság" /Que la liberté me mène à Toi"/. L'accent naturel devrait être porté par le mot szabadság /liberté/. Babits cependant accentue très fortement le mot à Toi /Hozzád/. Il est clair que ce rejet de l'accent modifie le sens du texte. Mais comment le signaler dans l'édition? Éventuellement en imprimant le texte souligné en italique. Mais cela risque de paraître un procédé qui fausse le manuscrit originel. Il est donc évident que si l'on

accepte des oeuvres enregistrées en tant que texte ou variante de texte, il faut aussi trouver un procédé adéquat pour indiquer l'accent parlé, pour rendre de manière visuelle le phénomène acoustique, le texte sonore.

Voyons un autre cas où l'enregistrement a conservé la première variante de texte. En 1969, à l'occasion d'un colloque sur Ady, j'ai demandé à plusieurs poètes contemporains de répondre à différentes questions concernant Ady. Un des participants du colloque, László Nagy, l'excellent poète malheureusement disparu depuis, a répondu par un poème en prose. Par la suite, il en remania plusieurs pois le texte, et dernièrement c'est un texte totalement différent du premier qui a été publié dans une de nos revues. D'ailleurs même le texte paru à l'occasion du colloque offrait quelques modifications par rapport à celui qui avait été enregistré sur bande. Quiconque désire suivre le processus de création - expérience concluante du point de vue de la psychologie de la création, et en vue de laquelle les éditions critiques doivent être à même de présenter les textes nécessaires - ne manquera pas d'être intéressé également par le texte enregistré. Dans ce cas il peut même s'agir d'une variante qui mériterait de

faire l'objet d'une publication indépendante, étant donné le grand nombre de différences qu'il présente par rapport au texte plus récent.

Nous pourrions citer de nombreux autres exemples dont chacun constituerait une preuve de ce que les textes sonores ont définitivement gagné droit de cité parmi les accessoires nécessaires à la préparation des éditions critiques, et qu'ils y occupent une place dont l'importance va en grandissant. Ils élargissent considérablement les limites de l'oeuvre d'un auteur, en conservant des confessions, des discussions verbales qui ainsi font partie de l'oeuvre. Il ne semble pas exclu que tout comme on adjoint àcertaines éditions le manuscrit fac-similé, on joindra aux éditions critiques à l'avenir un disque avec l'anregistrement d'un texte original ou d'une de ses variantes dit par l'auteur même.

Ses manuscrits écrits à la main, ou dactilographié sont soigneusement gardés par les fonds d'archives et les départements des manuscrits. Ils y sont facilement accessibles, grâce aux catalogues, excepté les cas, également assez fréquents, où le manuscrit se trouve encore en possession privée.

Il n'en va pas de même pour ce qui est des textes sonores. Pour pouvoir travailler sur eux de manière

systématique, il faut d'abord faciliter leur accès. Aussi serait-il à souhaiter que dans les pays où il n'en existe pas encore, comme par ex. en Hongrie, on crée des archives nationales sonores qui auraient pour but de conserver les enregistrements aui à l'heure actuelle sont éparpillés un peu partout / à la radio, à la télévision, dans différents départements de manuscrits et des archives sonores/, de les classer et de mettre au point leur catalogue, ou, tout au moins, d'établir un catalogue central de tout le matériel épars.

Notes

1. cité par Konrad Gorski: Zwei grundlegende Bedeutungen des Terminus Text. Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation. Herausg. von Gunter Martens und Hans Zeller. Verlag C.H.Beck 1971. p.338
2. ibid. p. 340.
3. Roger Laufer: Introduction à la textologie. Librairie Larousse 1972. p. 80.

Winfried WOESLER
Universität Münster

DES MODIFICATIONS TEXTUELLES PRISES COMME INTERACTION ENTRE AUTEUR ET PUBLIC

1.Position du problème.

L' exigence de Beissner selon laquelle l' éditeur doit également être "copoète" n' est plus d' actualité pour l' édition moderne ; à sa place est apparue celle d' un éditeur prenant en compte l' histoire ,analysant et décrivant les documents en toute connaissance de l'interdépendance entre l' auteur et le lecteur de l' époque ,entre le texte et la société . Pour ce faire, on a jusqu' à présent accordé trop peu d'importance aux modifications du texte elles- mêmes. L' édition ne devrait pas se contenter de raffiner les techniques de la description des manuscrits de travail, elle devrait y rechercher de façon plus poussée les causes non visibles de ces modifications; et cela, même s'il est difficile de déterminer exactement dans l' après - coup ce qui a pu motiver l' auteur lorsqu'il élabore ou modifie une forme .
Dans le domaine de la littérature , la littérature engagée - par son contenu clair - et à l' intérieur de cette dernière , la satire politique - à cause de sa dimension polémique - paraissent particulièrement propres à révéler cet aspect.On prend ici l' exemple du Wintermärchen de Heine: on classifiera dans la mesure du possible les modifications apparaissant dans la copie

au net et les témoins ultérieurs du texte original selon les causes dont elles sont l' effet. Pour éviter les hypothèses hasardeuses ,on ne considère pas ici la phase de conception,mais seulement la forme sous laquelle le texte devait se présenter initialement au public. Ce à quoi on s' intéresse est donc le moment séparant copie au net et impression ,où les activités de l' éditeur jouent un rôle prépondérant. A ce moment apparaissent aussi les "premiers lecteurs ", dont les réactions et les commentaires peuvent encore avoir des conséquences sur la forme publiée du texte. On ne tente cependant pas encore la description générale d'une méthode nouvelle. Pour la fonder, il faudrait s' appuyer sur l' analyse d' autres auteurs , d' autres types et états de textes[1] .

2. Exemple : Le Wintermärchen de Heine

2.1. Histoire de la publication

Le Wintermärchen a paru à la suite d'un voyage qu'a fait Heine à travers l'Allemagne.en automne 1843[2] . Le 17. 4. 1844 ,Heine fait part à l' éditeur Campe d'un manuscrit mis au propre (reinliches Manuskript) . Le 11.9. ,l'impression est achevée et la diffusion prête .Le Winter-

märchen paraît dans le volume des Neue Gedichte (2 tirages) pour échapper à la censure.Sont diffusées en même temps deux éditions séparées ,précédées d'une préface critique , l'une censurée l' autre non et respectant la pagination des Neue Gedichte . A partir du 7. 12. 1844 , la première traduction française paraît dans la Revue de Paris . La deuxième suit en 1855 .

Nous nous intéresserons peu ici à l'interdiction qui ,pendant de longues années , a pesé dans de nombreux Etats sur le Wintermärchen .Nous nous intéresserons un peu plus aux quelques interventions du censeur de Hambourg .Il a essentiellement supprimé dans le chapitre III les insultes à l' emblème de l' Etat et - ainsi que dans le chapitre IV - l' appel voilé à la révolution ; de plus, au chapitre XIX ,un passage contre le roi de Hanovre. De telles interventions -au moins au premier abord - n' étaient pas une interaction entre auteur et public , c' était de la violence. Ce qui nous importe le plus sont les modifications que l' auteur a fait subir lui- même pendant ces cinq mois à la copie au net ; et en effet ,avant que le texte de l' individu Heine soit offert par l' éditeur à la communauté pour qu' elle l' intègre dans son trésor culturel , il a fallu surmonter des divergences d' intérêt ,des conflits

et d' éventuels malentendus.
Heine a lutté avec Campe ,a donné le manuscrit à revoir à son ami F. Wille[3] et a encore modifié les épreuves . Sur l' épreuve corrigée qui nous reste, 3o strophes environ sont en définitive modifiées, remplacées ou supprimées . Ce travail n' a été pour l' auteur que partiellement satisfaisant et ne se présente donc pas sous la forme d' une transformation homogène ,qui irait dans le sens d'une atténuation de la satire ou bien d'un raffinement du style . Selon la préface de Heine, c' est déjà dans la conception qu'il lui a été difficile de se replacer dans la mentalité et la situation allemandes . Plus tard se sont ajoutées différentes réserves (mannigfache Bedenklichkeiten) de la part de Campe : Ich musste mich dem fatalen Geschäfte des Umarbeitens nochmals unterziehen ,und da mag es wohl geschehen seyn , dass die ernsten Töne mehr als nöthig abgedämpft oder von den Schellen des Humors gar zu heiter überklingelt wurden [+] .La phrase qui suit

---

[+] J' ai dû une fois encore me soumettre à cette corvée fatale des modifications et il a pu se faire que les sonorités graves soient étouffées plus que nécessaire ou par trop couvertes par les grelots de l' humour.

est caractéristique :Einigen nackten Gedanken habe ich im hastigen Unmuth ihre (erg.: später angeklebten) Feigenblätter wieder abgerissen ... [+] Plusieurs de ces suppressions se trouvent ainsi annulées. Mais l' agressivité accumulée par l' auteur n' apparaît pas ailleurs .Cependant ,lorsqu'il a l' imprimé sous les yeux,il éclate ,comme lorsqu'il renforce au chapitre XVII ,36 le aufgeputzter Glanz (l' éclat léché) de la Restauration en aller Firlifanz (toute cette sottise). Il complète aussi un passage blasphématoire ,bien conscient en tant qu' autocenseur que celui- ci ne pourra paraître ;on y lit : Die Äser ,die schon vermodert längst / Und nur noch historisch gestunken ,/Sie dünsteten aus ihr letztes Gift ,/ Halb Todte ,halb Halunken .// Und gar das heilige Gott -Gespenst ,/ Die auferstandene Leiche ,/ Die ausgesogen das Lebensblut / Von manchem Volk und Reiche ,// Sie wollte noch einmal verpesten die Welt / Mit ihrem Verwesungshauche !/ Entsetzliche Würmer krochen hervor / Aus ihrem faulen Bauche - [++]

[+] Dans la mauvaise humeur et la hâte ,j' ai ôté les feuilles de figuier (add .: accollées tardivement) à certaines pensées nues ...

[++] Les charognes ,pourries depuis longtemps / Et dont la puanteur n'est plus que de l' histoire/ Elles ont exhalé leur dernier poison / A moitié cadavres, à moitié canailles // Et même le Dieu -Fantôme Saint/Le cadavre ressucité des morts / Q ui a sucé le sang de maints peuples et de maints empires// Voilà qu'il voulait à nouveau infecter l' univers/ De son souffle corrompu !/ De monstrueux vers grouillaient de son ventre en decomposition // .

2.2. Les couches du travail

J' aimerais insérer ici une réflexion. Le passage qui vient d'être cité , considéré jusqu' à présent comme brouillon, est en fait postérieur à la copie au net [4] . Au delà d' erreurs de ce genre, il faudrait dans l' avenir accorder plus d' attention à la datation des modifications textuelles . Jusqu' à présent, les éditeurs ont ordonné les variantes en suivant la progression du texte de passage en passage . On a su sans doute reconnaître qu' en plus des corrections immédiates, il existe des couches de correction , mais on n' a pas su réellement en tirer les conséquences pour l' édition. Analyser des configurations plus vastes est plus important que la présentation génétique d'un passage isolé . Des tentatives d' analyse ont été faites avec le calque ou l' impression polychrome [5] . Pourtant, on ne s'est pratiquement jamais posé la question complémentaire et fondamentale impliquée par le fait que l' auteur puisse être amené à retravailler un texte achevé . Il serait déjà utile d' analyser les modifications portant sur des passages terminés qui se sont imposées au cours du travail ,et plus intéressant encore

de rechercher les raisons ayant amené à modifier un texte achevé . Les modifications se fondent- elles sur des expériences nouvelles ,esthétiques ou historiques ? L' auteur a -t-il été touché par des réactions de lecteurs , s' est-il senti mal compris , a-t-il cru devoir être plus clair ?Peut-être la réédition d' un texte satirique avait-elle besoin d'être actualisée ? Les documents ont confirmé combien l' "oeuvre " est conditionnée par le temps ,ils ont relativisé son caractère "idéal " et l' ont fait apparaître comme le résultat d' une interaction toujours plus forte entre public et auteur . Pour ce qui est du Wintermärchen ,ces analyses sont en cours [6] . C' est pourquoi nous ne considérerons que globalement les interventions des cinq mois précédant la parution ,sans exclure de pouvoir subdiviser cette phase du travail en couches de corrections plus différenciées . Ce que l'on a pris en compte jusqu'à présent sont les corrections d' auteur sur les épreuves. En dehors de cela, il serait bon de savoir ce que Heine a modifié respectivement à Paris et à Hambourg . Sur ce point, les différences de couleur d' encre sur le manuscrit sont un repère .

3. Les modifications tardives dans le Wintermärchen

3.1. Motivations artistiques et personnelles

Il serait faux de supposer ,comme on le fait souvent pour Heine, que la censure soit ce qui a essentiellement donné lieu à des modifications tardives. Heine voulait prouver au public et aux auteurs la supériorité de sa conception artistique par son élégance linguistique et stylistique . C' est pourquoi il n' a pas rechigné jusqu' aux épreuves même devant les plus petites corrections . C 'est ainsi qu' il a cherché à éviter le hiatus .Dans le chapitre I,3o ,il a modifié kenne auch en kenn' auch[+] , dans le chapitre I, 44 sq il a changé deux fois kleine Erbsen en Zuckererbsen . Ceci correspond à sa recherche de l' euphonie , comme dans le chapitre XIV ,48 ,où la répétition de sons identiques est évitée par la modification de Herze zerbrechen en Herze brechen et dans le chapitre XXV ,96 ,de biblischem Brauche en Erzväterbrauche. Heine semble ressentir comme une faute métrique l' accumulation de dactyles purs à laquelle aboutit à plusieurs reprises l' imitation de la strophe du chant populaire par suite du remplissage libre entre deux temps forts. Ainsi, dans le chapitre VII,99 ,Im Na-

---

[+] NdT : Comme il s' agit de modifications portant sur le rythme, une traduction en français des exemples qui suivent est sans intérêt.

men des Lebens nehm' ich in Beschlag devient Das Leben nimmt jetzt in Beschlag et au chapitre XXII, 49 sq. : Die Populazion von Hamburg besteht / Noch heut' , wie seit Menschengedenken devient Die Populazion des Hamburger Staats / Besteht ,seit Menschengedenken . Dans d' autres cas, l' auteur utilise également le reste du temps à des corrections.La rime tout à fait correcte , "ennuyeuse " du chapitre XVII, 42,44 : Gemische / Fische se transforme en une rime incorrecte et à ce titre d'un effet comique plus fort : Gemisch ist / Fisch ist . La formulation peu harmonieuse de konfiszirbare Bücher (chapitre II,24) devient , sans doute à la relecture de la copie au net , le mot d' esprit heinéen konfiszirliche Bücher[+] .

Chez bon nombre de poètes , on voit comment l' élément biographique est de plus en plus mis à distance, autrement dit , poétisé ,au cours du processus d' écriture .Un signe en est la transformation de "Je " en "Nous" ou " On ". On sait que Heine met en avant la subjectivité de l' auteur - contre les règles épiques, le héros du Wintermärchen est le Je - et pourtant, jusqu' aux toutes dernières corrections,il procède à des modifications désubjectivisantes. Dans le chapitre XVII , 6 sq :Wagen

---

[+] NdT : konfiszirlich est un mot - valise ,décomposable en konfiszirbar + zierlich (confiscable + mignon).

Wir ihnen zu sagen / Die bittere Meinung devient Wagt ihnen der Deutsche zu sagen/ Die deutsche Meinung (Nous osons leur dire /la triste opinion devient L' Allemand ose leur dire l' opinion allemande) et dans le chapitre XXVI, 67 : ... umschlang sie meinen Leib devient umschlang sie den Dichter (elle enlaça mon corps devient elle enlaça le poète). Au chapitre XXVI, 76 sq : Ich liebe dich ,du bist ein Mann,/Und ich bin ein Frauenzimmer ! devient finalement : Ich liebe wie je ein Weib /Einen deutschen Poeten geliebet ! (Je t'aime , tu es un homme /Et je suis une femme ! devient Je t' aime comme jamais femme a aimé / Un poète allemand !) .Alors que , chapitre VI,36 , Heine témoigne d' abord sa sympathie pour les Juifs ,en fustigeant le Judenhass (la haine des Juifs) ,il efface cet aveu sur le conseil de Wille ,en le transformant en Glaubenshass (la haine contre la religion) .

Comme tout le monde, Heine était lié à des groupes déterminés , ne mettant pas en cause sa sodarité avec eux. Entré en contact avec ces groupes pendant l' exil parisien, il s' est partiellement soumis à eux .Wille indique qu'il a obtenu la suppression d'une strophe qui n' aurait pas manqué de blesser les lecteurs patriotes et

qui ridiculisait l' armée à la fin du chapitre III : Auch wenn es Krieg giebt müsst Ihr Euch/ Viel leichteres Kopfzeug kaufen ;/ Des Mittelalters schwerer Helm / Könnt Euch geniren im Laufen [+] . Il se peut qu' ici ,en dehors du désir de ménager un cercle de lecteurs plus large ,la sympathie pour Wille ait joué un rôle prépondérant. Dans le passage qui suit, il est très évident que le respect de ce qui le lie à Hambourg est intervenu. L' accusation de détournement de fonds publics se formulait d' abord de la façon suivante (Chapitre XXI, 41-44) : Die Hülfsgelderkassa wurde geführt / Von wahren Christen und Frommen - / Erfahren hat nie die linke Hand/ Wieviel die rechte genommen [++]. La formule est atténuée en :Aus allen Ländern floss das Geld / In unsre offnen Hände ,/ Auch Victualien nahmen wir an,/Verschmähten keine Spende[++] . Ici ce sont certainement les intérêts personnels de l' auteur qui étaient en jeu, les mêmes qui l'ont conduit à modifier une strophe sur son oncle Salomon ,dont il espérait hériter.Au chapitre

---

[+]Et lorsqu'il y a la guerre/Vous devez vous acheter un couvre- chef bien plus léger;/Le lourd casque médiéval pourrait vous gêner /Pour courir .

[++]La caisse des aumônes fut gérée / Par des vrais chrétiens et fidèles-/ Jamais la main gauche n' a appris / Ce qu' a pris la main droite .

Transformé en : L' argent coulait à flots /De tous les pays dans nos mains ouvertes /Nous avons aussi accepté des victuailles ,/Nous n' avons méprisé aucun don.

XXIV,53-56 : Auch einem gewissen Griesgram hat/ Gar mancher Seufzer gegolten ; /Ich dachte mit wahrer Wollust daran / Wie oft er mich ausgescholten est devenu Auch jenem edlen alten Herrn,/ Der immer mich ausgescholten / Und immer grossmüthig beschützt ,auch ihm / Hat mancher Seufzer gegolten[+] .

3.2. Influence de l' éditeur

En ce qui concerne les modifications tardives, les intérêts de l' éditeur ont été encore plus déterminants que le désir de l' auteur d' améliorer le texte ou d' éviter les conflits. Nous considérons ceux-ci d' abord comme des intérêts individuels: Campe,raisonnant en termes économiques, veut gagner de l' argent et, premièrement, n' admet pas que la vente de l' article Wintermärchen soit diminuée par une interdiction. En dehors des contacts qu' il entretenait ouvertement avec les instances officielles - à Hambourg, avec le censeur Sieveking - il a essayé , en bon "conseiller" ,d' amener Heine à modifier le texte de telle façon qu' il passe facilement la censure.Il a exprimé des réserves par lettre, de vive voix et finalement en passant par un intermédiaire. Pour résumer,on pourrait dire que

---

[+] Il y a aussi un certain vieux grincheux/ Qui m' a coûté maint soupir/ Je pensais avec une réelle volupté/ A toutes les fois où il m' a tancé.

Transformé en: Ce noble vieillard /Qui m' a tancé si souvent/ Qui m' a aussi protégé si généreusement/ Lui aussi m' a coûté maint soupir .

cette forme de censure indirecte a été plus efficace que n' aurait jamais pu être la censure officielle ou ,pour le dire autrement: un certain nombre de réserves officielles ne seraient pas pensables sans le support de préjugés sociaux correspondants. Car ,si on met de côté les passages que Campe a critiqués parce qu'ils auraient pu déranger le censeur, il sera clair, deuxièmement, que la maison d' édition n'est pas seulement intéressée par ce que rapporte tel livre particulier ni par la renommée de l' auteur, mais aussi par l'image qu'elle représente, c'est à dire un investissement à moyen terme. Ainsi, des passages politiquement agressifs ne sont pas seulement dangereux à cause des intérêts officiels mis en cause, mais parce qu'ils blessent les sentiments patriotiques et, dans cette mesure, effraient des clients. Le 10.7.1844, après la lecture de la copie au net, Campe craint " que vous ne donniez aux patriotes de nouvelles armes contre vous ".Il pense avoir une meilleure intuition du goût du public que l' auteur, éloigné à Paris de la sensibilité allemande. Il met par conséquent en garde contre " des passages très injustes " et prédit un réveil du ressentiment franco-allemand: Heine risque d' "exciter à nouveau les Gallophobes " .

A cet égard, les grossièretés et le ton frivole de Heine constituaient un point de friction. Deux ans auparavent déjà, pour un autre ouvrage, le rédacteur Laube avait réclamé des modifications de même ordre: " N'oubliez quand-même pas que le style national allemand d' aujourd'hui se fonde sur un principe moral d'une haute dignité qui condamne violemment la frivolité française... Pour être appréciées, la lascivité et la grossièreté doivent être nationales"[7] .De la même façon,Campe [8] rappelle que l' épopée " n'est accessible qu' aux hommes", que "les moralistes vous tomberont dessus " et " que vous citiez Aristophane est bien, mais ceux qui achètent et conservent les livres ne veulent pas de ce genre de choses dans la littérature moderne..." . De telles mises en garde ont porté leurs fruits. Dans la copie au net, une strophe terminant le chapitre XXVI et particulièrement grossière a été supprimée. Après avoir comparé les Etats allemands à 36 tas de fumier, Heine continuait : Es roch nach Katzenjammererguss/ Und nach gehenkten Schuften-/ So mancher der schlecht im Leben riecht,/ Wie musst er im Tode duften![+].

[+] Ça sentait le vomi d'ivrogne/ Et la canaille pendue-/Et qui sent déjà mauvais dans la vie/ Quel parfum une fois mort !

Le vocabulaire fécal viole un tabou. C'est ainsi que Heine supprime au chapitre III: Am Galgen soll aber der Schinderknecht / Das todte Aas begraben (Le bourreau enterrera la charogne/ Au pied de la potence).Les obscénités sont également atténuées. Ainsi, lorsqu'au chapitre XXVI, 62 sq laq ich auf dem Schoosse/Der Göttinn(j'étais couché sur le ventre / De la déesse) est transformé en sass ich an der Seite / Der Göttinn (j' étais assis à côté de /La déesse) . Le "catalogue des putains " figurant au chapitre XXIII de la copie au net ,avec une description vivante du milieu des prostituées, manque dans la version imprimée. Après le vers 84- et sans doute sur le voeu de Campe- huit strophes ont été supprimées.Il y a ici conflit entre intention de l' auteur et attente du lecteur: c'est que la satire doit provoquer et violer les bonnes moeurs pour démasquer, en tant que façade, l' harmonie officiellement affirmée. Alors que dans les cas qui viennent d' être cités, c'est l' attente du lecteur qui l'a emporté, Heine est resté sur ses positions dans d'autres. Rien ne montre mieux l' horreur de la pratique de censure que la scène de la castration au chapitre XXVI.
Heine a répondu aux objections de Campe par des modifications, des suppressions et, dans le "catalogue des putains", par une publication anonyme à un

autre endroit[9]. En même temps, il fait précéder l' édition séparée d'une préface dans laquelle il s'entretient avec le lecteur de son oeuvre. Des malentendus possibles y sont écartés, des explications y sont données et les réserves que Campe, fonctionnant dans une certaine mesure comme un porte-parole du public, avait formulées sont devancées. Pour ce faire, Heine utilise le ton de la plaisanterie qui lui est propre et qui, en dépit de sa virulence, doit lui garantir la sympathie du lecteur: Ach, ich vergesse ,dass wir in einer sehr bürgerlichen Zeit leben, und sehe leider voraus, dass viele Töchter gebildeter Stände an der Spree, wo nicht gar an der Alster, über mein armes Gedicht die mehr oder minder gebogenen Näschen rümpfen werden !Was ich aber mit noch grösserem Leidwesen voraussehe, das ist das Zeter jener Pharisäer der Nazionalität, die ... auch die volle Liebe und Hochachtung der Censur geniessen...[+]

[+] Oh! j'oublie que nous vivons à une époque très bourgeoise et je prévois malheureusement qu'il y aura bien des filles des couches cultivées du bord de la Spree, sinon de l' Alster, pour froncer leur petit nez plus ou moins crochu sur mon pauvre poème. Mais ce que je prévois avec encore plus de peine ce sont les glapissements des pharisiens de la nationalité qui ... jouissent aussi du grand amour et du respect de la censure .

Un point remarquable est encore à noter: les passages antireligieux de la copie au net restent intouchés. Mais lors d'autres publications,Heine s' est vu reprocher des " points épineux" de ce genre, par exemple par Laube .

3.3. La censure officielle

Il ne faut pas entendre par là seulement les suppressions et les modifications de l' édition séparée mentionnées plus haut, mais aussi les passages incriminés par Campe et modifiés en fonction de la censure officielle avant même qu' elle intervienne. C'est ainsi qu'ont été refoulées des attaques personnelles, par exemple contre le roi de Hanovre. Parmi les interventions dues à des considérations de censure, la plus remarquable est l' éviction répétée du mot de Prusse. Au chapitre VIII,25-33 ,il est remplacé par Ritterschaft ou Ritter (chevalerie ou chevalier) . Au chapitre XI,12 c'est la mention de rother Adlerorden (ordre de l' Aigle rouge) de Prusse qui tombe. Au chapitre XVIII,57 on lit au lieu de preussisch (prussien) le mot plus anodin de bekannt (connu). Au chapitre XXVI, une invective de trois strophes contre le roi de Prusse - selon laquelle il aurait dicté ses ordres de poursuite en état d' ébriété - a vraisemblablement été victime d' une précensure semblable . Au même chapitre (vers 12)

Friedrich Wilhelm von Preussen est changé en Friedrich der Grosse von Preussen, pointe ironique supplémentaire mais qui n' est dès lors plus compréhensible pour tout le monde.

Au chapitre XIV,109-112 , une désignation à peine voilée des princes en tant que Die Mörder,die den Meuchelmord /An der deutschen Freyheit verübten, / Die uns vergiftet die Vaterlandsluft/ Und alles was wir liebten+ a paru intolérable . Cette insulte est transposée dans une atmosphère de conte de fées: Die Mörder ,die gemeuchelt einst/ Die theure,wundersame,/ Goldlockigte Jungfrau Germania -/ Sonne, du klagende Flamme !+ .Finalement, tout ce qui pourrait avoir l' effet d'une incitation à la révolte est réprimé. Ceci vaut pour la suppression de l' appel déjà mentionné à la révolution qui se trouvait primitivement à la fin du chapitre III comme pour le passage de la citation de Saint- Just au chapitre XXVI,55 sq : Man mache keine Revoluzion/ Mit Rosenöhl (On ne fera pas la révolution / Avec de l'essence de roses) ,remplacé par Man heile die grosse Krankheit nicht / Mit Rosenöhl (On ne guérira pas la peste avec de l' essence de roses) .Si on fait la synthèse

+ Les meurtriers qui ont traitreusement assassiné/ La liberté allemande,/ Qui nous ont empoisonné l' air de la patrie/Et tout ce que nous aimions.

Transformé en: Les meurtriers qui ont assassiné jadis/ la précieuse et merveilleuse Vierge Germania aux boucles blondes -/ O Soleil, flamme en deuil !

des réactions de l' auteur à la censure redoutée ou effective, il se révèle d' abord qu'il privilégiait les modifications qui lui permettaient d' atteindre le public pour lequel il écrivait plutôt que de faire publier le texte tel quel à l' étranger [10] .Une préface et la présence de traits de censure dans le texte imprimé lui offraient au moins la possibilité de dévoiler l' existence de la censure. En même temps, admettre le statu quo ne signifiait pas qu'il ait renoncé à son message. Il y a des passages où l' auteur voile sans doute le caractère choquant d' une idée par une formulation plaisante ,mais où il n' édulcore pas le contenu. C'est ainsi que l'ironie peut devenir le signe des obstacles auxquels il se heurte. Le mot d' esprit de Karl Krauss selon lequel il faut interdire la satire dès que le censeur la comprend se révèle dans toute son ambivalence. Lorsque la satire est raffinée au point de n' être accessible qu' à un petit nombre,elle s'interdit en même temps tout effet de masse.C' est poser là le problème fondamental de l' artiste qui doit s' accomoder de la censure en réduisant de ce fait les possibilités libératrices du texte à un simple jeu intellectuel. Les compte-rendus et l'interdiction finale du Wintermärchen - interdiction qui,pourtant, dès 1844, a eu des effets positifs sur la diffusion- montrent cependant que les mo-

difications n' ont rien ôté de sa virulence au texte et qu'il a quand même atteint "son" public.

3.4. Traduction française

Des modifications postérieures à l' édition originale peuvent tenir à ce que l' auteur se rend compte que,pour de nouveaux tirages, il aura à compter avec un public modifié. La poésie engagée en particulier doit veiller à ne pas tomber dans l' inactuel.Pour le Wintermärchen, on ne dispose pas d'autres tirages datant du vivant de Heine qui auraient éclairé davantage l' interaction entre auteur et public - à moins qu' on n' interprète ce manque lui-même comme un renoncement ou un partiel changement d'orientation. Pourtant,l' oeuvre a trouvé, grâce aux traductions de 1844 et 1855, un deuxième public dans la sphère culturelle française. Ne comptent pour notre problème que les modifications généralement minimes et portant sur le contenu et non les modifications d' ordre purement linguistique.Dans son ensemble, le texte écrit pour les Allemands perdait auprès du public français de son pouvoir libérateur et pouvait, même inchangé, renforcer les tendances chauvines de ce public.A cela s' ajoute la petite modification suivante: alors que Heine, dans la version allemande du chapitre V, reste relativement neutre et dirige sa plume aussi bien contre

Niklas Becker, auteur du Rheinlied ,que contre son pasticheur, Alfred de Musset, il laisse tomber dans la version française l' attaque contre Musset,poète hautement apprécié, ce qui oriente politiquement son message de manière univoque et le rend en même temps plus agréable à ses nouveaux lecteurs. Les précautions que Heine a dû prendre en Allemagne, comme par exemple ,éviter de mentionner la Prusse, n' avaient plus lieu d' être. Des pointes antiprussiennes ne lui ôtaient aucune sympathie,bien au contraire. Si, dans la préface, il n' y a que la formule masquée: was die Franzosen begonnen haben (ce que les Français ont commencé) ,il ajoute en 1855 avec une habile captatio benevolentiae pour les nouveaux lecteurs le grand oeuvre de la Révolution: la Démocratie universelle , formule impossible à l' époque en Allemagne. Heine n'a cependant rien repris de ce qu'il avait effacé pour la publication dans les Neue Gedichte[11] parce qu'il voulait, pour l' essentiel, une traduction fidèle au texte original. Dans l' ensemble des différences mineures, on mentionnera quelques -unes. Le texte a été rendu plus accessible par l' explicitation des allusions; ainsi au chapitre III,53 sq :Ja,ja,der Helm gefällt mir, er zeugt / Vom allerhöchsten Witze ! (Oui,oui,le casque me plaît, il est la marque /Des gens d' esprit !) devient en 1855 : Oui,oui ,le casque me plaît ! Il témoigne

de l' esprit élevé de S.M. le spiritel roi de Prusse. Certaines formulations qui n' étaient compréhensibles dans leur contexte que pour le lecteur allemand ont dû être supprimées, comme au chapitre III, 31 sq ; d'autres ont perdu à la traduction l' originalité, l'ironie et la pertinence politique, comme par exemple au chapitre XXII, 64 : aristokrätzig[+] .

Tout au long du texte, les attaques contre la religion sont retirées par égard au nouveau lecteur, en particulier dans la traduction de 1855. Au chapitre XXII, 66, on lit au lieu de beim ewigen Gotte (par le Dieu éternel) la formule plus poétique par les Dieux éternels de l' Olympe. Au chapitre XIII, la désignation familière de Jésus comme mein armer Vetter (mon pauvre cousin) est supprimée et le terme cru de unglücklicher Schwärmer (pauvre illuminé) est remplacé par Dieu . La formule hégelienne de la préface: wenn wir den Gott, der auf Erden im Menschen wohnt, aus seiner Erniedrigung retten, wenn wir die Erlöser Gottes werden[++] subsiste

---

+ NdT: aristokrätzig est un mot - valise, combinant Aristokrat et krätzig (galeux). Effectivement, dans la traduction, rien d' équivalent n' apparaît.

++ Si nous voulons sauver de son abaissement le Dieu qui vit sur la terre en l' homme, si nous devenons les sauveurs de Dieu.

en 1844, mais est retiré en 1855: quand nous aurons chassé la misère de la surface de la terre. Dans d' autres endroits aussi, Heine supprime volontiers les pointes antireligieuses dans la traduction. Soit la lutte antiobscurantiste lui paraissait moins pressante en France, soit il craignait d' y heurter certaines conventions. Par ailleurs, de 1844 à 1855, ses conceptions religieuses se sont faites plus tolérantes.

4. Conclusion

Ainsi que le montre cette brève analyse, les modifications introduites dans les copies au net et les textes imprimés offrent un bon point de départ pour éclairer les conditions de leur genèse. Il faut cependant mettre en garde contre les conséquences hâtives qu' on pourrait tirer de ces variantes: les raisons qui amènent à modifier un texte peuvent paraître plus simples à l' éditeur que ne le justifie la situation historique complexe qui le sous- tend. Une interprétation prudente mettra au jour au moins certaines des raisons qui ont amené à réviser le texte.Ce ne sont pas tant des lumières sur les motivations subjectives, peut-être inconscientes, de l' auteur, qu'il faut en attendre.Ce qui apparaît, médiatisées par sa personnalité, sont des causes objectivables: une pression politique ou sociale, une dépendance matérielle ou personnelle,mais aussi la

permanence ou bien la transformation des conceptions esthétiques. Cette méthode devrait s' appliquer seulement plus tard aux brouillons où les conditions de la genèse sont plus difficiles à cerner . Il est souvent assez difficile de dégager dans les brouillons les parties décisives du processus par lequel une idée naît et se déploie. En revanche, les transformations opérées sur un texte achevé par rapport à la conception initiale et effectuées en un laps de temps déterminé donnent une indication claire sur l' orientation et les causes de ces modifications. Une fois que cette méthode sera étendue aux manuscrits de travail, et complétée par des analyses linguistiques ,il apparaîtra qu'une exploitation des variantes associant histoire littéraire et histoire culturelle en est encore à ses débuts, tant dans l' édition que parmi ses utilisateurs .

NOTES

1) Pour cette problématique, cf. aussi E. Weidl :Heinrich Heines Arbeitsweise.Kreativität der Veränderung. Hambourg 1974.

2) On cite la copie au net du Wintermärchen d' après le fac-similé de F. Hirth,Berlin 1915, la préface d' après l' édition séparée de 1844 et la traduction originale d' après la version parue en 1844 dans la Revue de Paris .Les extraits de correspondance sont cités d' après la Säkularaus-

gabe ,t. 20-27 ,Berlin (Est) /Paris ,1970-1976.J' ai utilisé avec profit la postface de Hirth à l' édition citée.

3) Cf. "François Willes Erinnerungen an Heinrich Heine",E. Galley éd., Heine - Jahrbuch 6, 1967,pp. 3-30.

4) La pagination 412 contredit la datation de Hirth, 1915, postface p. 39.

5) L' édition des oeuvres de G.Heym, assurée par K.L.Schneider ,prévoit une procédure comparable.

6) On n' a ainsi pas expliqué encore suffisamment dans quelle mesure des corrections en marge sur la copie au net constituent des " variantes tardives". Certaines peuvent aussi bien avoir été ajoutées immédiatement après la rédaction de la strophe. Il semble cependant que la part des corrections immédiates de quelque importance soit réduite. L' erreur reste possible dans les cas particuliers.

7) Lettre à Heine du 27.11.1842

8) Lettre à Heine du 10.7.1844

9) Il a paru dans :J. Zeisig,Memoiren einer Prostituierten , Hambourg,1847

10) Même dans le Vorwärts, Heine ne fait paraître qu' une simple copie.

11) L' indication de F. Hirth ,1915, postface p. 19, selon laquelle la traduction comportait au chapitre III une strophe supprimée pour la publication en Allemagne ,est erronée.

Alak B/5 - Terjedelem 33,7 A/5 iv
Példányszám 150 - Megjelenés: 1978.VIII.
Felelős kiadó: az MTA Könyvtár főigazgatója
Készült az MTA Könyvtára házi sokszorosító
részlegében

Magyar Tudományos Akadémia
Könyvtára

Centre Nationale de la Recherche
Scientifique

COLLOQUE INTERNATIONAL DE TEXTOLOGIE A MÁTRAFÜRED (HONGRIE), 1978

Communications qui nous sont parvenues après la clôture du matériel contenu dans le volume intitulé "Colloque International de Textologie à Mátrafüred /Hongrie/, 1978"

Secrétariat du Colloque:

hongrois: Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára
(Bibliothèque de l'Académie des
Sciences de Hongrie)
1361 BUDAPEST pf. 7.

français: CNRS Centre des Manuscrits Modernes
45,rue d'Ulm
75230 PARIS CEDEX 05

Lydia A.EVSTIGNIEVA-SPIRIDONOVA
Docteur ès lettres
URSS
Institut de la littérature mondiale
"Gorki"
près l'Académie des Sciences de l'URSS

QUELQUES PROBLEMES RELATIFS A L'EDITION DES OEUVRES COMPLETES DE MAXIME GORKI.

L'Institut de la littérature mondiale "Gorki" près l'Académie des Sciences de l'URSS s'occupe depuis 1968 d'éditer les Oeuvres complètes de M.Gorki. La première tranche en cours d'achèvement comprend 25 tomes d'ouvrages littéraires et 19 tomes de variantes I/. Cette première tranche sera suivie de la seconde et de la troisième : articles sur la littérature, la vie politique et sociale, et lettres.. Mais déjà l'expérience acquise, durant le travail accompli sur les textes des ouvrages littéraires de Gorki, permet de poser et de résoudre plusieurs problèmes d'édition et de textologie.

Les Oeuvres complètes de Gorki sont au nombre des éditions académiques qui offrent aux lecteurs un texte exact collationné avec tous les autographes accessibles et autres sources autorisées, un corps de rédactions et de variantes de ce texte, ainsi que des commentaires textologiques, scientifiques et historiques. Le tirage de la première tranche des Oeuvres complètes s'élève à 300 000 ex. vu l'immense popularité de Gorki. Les tomes comportant les variantes, destinés aux spécialistes de Gorki, ont un tirage moindre, 23 000 ex.. Cette publication allie donc les exigences du grand public et celles du cercle restreint des spécialistes de la littérature, qui s'occupent de l'étude scientifique de l'oeuvre de M. Gorki.

On a divisé les oeuvres de M.Gorki en celles qui font partie de la dernière édition parue de son vivant; en celles qui n'y sont pas incluses, ont été publiées une seule fois ou non publiées du vivant de l'écrivain, inachevées, restées à l'état d'ébauches, et,

---

I/ Le rédacteur en chef des Oeuvres est L.M.Léonov, le rédacteur adjoint - A.I.Ovtcharenko.

enfin, attribuées à Gorki (chapitre "Dubia"). Le type de l'édition a déterminé son apparat critique et référentiel. Les commentaires sur chaque ouvrage indiquent le moment et le lieu de la première publication, donnent une caractéristique des éditions suivantes et des sources autorisées, le récit des démêlés avec la censure, le caractère des corrections faites par l'auteur dans les remaniements de l'ouvrage, indiquent les changements apportés au texte. Le lecteur peut trouver des renseignements détaillés sur l'histoire du texte, un résumé de l'accueil réservé par la critique du vivant de l'auteur, des commentaires sur la réalité historique, et, dans certains cas, des détails sur les particularités paléographiques des sources. L'apparat critique et référentiel complète l'ensemble des différentes leçons et variantes ainsi que le commentaire textologique. Les lecteurs soviétiques ont donc à leur disposition un texte, collationné de manière critique, des ouvrages littéraires de Gorki, répondant aux exigences de la publication scientifique intégrale des Oeuvres des classiques.

L'un des principaux problèmes qui aient surgi quand on préparait la publication des Oeuvres complètes de M.Gorki, a été le choix de la source du texte original. Comme l'ont montré les symposiums internationaux de textologie au cours de ces dernières années, le point de vue des textologues n'est pas unanime sur cette question. Le Congrès qui a eu lieu en Italie a révélé des divergences entre savants allemands et anglo-américains. Au symposium soviéto-américain, tenu à Bloomington, en 1976, l'échange d'opinions s'est montré très fécond. Malgré qu'il y ait beaucoup d'ouvrages concernant le choix de la source du texte original [2/], certains aspects de ce problème continuent à soulever des discussions.

Pour les textes des ouvrages littéraires de Gorki, dans les Oeuvres

2/ V. par exemple les ouvrages de K.Lakhman, A.Hausman, N.Pixanov, V.Tomachevski, G.Vinokour, E.Rend, W.Greg, D.Likhatchev, V.Netchaieva, F.Bowers etc.

complètes, on a choisi comme source originale l'édition autorisée "M.Gorki, Oeuvres, tomes I-2I, Verlag "Kniga", Berlin, I923-I928. En I922-I923, l'écrivain a revu avec soin la plupart des ouvrages inclus dans cette édition, et en a abrégé d'autres considérablement. Dans le tome premier il est dit: "La présente édition a été revue par l'auteur. Presque tous les récits ont été revus, leur langue a été corrigée. Quelques uns ont été considérablement abrégés. M.Gorki". Cette édition "Kniga" est la dernière autorisée du vivant de l'auteur qui en a corrigé les épreuves.

Il semble qu'on se trouve devant un cas classique, confirmant la théorie de la priorité du seul texte faisant autorité, ou d'un unique "meilleur texte". La tâche du textologue paraît en ce cas extrêmement simple: collationner le texte des ouvrages littéraires avec l'édition indiquée, en se bornant à corriger les défauts mécaniques d'après une source autorisée plus ancienne. Mais au cours de l'établissement du texte, collationné de manière critique pour chaque ouvrage à part, d'assez grandes difficultés ont surgi et elles ont forcé plus d'une fois à renoncer à la source unique. Il est apparu que les corrections de l'auteur ne se rencontraient pas dans tous les ouvrages de l'édition "Kniga". Gorki a écrit par la suite: "J'ai essayé d'abréger le texte en I923, lors de la première édition des Oeuvres. Je n'ai pas achevé ce travail" 3/.

Gorki a revu et corrigé attentivement surtout les textes des premiers tomes, mais ceux qui forment les tomes X, XIX et XV n'ont pas été corrigés du tout, et Gorki a été loin d'en tenir toujours les épreuves. Par exemple, il n'a pas lu les épreuves de "La petite ville d'Okourova" et de "La vie de Matvéï Kojémiakine"; voilà pourquoi dans les Oeuvres complètes ces nouvelles sont imprimées non selon l'édition "Kniga", où il y a beaucoup d'incorrections mécaniques, mais sur

3/ M.Gorki, Oeuvres complètes, t.I, Moscou, I968, p.6. Par la suite les références à cette édition sont données dans le texte avec le tome et la page.

l'exemplaire du typographe pour cette édition. Pour source originale de la pièce "les Bas-Fonds", on a choisi le texte de la première édition "Znamié", car après la revision de I902, Gorki n'a apporté aucune correction à l'ouvrage. La pièce "les Enfants du soleil" n'a été corrigée pour l'édition "Kniga" que sur les I8 premiers feuillets, les 9I autres n'ont même pas été collationnés avec l'original. C'est pourquoi dans les Oeuvres complètes cette pièce est imprimée d'après le texte dactylographié autorisé.

Autrement dit, malgré l'existence d'une "source unique" faisant autorité, les textologues ont dû étudier attentivement l'histoire du texte de chaque ouvrage, pour en choisir exactement la base. La décision a été rendue parfois difficile par suite du destin textologique de l'ouvrage. Ainsi, la populaire "Légende de Marco" a été connue longtemps avant sa première publication. Composée en Crimée, durant l'hiver I90I-I902, elle a d'abord été répandue sous forme orale au cours de soirées littéraires, puis, mise en musique, elle est devenue célèbre dans toute la Russie. La première édition à part, en I906, aurait pu être la source du texte original de la "Légende de Marco", mais il s'est révélé que Gorki ne l'avait pas préparée, de même qu'il n'a pas non plus corrigé le texte dans l'édition "Kniga". Il n'a pas été facile de trouver une source digne de créance: la "Légende de Marco" a été plusieurs fois imprimée dans la presse de province, dans des recueils révolutionnaires clandestins, des copies en ont été répandues. La rédaction des Oeuvres complètes a pris la décision d'imprimer cet ouvrage d'après l'autographe, conservé dans les Archives Gorki.

On a publié également d'après les autographes quantité d'ouvrages qui n'ont jamais été inclus dans les Oeuvres de Gorki de son vivant: "Biographie", "Le sage radis","Les moustiques","Notes de journal", "Songes","Le photographe de Simbirsk", le cycle "Le public", etc. . C'est sur un texte dactylographié autorisé, revu et corrigé selon

l'autographe, que se base le texte de la pièce "Les petits-bourgeois", dont l'histoire est très compliquée quant à l'intervention de la censure et à la textologie.

Mais il serait inexact de dire que ceux qui ont préparé la publication des Oeuvres complètes de Gorki partagent l'avis de R.Mackerrow sur la priorité incontestable de l'autographe lors de l'établissement du texte original.[4/] Outre les cas indiqués, il a été indispensable de recourir à l'autographe surtout pour corriger les défauts des sources imprimées du texte. Beaucoup d'oeuvres de Gorki ont été réimprimées des dizaines de fois de son vivant dans des éditions de type différent. En les comparant, les spécialistes de Gorki ont découvert une énorme quantité de fautes d'impression et d'altérations dues à des causes mécaniques. Le nombre des corrections faites dans le texte original d'après l'autographe et les textes dactylographiés autorisés, conservés dans les Archives Gorki, est très grand. Rien que dans les premières parties de l'épopée "La vie de Klim Samguine", l'autographe mis au net porte environ 200 corrections, y compris le rétablissement de lignes sautées:"Il comprenait qu'à ses yeux l'idée de révolution s'incarnait en formes réelles" (23,33). Mais cela ne signifie pas qu'on ait donné la préférence à l'autographe ou au texte dactylographié autorisé dans le choix de la source fondamentale. En général, la correction de Gorki la plus tardive est fixée dans les sources imprimées (dans les éditions "Znanié","Jizn' i Znanié","Kniga",etc.), dont les textes constituent la base des Oeuvres complètes.

Des problèmes complexes ont surgi lors de la publication d'oeuvres de Gorki, dont le texte n'a pas de source faisant autorité. Ceci concerne avant tout les premiers récits, parus dans "la Gazette de Samara","le Messager de la Volga","Volgar","la Feuille de Nijni-

---

4/ V. R.B.Mackerrow.Prolegomena for the Oxford Shakespeare. Oxford at the Clarendon Press, 1929.

Novgorod" et autres éditions provinciales des années 1890-1900. ("Le sel","Pavel le Malchanceux","La petite fée et le jeune pâtre", "La vengeance", "Conversation à coeur ouvert", "Sur un poète", "Deux va-nu-pieds" etc.). Les textologues disposaient généralement d'une seule source, le texte du journal, contenant une monstrueuse quantité de fautes. Ainsi, dans le récit "Le sel" où il est parlé de l'extraction du sel, s'était glissée la coquille:" к кучкам сала " au lieu de " к кучкам СОЛИ" ("aux tas de lard" au lieu de "aux tas de sel"). Dans l'essai "Deux va-nu-pieds", au lieu de "девчина "("jeune fille") on avait imprimé "машина "("auto"), au lieu de " девки "("filles")- "детки "("enfants"). La phrase suivante rendait perplexe:"Stiépok jeta un coup d'oeil distrait sur lui, sur moi, sur son cheval"(2, 176).Or, le va-nu-pieds sans logis ne pouvait être possesseur d'aucun cheval. Il s'agissait d'un accident arrivé au camarade de Stiépok, dont la nouvelle l'a bouleversé: "Il ne tenait pas en place, se frottait les mains, levait les bras au ciel, se grattait le front, tirait ses moustaches, et passait du blême au cramoisi"(2,175). Les textologues ont établi que dans "la Gazette de Samara" il y avait une faute: au lieu de "cheval"(лошадь) il fallait mettre "paume"(ладонь).

Une analyse attentive du texte a permis de faire disparaître de graves erreurs dans le conte "La petite fée et le jeune pâtre". Les héros de cette poétique légende valaque sont une fée sylvestre qui chante la beauté de la forêt, et un pâtre qui célèbre la steppe sans limites. Leurs chants alternés rivalisent de beauté, de sonorité et de force. "Je chante la louange de la forêt", s'écrie la fée (I,157). "Il fait bon dans l'étendue des steppes", riposte le pâtre (I,156). La fée et le pâtre sont des antagonistes. Le lecteur qui suit leur dialogue cesse tout d'un coup de comprendre: l'un des chants, glorifiant "la vieille, bonne, splendide forêt", s'achève sur les mots: "Royaume de la force et de la liberté,

ô ma steppe puissante!"(I,I53). Il est clair que le texte de "la Gazette de Samara", où le conte a paru pour la première fois, est altéré, car les chants de la fée et du pâtre n'en font qu'un.

On a pu faire disparaître cette erreur grâce aux épreuves en placard numérotées de "la Gazette de Samara". Lors de la composition on avait confondu l'ordre des colonnes, de sorte que la cinquième était devenue contiguë à la troisième, et la quatrième flanquait immédiatement la seconde. Il a suffi de les changer de place, et le chant a pris une autre résonance. Dans les Oeuvres complètes, le conte "La petite fée et le jeune pâtre" a paru pour la première fois sans erreur.

Ainsi, l'existence d'une édition imprimée autorisée, de même que celle d'un autographe, ne dispense pas le textologue d'une analyse minutieuse de toutes les sources, de la nécessité de découvrir l'histoire et les conditions de la publication, pour établir un texte stable. On peut partager l'opinion de W.Greg et de F.Bowers, selon qui "les hasards" jouent ici autant de rôle que "les bases". Il serait toutefois erroné d'appeler "éclectique"(terme employé par F.Bowers)un texte collationné de manière critique 5/. La tâche du textologue consiste non à réunir en un tout des textes composés à différentes étapes du travail sur l'oeuvre, mais à choisir parmi eux celui qui fait autorité, et à le débarrasser des altérations mécaniques et des défauts de toute sorte. Le rôle du textologue grandit considérablement s'il a affaire à un ouvrage qui n'a pas été publié du vivant de l'auteur, ou l'a été une seule fois.

L'un des problèmes les plus complexes qui surgissent quand on prépare la publication des textes d'auteurs classiques, est la correction des altérations dues à la censure ou à l'autocensure.

5/ V. W.Greg. The Rationals of Copy- Text. Studies in Bibliography, 3 (I950-5I),I9-36; F.Bowers. Remarks on Eclectic Texts. Proof, 4 (I974-75)p.3I-76.

Examinons le récit de Gorki "Sur un poète"". La muse de "l'ardente satire" y appelle le poète à l'action civique, lui conseillant de faire passer le monde "par les verges des brûlants reproches". A.M.Ossipov, censeur de "la Gazette de la Volga", en parcourant les épreuves du récit, a biffé le mot "verges", car l'expression "faire passer par les verges" a un sens social nettement exprimé et une intonation accusatrice. Par suite de la "correction" de la censure, le texte du récit a été publié avec une altération:"faire passer par de brûlants reproches".

Au bout de quelques années, en préparant la publication d'une réédition du récit "Sur un poète", Gorki a revu de nouveau le texte du journal. Découvrant qu'on avait supprimé un mot, il l'a remplacé par un autre,"les épines"(терния). Un problème se posait au textologue: fallait-il adopter la correction postérieure de l'auteur ("faire passer par les épines des brûlants reproches"), ou revenir à la première variante, plus heureuse au point de vue sémantique et stylistique ? Il n'y a pas de doute que dans le cas donné la correction de Gorki n'ait été forcée. Découvrant l'altération, il ne pouvait collationner le texte avec l'original, car l'autographe n'avait pas été conservé, et l'unique source imprimée avait été gâchée par la censure. Dans les Oeuvres complètes, le récit "Sur un poète" est publié d'après le texte d'une coupure de journal avec la dernière correction de Gorki, et les mots supprimés par la censure sont rétablis selon les épreuves du "Messager de la Volga".

La"dernière volonté de l'auteur"est ainsi respectée, et en même temps les lignes qui rendent le plus exactement le vrai dessein de Gorki sont conservées. Peut-on appeler ce texte éclectique? Pas du tout. Dans un certain sens le textologue agit ici en qualité de co-auteur de l'écrivain, mais son intervention n'introduit pas d'éclectisme dans le texte du récit et aide seulement à faire disparaître les altérations apportées par la censure.

Gorki a corrigé ses oeuvres du début, après leur première publication, près de cinq fois, quelques unes huit ou neuf fois. Les rédacteurs des Oeuvres complètes, qui ont fait un grand travail pour collationner toutes les sources, ont pris en général pour base le texte établi du vivant de l'auteur, et y ont apporté les changements nécessaires d'après toutes les autres sources. Au nombre des modifications indispensables on a rangé les suivantes: I)élimination des fautes d'impression et des défauts mécaniques; 2)suppression des corrections apportées par la censure ou par l'autocensure; 3) remplissage des lacunes dues à des causes techniques; 4)maintien des formes grammaticales originales qui sont une particularité du style de Gorki.

Dans la préface des Oeuvres complètes, il est déclaré que tous les textes des ouvrages littéraires de Gorki sont imprimés "selon les règles de l'orthographe et de la ponctuation modernes, mais en conservant les particularités caractéristiques de l'orthographe de Gorki. L'orthographe variée des mêmes mots dans différentes oeuvres n'est pas unifiée, les formes originales d'accord sont conservées, ainsi que l'emplacement des tirets, etc."(I,9). Comme tout grand écrivain, Gorki avait son propre style, inimitable, que les rédacteurs des Oeuvres complètes se sont efforcés de conserver et de rendre. Très caractéristiques de Gorki sont, par exemple, les constructions sans préposition du type "состояние,б изкое ужасу","отрицаешься Сатаны", l'emploi du singulier au lieu du pluriel dans les formes verbales ("стоял сунтук и шкаф")

La quantité de formes populaires, courantes, parlées et de groupes de mots du même style est vraiment inépuisable dans les oeuvres de Gorki: ополтень,притопывая,купластая голова,милостина,клюковный кисел: Il écrivait régulièrement "встречу" au lieu de "навстречу ","сбока au lieu de "сбоку ", " сверха " au lieu de " сверху","мимо его " et non "мимо него ". Même à la dernière période de son oeuvre la forme "люпями " au lieu de "люпьми " est caractéristique pour l'écrivain.

Le dessin rythmique de la phrase de Gorki est toujours incomparable. La musique de la langue est obtenue par l'alternance des terminaisons (-ою,-ой), l'emploi original de mots-outils (уж- уже, перед- пред,чтобы,чтоб),la répétition fréquente de la conjonction "и" , l'abondance des tirets qui rendent toutes les nuances de l'intonation, par le vocalisme chantant du mot, la richesse des constructions folkloriques. Gorki écrit: " Пассажир легко впрыгнул в лодку","Фонарщик вынырнул из тьмы","Емельян протянулся на песке головой в степь и ногами к морю..."(1,34,1,208).

Le tiret a généralement chez Gorki une valeur particulière: tantôt il souligne une pause dans la conversation, tantôt il marque un changement d'idées inattendu, tantôt une réticence. "Разве ты сам - не жизнь?","Так и надо:ходи и смотри,насмотрелся-ляг и умирай - вот и все!"(1,13). Parfois, au moyen d'un tiret Gorki semble découvrir au lecteur le spectacle du monde, la nature prend une valeur particulière, une splendeur mystérieuse: ".. les ténèbres de la nuit d'automne qui nous enveloppaient frissonnèrent, et se dissipant timidement nous découvrirent pour un instant à gauche - la steppe sans bornes, à droite - la mer infinie, et juste en face de moi - la silhouette de Makar Tchoudra, le vieux tzigane, -il gardait les chevaux de son campement, dressé à cinquante pas de nous" (I,I3). La ponctuation a un rôle spécial dans les dialogues, si nombreux dans les oeuvres de Gorki.

En analysant les sources imprimées, les spécialistes de Gorki ont acquis la conviction que les rédacteurs et les correcteurs ne conservaient pas toujours l'originalité du style et de la langue de l'écrivain. Le désir de corriger le langage vivant de l'auteur selon les normes élémentaires de la grammaire a appauvri et défiguré les textes de Gorki. On a conservé un curieux document qui montre l'attitude de l'écrivain lui-même envers ce genre de "correction" de son style. En I930, N.K.Zamkov,"litpravchtchik" (rédacteur de style ?), qui

rédigeait le tome III de l'épopée "La vie de Klim Samguine", adressa à Gorki une lettre, où il lui annonçait qu'il avait fait des centaines de corrections dans le texte. "Surtout je dois vous dire, -écrivait-il, que j'ai effectué des corrections considérables quant aux signes de ponctuation"(23,409). Parmi les corrections apportées au style, il y en avait beaucoup qui nivelaient l'originalité de la langue de Gorki. Par exemple, au lieu de la tournure stylistique inhabituelle " и первые слова,которые он услыхал,говорили ("et les premiers mots qu'il entendit, disaient.."), Zamkov proposa d'imprimer:" до него донеслись слова "(23,410) ("et des mots lui parvinrent")(23,410).

Gorki accepta certaines observations de Zamkov, mais s'éleva catégoriquement contre la correction du style en général. Le 13 octobre 1930, il écrivait: "Je proteste résolument contre votre "correction du style". Il y a 38 ans que j'écris et j'ai quelques "habitudes" que je ne permettrai à personne de corriger" (23, 412).

Un biographe de Gorki découvrit dans un texte de la première partie de "La vie de Klim Samguine" quelques inexactitudes, et les fit remarquer à l'auteur: "L'ange portant une couronne ne se trouve pas sur la place du Palais, mais devant la cathédrale de la Trinité, il orne un"monument au Verbe" de très mauvais goût. L'ange sur la colonne d'Alexandre porte une croix...Pierre le Grand étend le bras en direction non de l'ouest, mais du nord". Gorki répondit par télégramme:"Au lieu de la couronne - la croix..Le bras de Pierre, naturellement vers l'ouest" (21,571). Comme nous le voyons, l'écrivain n'acceptait que les précisions qui n'allaient pas à l'encontre de son dessein, ne rompaient pas le système stylistique établi. Si une "réalité" ne rentrait pas dans la conception bien réfléchie, il n'était pas disposé à tenir compte même de faits indiscutables (le bras de Pierre le Grand dans la statue équestre "le Cavalier d'airain" est bien étendue vers le nord, mais pour Gorki il était important (de souligner) que Pierre le Grand "ouvrit une fenêtre sur l'Europe").

Les rédacteurs des Oeuvres complètes de Gorki ont essayé de découvrir tous les cas d'intervantion étrangère dans le texte de l'écrivain et de faire disparaître toute modification venue de l'extérieur. En même temps les textologues ont assez souvent apporté des corrections, s'il y avait pour cela des raisons documentaires et même, dans de rares cas, des conjectures. Ainsi, la correspondance de Gorki avec N.K.Zamkov a permis aux éditeurs du tome III de "La vie de Klim Samguine" de corriger certaines inexactitudes que l'auteur n'avait pas remarquées auparavant: sur une page les chevaux du gouverneur sont gris , sur une autre - moreaux; au lieu du nom d'un héros celui d'un autre est donné, etc. .

Malheureusement le textologue est loin de pouvoir toujours redresser les erreurs de l'original. Des problèmes complexes, parfois insolubles, se sont ainsi posés aux spécialistes de Gorki qui préparaient la publication de la quatrième parte, inachevée, de "La vie de Klim Samguine". L'autographe au net de ce roman comporte beaucoup de morceaux que Gorki n'a pas achevés: en certains cas il a biffé une partie du texte, sans la remplacer par rien, parfois il a laissé passer des mots; les mêmes personnages portent des prénoms et noms différents; il y a des inexactitudes chronologiques, des scènes écrites sur les marges ou sur des feuilles à part, non rattachées à un endroit précis de l'autographe au net.. Les textologues ont donc accompli un immense travail pour élaborer un texte qui reflète au maximum le dessein authentique de Gorki.

L'histoire textologique de "La vie de Klim Samguine" se complique du fait que l'oeuvre n'a pas été achevée par l'auteur. Même lors de la mise sous presse des premiers ouvrages de Gorki, les textologues se sont heurtés plus d'une fois à des cas douteux. Ainsi, dans le récit "L'izvoztchik", Gorki appelle son héroïne tantôt Capitolina Pétrovna, tantôt Sossipatra Andréievna. La seule source du texte, la publication dans "la Gazette de Samara" de 1895,- présente beaucoup d'erreurs qu'il n'a pas toujours été possible de faire disparaître.

C'est pourquoi, dans les commentaires sur le récit "L'izvoztchik, on a indiqué les contradictions notées dans le texte, mais les noms de l'héroïne ne sont pas unifiés.

Des cas douteux ont parfois surgi quand il a fallu résoudre le problème d'une lecture correcte des manuscrits de Gorki, surtout dans la reproduction des mots peu lisibles. L'écriture de Gorki est si originale que même une commission textologique faisant autorité n'a pu souvent comprendre ce qui était écrit dans l'autographe: поют ou ноют (ils chantent" ou "se lamentent"), "над " ou " под" ("sur" ou "sous"), "даст" ou "дает " ("il donnera" ou "il donne"), "страда " ou " отрада"("moisson" ou "consolation"), " " ou " " ("que" ou "ce"). Bien entendu, le sens de la phrase et l'analyse du texte ont aidé à résoudre bien des questions (prépositions "над"или"под" , substantifs "страда" или "отрада" etc). Mais le texte présente des passages obscurs dont la solution dépendait entièrement du textologue. Citons ne serait-ce qu'un exemple tiré de "La vie de Klim Samguine":" Я думаю,что / это/ Дронов проболтался ". Dans cette phrase le sens permet d'employer la conjonction "что ", et le pronom "это ".

On peut en conclure que l'existence de lois de textologie plus ou moins établies ne dispensent pas le textologue d'adopter des solutions subjectives, qui dépendent de son érudition, de la connaissance qu'il a de l'époque, de la compréhension de l'oeuvre de l'écrivain et des particularités individuelles de son style, de la pénétration dans le laboratoire créateur de l'auteur et même du goût du textologue, puis qu'il s'agit d'une oeuvre littéraire.

L'académicien D.Likhatchev écrit:"...pour les textologues de la littérature, pour les historiens archéographes soviétiques il ne fait aucun doute qu'on ne peut étudier les changements du texte d'un monument littéraire en dehors de son contenu (pris au sens le

plus large, en particulier les tendances politiques du dessein littéraire, etc.), et s'intéresser au contenu isolément du climat historique dans son ensemble. De ce fait les limites de l'étude textologique (des monuments) s'étendent considérablement et ce qu'on exige de la textologie augmente dans la même mesure" [6/].

L'expérience du travail effectué sur la première tranche des Oeuvres de M.Gorki a montré qu'une solution exacte des problèmes textologiques n'a été possible qu'après un examen minutieux du texte lui-même, et la découverte de tous les facteurs qui ont influencé sa création. En outre, un grand rôle a été joué par l'analyse du contenu idéologique de l'oeuvre, des circonstances de sa publication, du caractère de la correction, de l'histoire des interventions de la censure, etc. Pour résoudre les questions douteuses, il a été très important d'étudier les matériaux d'archives et documentaires, les témoignages "vivants" de l'auteur, les souvenirs de ses proches. C'est ainsi que pour l'histoire des textes de Gorki une assez grande place revient à sa correspondance avec E.P.Pechkova, I.A.Grouzdiev, au journal tenu par K.P.Piatnitski, à la correspondance avec les éditeurs. Il était impossible de trancher les questions textologiques difficiles qui ont surgi lors de la préparation du texte de l'épopée "La vie de Klim Samguine" sans tenir compte de la correspondance avec la typographie Schpammer, des lettres à M.A.Pechkov, à I.A.Grouzdiev, à M.I.Boudberg et autres.

L'académicien D.Likhatchev a raison de croire qu'un bon savant textologue doit être universel. La force de persuasion de ses conclusions ne dépend pas seulement du soin avec lequel il travaille sur le document. Ses conclusions sont irréfutables quand elles sont fondées sur la connaissance approfondie de la paléographie, de

---

6/ D.S. Likhatchev. Textologie. Ed. de l'Acad. des sciences de l'URSS, Moscou-Léningrad, 1962, p.23-24 (en russe).

l'archéographie, de l'histoire, de l'histoire de la littérature et de l'art, et d'autres sciences. "L'histoire d'un texte,- écrit D.Likhatchev,- n'est pas isolée des problèmes généraux de la culture et des sciences de l'homme dans leur ensemble"[7/]. L'étude des textes de M.Gorki permettra aux savants soviétiques de pénétrer plus profondément dans le laboratoire créateur de l'écrivain, de montrer en détail le cours de sa vie, d'assimiler totalement l'héritage immortel de Gorki. Selon les mots d'A.Dain, le textologue bien connu," tout le progrès de la science philologique est lié au problème de l'édition des textes"[8/]. Les éditions scientifiques intégrales de classiques, paraissant en Union Soviétique, y compris l'édition académique des Oeuvres complètes de M.Gorki, favorisent le progrès de la philologie soviétique.

7/ D.S.Likhatchev. Textologie, p. 23 (en russe).

8/ A.Dain. Les manuscrits, Paris, 1949, c.145.

L. N. SMIRNOVA
Institut de la Littérature Mondiale
près l'Acad. des Sciences de l'URSS
Moscou, rue Vorovski 25-a

PROBLEMES CONCERNANT L'EDITION CRITIQUE DES TEXTES EPISTOLAIRES

La correspondance privée des écrivains, des compositeurs, des savants, des hommes publics fait depuis longtemps partie de la culture mondiale. Il est impossible d'étudier la vie et les oeuvres d'une personnalité créatrice sans avoir recours à l'héritage épistolaire. Les lettres révèlent le monde intérieur, les facultés intellectuelles de l'individu, sa psychologie. Elles permettent de comprendre la vision philosophique du monde, découvrent les desseins artistiques et les conceptions littéraires de l'écrivain.

Le rassemblement et la conservation des lettres sont effectués dans notre pays de manière centralisée, par les dépôts d'archives, où sont réunis d'énormes fonds. On a tendance à rassembler toutes les lettres d'un écrivain dans un seul et même dépôt d'Etat. Les lettres de Pouchkine, par exemple, se trouvent à l'Institut de littérature russe à Léningrad. Celles de Tolstoï, au musée Tolstoï à Moscou. La correspondance de Gorki est à l'Institut de la littérature mondiale, où il y a une section spéciale, celle des Archives Gorki.

Dans certains cas le gouvernement accorde des droits étendus, pour ramasser la documentation, aux établissements qui détiennent le fonds principal d'un écrivain. C'est ainsi que, par arrêté spécial, tous les manuscrits de Pouchkine sont concentrés à l'Institut de littérature russe. Un autre arrêté oblige les archives

publiques à remettre aux Archives Gorki tous les manuscrits et la correspondance de cet écrivain. Les lettres détenues par des particuliers leur sont rachetées.

Il est évident que la concentration dans un même lieu des archives concernant un écrivain présente de grands avantages pour les savants comme pour les éditeurs. La publication massive des lettres de littérateurs russes à commencé en Russie au milieu du siècle dernier, et s'est beaucoup développée en plus de vingt ans. Au cours de cette période, l'attitude des lecteurs et celle des savants envers l'héritage épistolaire a subi des modifications profondes. Ceux qui publièrent les lettres de Pouchkine après sa mort observaient une prudence qui frisait la timidité: ils choisissaient des fragments ayant un caractère strictement littéraire, rejetant tout ce qui était personnel, concernait la vie de tous les jours, tout ce qui selon eux ne présentait pas un intérêt général. On supprimait ou remplaçait par des initiales les noms des personnes citées, on ne nommait pas toujours les destinataires, de crainte de les voir protester. Les lecteurs russes, comme la critique, considéraient la lettre comme un document curieux, mais peu important.

Mais à mesure que la critique devenait d'une occupation d'amateurs un travail professionnel, et que les appréciations occasionnelles d'une oeuvre isolée faisaient place à l'étude de l'oeuvre d'un écrivain dans son ensemble, l'attitude envers la correspondance changeait également. On a commencé à voir dans la lettre une source fondamentale de renseignements sur l'écrivain, un document historique d'une époque.

A la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle, les publications de lettres dans des revues et dans des articles biographiques sur un écrivain ont été très fréquentes et importantes

par leur volume. Elles représentaient presque toutes les lettres, connues à cette époque, de Pouchkine, Gogol, Griboïedov, Lermontov, et montraient l'ensemble de leurs destinataires. A partir de ces publications, plus précisément à partir de l'analyse de leurs défauts et manques, vers I950-I960 on a élaboré un type de publication scientifique de la correspondance. Les critères en sont les suivants:

I. Une reproduction critique du texte garantissant l'exactitude et l'authenticité (исправность и достоверность) de la publication.

2. Une étude scientifique du document (datation, établissement du lieu où il a été écrit et à qui il était destiné).

3. Un commentaire scientifique du texte (détermination des noms, explication des faits réels, indications des erreurs de mémoire et des inexactitudes de faits).

Ce type se trouve le plus complètement réalisé dans la première publication d'une lettre (ou d'un groupe de lettres) jusque là ignorée. L'étendue réduite de cette publication permet de se conformer intégralement à ce type.

Mais lorsque ces publications isolées sont réunies dans les oeuvres de l'écrivain et forment les derniers tomes, alors le textologue se trouve en face de problèmes spécifiques qui sont encore loin d'une solution définitive.

En Union Soviétique aucune édition critique (appelée chez nous scientifique) d'un classique de la littérature russe ne paraît sans comporter de lettres. Les tirages de ces éditions sont énormes, et s'expriment en chiffres astronomiques.

On a achevé il y a quelques années la publication des oeuvres de Herzen en 30 volumes. Dix tomes, occupés par la correspondance, ont été tirés à I7.250 exemplaires chacun. C'est pour nous

un très petit tirage. Les lettres de l'auteur dramatique Ostrovski dans ses Oeuvres complètes, publiées il y a 25 ans, ont été tirées à 100.000 exemplaires. On prépare actuellement les derniers tomes d'une nouvelle édition des oeuvres d'Ostrovski, où les volumes occupés par les lettres seront tirés à 80.000 exemplaires chacun. Le tirage total sera de 180.000 exemplaires pour chaque tome. Mais ce n'est pas encore un très grand tirage. Les lettres de Leskov, par exemple, ont paru dans une seule édition, mais avec un tirage de 300.000 ex.

A la fin des années 1950-1960, les éditions "Khoudojestvennaïa literatoura" ont publié les oeuvres de Tourguéniev avec la correspondance à 300.000 ex. Il y a cinq ans, l'Institut de littérature russe près l'Académie des Sciences de l'URSS a achevé de publier une nouvelle édition de Tourguéniev, où les tomes consacrés à la correspondance ont été tirés de 53 à 56 mille ex. chacun.

Dans la fameuse édition de Tolstoï en 90 tomes, parue pour son jubilé, la correspondance occupe 31 volumes. Ils n'ont été tirés qu'à 5.000 ex. Mais cette édition du jubilé a servi d'étalon à des éditions critiques à grand tirage. En 1964 on a achevé la publication des oeuvres de Tolstoï en vingt volumes, dont deux tomes de lettres choisies ont été tirés à 300.000 ex. chacun. Cette année on commencera à publier une nouvelle édition avec la correspondance à 500.000 ex. Les oeuvres complètes et la correspondance de Tchékhov ont paru dans les années 1950-1960, et les 8 tomes consacrés aux lettres ont été tirés chacun à 53.000 ex. D'après cette édition on a publié deux rééditions avec des lettres choisies, au tirage respectif de 400.000 et 300.000 ex. Une nouvelle édition complète et critique des oeuvres de Tchékhov est en cours de publication, avec 12 tomes de lettres, dont 6 sont déjà sortis à 50.000 ex. chacun.

On a achevé en 1956 la publication des oeuvres de Gorki en 30 volumes, dont trois de lettres , à 300 000 ex. chacun. L'Institut de la littérature mondiale prépare actuellement une édition de lettres de Gorki en 20 volumes.

Mais c'est Pouchkine qui détient les chiffres records. Une 4ème édition académique de ses oeuvres est sous presse. De cette façon le tirage total de la correspondance de Pouchkine, dans la seule édition de l'Académie des Sciences, s'élève à plus d'un million d'exemplaires pour chaque tome.

Quelle grande responsabilité morale assument le savant, le textologue qui préparent la publication de ces centaines de milliers et millions de volumes !

Il faut souligner que même les éditions de masses par leur énorme tirage, sont scientifiques par la préparation du texte. Elles sont en général réalisées dans les Instituts de l'Académie des Sciences par des textologues qualifiés, en collaboration avec des spécialistes de la littérature (ou bien ce sont des rééditions du même genre). La publication des lettres en est du type scientifique, ce qui, je le répète, n'exclut pas, mais au contraire soulève quantité de problèmes, liés aussi bien au caractère spécifique de l'édition en plusieurs volumes, qu'aux particularités concrètes d'un écrivain donné. Le premier problème qui se pose au textologue, qu'il prépare le texte d'une oeuvre littéraire ou de lettres, c'est le problème de la volonté de l'auteur (проблема авторской воли).

La lettre, document intime, adressé à une personne déterminée, n'est pas, à l'origine, destinée à la publication. Beaucoup d'écrivains de leur vivant ont défendu de publier leurs lettres.

Tout le monde sait que Gontcharov et Bounine l'avaient formellement interdit. Gorki protesta contre la publication de certaines de ses lettres.

La pratique de l'édition ignore ces interdits. Les lettres sont publiées autant que possible intégralement. Le tabou est maintenu en ce qui concerne les auteurs vivants, mais à l'égard des classiques il ne fait aucun doute pour les textologues que la lettre, en tant que document historique, doit être imprimée, mise à la disposition de la science, faire partie de la culture mondiale. Le caractère spécifique de ce problème, par comparaison à l'édition des textes littéraires, réside en ce que le textologue doit encore tenir compte de la volonté du destinataire, détenteur de la lettre, et des désirs des personnes qui y sont citées. En particulier si ces dernières sont encore en vie et appréciées en termes peu flatteurs. Malheureusement la volonté du destinataire compte souvent davantage que celle de l'auteur. Pour divers motifs le détenteur peut ne pas laisser publier la lettre. Parfois les lettres sont déposées dans une banque avec la recommandation de ne les ouvrir qu'au bout d'un long laps de temps. En ce cas la volonté du détenteur a force de loi.

Au pis le détenteur intervient à tort et à travers dans le texte: il supprime des lignes, biffe des noms, la mention de certains faits, effectue des coupures de caractère éthique. Ce sont surtout les proches parents et les épouses qui abusent de cela. Mais finalement l'usage fait disparaître aussi ces obstacles. Le délai d'interdiction juridique expire, une génération remplace l'autre. Le textologue rétablit les coupures et les mots biffés, déchiffre les noms codés, et la lettre prend vie.

Le second problème, étroitement lié au précédent, est celui de la dernière volonté littéraire de l'auteur (проблема последней творческой воли автора). Pour l'éditeur d'un texte littéraire elle est fondamentale et inviolable, elle détermine le problème du choix de la source originale du texte (проблему выбора основного источника текста)pour sa publication. Une oeuvre littéraire est imprimée d'après la dernière édition établie par l'auteur de son vivant. Toutes les rédactions précédentes, manuscrites et imprimées sont considérées et appréciées comme de premières variantes littéraires du texte fondamental.

Le textologue fait un tout autre choix quand il prépare la publication d'une lettre. C'est le plus ancien texte qui est ici le fondamental, celui qui a été lu par le destinataire.

Assez souvent l'auteur, revenant à ses lettres, les rédige de nouveau: il efface la mention de certains faits de sa vie, corrige ses jugements sur les gens, apporte des corrections stylistiques. Un des auteurs les plus respectés de l'Histoire, se disposant à publier ses lettres, déclarait: "...je dois les revoir et les corriger, c'est seulement après cela qu'elles seront publiées". Ceci a été écrit en 44 av. notre ère par Cicéron (Lettres de Cicéron à Atticus et autres, t. III, 1951, p.302). 2 000 ans après, Gorki, revoyant ses lettres préparées pour le recueil "Matériaux et recherches", t. I, les soumit à une rédaction essentielle. Comme on le voit, les intentions des auteurs n'ont pas changé sous ce rapport depuis deux mille ans.

En rédigeant ses lettres , l'auteur manifeste très nettement sa dernière volonté littéraire. Les corrections de ce genre apportées par l'auteur reflètent l'évolution de sa vision et de sa coception du monde. Que doit faire le textologue ? Adopter ces corrections tardives, sur lesquelles l'auteur insiste parfois de manière catégorique ? Ou, transgressant sa volonté, doit-il revenir à l'autographe

initial, comme à un document reflétant l'opinion de l'écrivain à une étape chronologique donnée?

La question du brouillon, c'est-à-dire du texte qui précède le texte original, est réglée de manière plus précise. Si le brouillon présente des différences stylistiques et sémantiques avec le texte envoyé au destinataire, les variantes sont fixées dans le commentaire. Si les textes du brouillon et de la copie au net concordent, il suffit de mentionner l'existence du brouillon.

Mais le brouillon comme le texte, qui a subi une rédaction postérieure de l'auteur, peuvent servir de source fondamentale si l'original n'est pas conservé. En ce cas cette publication sera scientifique et revue (par le caractère de la préparation et par l'appareil référentiel), mais ne sera pas authentique.

Le textologue, qui prépare la publication d'une lettre dans des Oeuvres et qui a devant lui plusieurs milliers de documents, résout naturellement le problème de la disposition des lettres dans l'édition, et la question de la composition de chaque volume.

Il existe plusieurs schémas d'agencement de la documentation: la composition thématique, où les lettres sont sélectionnées et groupées selon le thème essentiel (lettres sur la littérature, sur un événement politique ou historique); l'organisation des lettres selon les destinataires, dans les recueils de correspondance, quand on publie les lettres et leurs réponses ; le groupement

des lettres suivant l'ordre alphabétique des correspondants, si on publie des lettres adessées par plusieurs personnes à un seul et même destinataire. Tous ces schémas sont commodes dans les recueils en un volume. Mais pour la publication de lettres dans des Oeuvres complètes, on applique généralement une disposition strictement chronologique des matériaux.

Cette composition rationnelle et très simple recèle des écueils qu'on ne peut éviter en prenant une orientation réglée une fois pour toutes. On entre ici dans le domaine des problèmes restés sans solution déterminée.

Qu'est-ce qui s'insère dans cette chaîne chronologique? Qu'est-ce qui est rapporté à d'autres divisions de l'édition ou du tome? Bien entendu les lettres en font partie. Mais qu'est-ce qu'une lettre? Adoptons volontairement une définition simplifiée: un texte adressé à une personne déterminée, reçu et lu par le destinataire. Mais si ce texte (avec la suscription, la signature et la date) a été écrit non sur une feuille de papier blanc, mais sur une photographie, sur la page de titre d'un livre ? Si l'inscription ne comprend pas seulement deux phrases correctes de dédicace, mais des éléments d'appréciation, une information, exige une réponse ? Le savant doit-il estimer qu'il n'est pas indispensable de publier cet envoi parmi les documents épistolaires, ou bien ce genre d'écrit peut-il passer pour une lettre ?

Ce n'est pas tout. Dans les archives des écrivains russes on trouve souvent des lettres à des personnages officiels avec une suscription nominative, avec une signature et une date, avec tous les signes formels d'une lettre privée. En fait cela peut être

une demande nominative de congé ou de retraite, d'entrée dans un établissement d'enseignement, le compte-rendu sous forme littéraire d'une mission officielle, etc.

Il y a encore une quantité de documents que les auteurs eux-mêmes appellent " Lettre à l'éditeur ", " Lettre au rédacteur ". Ils sont aussi adressés à une personne réelle, mais diffèrent par la teneur: demande d'acompte, offre de publier son oeuvre ou réponse à une critique insérée dans une revue, manifeste littéraire que l'écrivain veut porter à la connaissance de l'opinion publique par l'intermédiaire de l'éditeur. Pouvons-nous faire rentrer les lettres de cette sorte dans le genre épistolaire et les publier dans la suite chronologique générale ?

Ici se pose la question des limites imprécises des notions de genre, et l'analyse même la plus nuancée d'un document concret en discussion ne nous permettra pas de déterminer le genre auquel il appartient.

La pratique de l'édition donne diverses recommandations à ce sujet. Dans les Oeuvres de Radichtchev et d'Ouspienski, on a publié dans la suite chronologique générale les demandes nominatives et tout ce qui était adressé aux rédacteurs et éditeurs, le "Testament à mes enfants" (de Radichtchev), les instructions pratiques aux libraires, tout ce qui ne rentre pas dans la rubrique "oeuvres littéraires".

Dans l'édition du jubilé de Tolstoï, le premier tome de lettres contient une demande adressée au recteur de l'Université, une autre à l'Assemblée de la noblesse de Toula, une note à un général. Dans le second tome les documents de cette sorte sont placés dans le chapitre "Papiers d'affaires. Mais il reste des lettres aux

rédacteurs et éditeurs qui tout en gardant la forme de lettres sont de vrais articles de critique littéraire ou sur la vie politique et sociale.

La tendance générale actuelle dans la pratique de l'édition est de retirer les documents de ce genre du chapitre des lettres, bien qu'il soit très difficile d'établir la catégorie du document et de fixer sa place indiscutable dans l'édition.

Les cas énumérés ci-dessus sont dus à l'indétermination du genre. Mais il y a encore un autre aspect de ce problème.

Au mieux, une lettre, dans une édition scientifique, est publiée d'après l'autographe. Mais le textologue est loin de toujours disposer de l'original. Parfois on doit consulter les sources du texte qui diffèrent beaucoup de l'original. Par exemple, une lettre de Tchernychevski à N.I. Kostomarov n'a pas été écrite par Tchernychevski lui-même, mais est de la main de sa femme. Certaines lettres de Gorki ne sont connues que par les mémoires de ceux à qui elles étaient destinées. Quelques lettres de l'auteur dramatique Ostrovski nous sont parvenues à l'état de brouillons écrits par le secrétaire de la Société des auteurs dramatiques. Assez souvent, à défaut de l'autographe, le textologue est forcé de recourir à la première publication, alors qu'on ignore si elle a été imprimée d'après l'autographe ou sur une autre source qui ne fait pas autorité. Le textologue a toujours des doutes sur l'authenticité (в подлинности) de cette publication. En ce cas une falsification directe n'est pas exclue.

Le textologue a-t-il le droit d'inclure ces lettres dans la suite chronologique générale à côté de celles qui sont imprimées selon l'original ? La solution de ce problème est sujette à discussion: la lettre de Tchernychevski, écrite de la main de sa femme, a été

transportée du corpus principal dans le chapitre " Additions ", tandis que les lettres d'Ostrovski seront imprimées dans la suite chronologique générale.

Le textologue ne résout pas seulement le problème de composition de l'édition entière et de celle de chaque tome, mais encore le problème de composition d'un document, en fixant la limite et l'étendue d'une unité de publication (единицы публикации). Donnons quelques exemples pour en expliquer la nature.

Herzen écrit quelques mots à sa fille, et son fils ajoute une apostille qui dépasse par son étendue le texte de Herzen . Ce document peut-il être tenu pour une seule lettre ou pour deux lettres de deux correspondants différents à une seule personne, ou bien est-ce une lettre collective ?

La pratique fournit une grande quantité de cas semblables: le fils de Herzen écrit une longue lettre à sa soeur et Herzen lui-même y ajoute quelques lignes. Gorki écrit à sa belle-mère, et sur la même lettre sa femme s'adresse à sa soeur. Gorki envoie quelques lignes à Amfitéatrov, et M.F.Andréiéva y ajoute sept pages. Gorki écrit à Stanislavski sur la première page d'une feuille double, la seconde page est blanche, sur la troisième il s'adresse à Lilina, femme de Stanislavski; le même correspondant écrit à ses deux amis Srédine et Iartzev, la teneur d'un billet complète l'autre, mais chaque partie a sa suscription et sa signature. Dans des centaines de cas analogues se pose la question de savoir ce qu'il faut entendre par unité de publication (единицей публикации). Faut-il dégager de cet alliage le texte d'un seul auteur, destiné à une seule personne, comme unité autonome de publication avec son numéro d'ordre ? Ou publier sous un seul

numéro tout le document, avec toutes ses apostilles simultanées dues à des mains différentes? Cette question soulève de vives discussions à la Commission textologique pour l'approbation des textes des lettres de Gorki, commission qui siège actuellemnt à l'Institut de la littérature mondiale. Dans ses décisions se manifeste une tendance constante à adopter pour unité de publication le document en entier, avec toutes ses apostilles simultanées. Mais la Commission considère la missive de Gorki à Stanislavski et à sa felle Lilina comme deux lettres, réunies seulement pour la forme sous une même enveloppe.

Enfin, le dernier groupe de problèmes est lié à la reproduction du texte d'une lettre dans le cadre de l'édition critique.

Il est universellement admis que le texte d'une lettre dans une édition critique est reproduit avec une approximation maximale de l'autographe. Le textologue est obligé de conserver toutes les particularités lexiques et syntaxiques de l'original, de respecter les impropriétés de style et les dérogations courantes aux normes grammaticales, les graphies caractéristiques pour l'auteur donné et liées aux particularités de la prononciation individuelle. Ne sont corrigés que les lapsus calami évidents. Mais même dans ce cas une correction ne peut être indiscutable. Pour les lettres de Gorki, par exemple, on a adopté cette règle: si la correction ne peut être univalente, c'est-à-dire si le textologue peut proposer deux variantes de correction, le texte reste sans changement. La graphie de l'autographe est conservée, mais une note interlinéaire indique :"ainsi dans l'original". L'observation rigoureuse de

l'orthographe de l'auteur ne provoque le doute que dans un seul cas, celui de la graphie des noms propres. Les erreurs dans les prénoms et noms de famille, l'orthographe différente d'un seul et même nom sont caractéristiques pour chaque auteur. Ces inexactitudes se rencontrent en grand nombre chez Gorki.

L'hésitation dans l'orthographe des noms étrangers, par exemple, est due en partie à la manière différente de les transcrire en russe. Au XIXe et au début du XXe ss. le nom de Nietzsche s'écrivait ainsi en russe: Ницше, Ницше, Ницше ; on pouvait orthographier également les noms de Boccace: Боккаччо - Боккачио ; de Poe: По - Поэ ; de Diderot: Дидро - Дидерот ; de d'Alembert: Д'Аламбер - Даламбер. Beaucoup de noms russes n'avaient pas d'orthographe fixe: Баратынский - Боратынский, Кропоткин - Крапоткин, Коковцов - Коковцев; Веневитинов - Венивитинов, Абрамов - Аврамов. Cette hésitation appartenait à l'époque, et Gorki la répétait machinalement. Dans d'autres cas il ne savait pas comment s' orthographiait exactement un nom et écrivait Аксель au lieu de Аксели , Омедео au lieu de Омодео , Петтенкопер au lieu de Петтенкофер ; pour les noms russes Постник au lieu de Посник , Давидов au lieu de Давыдов etc. Ce sont des cas très simples qu'on peut unifier; on peut aussi laisser une hésitation dans l'orthographe: ces deux solutions n'influencent pas le sens. Le problème est que dans les lettres de Gorki la majorité des hésitations dans l'orthographe des noms pousse le savant dans l'impasse dont il s'agit en fait. Gorki écrit tantôt Ремезов , tantôt Ремизов , alors qu'il est question de la même personne. Mais il a existé deux hommes: Ремезов П.С. et Ремизов А.М. que l'écrivain a pu également avoir en vue. Gorki ne fait pas non plus de différence dans l'orthographe des noms: Кузьмин - Кузмин, Соллогуб - Сологуб, Данилин - Данилов, Костерин - Кастерин, Каменский - Каминский

et beaucoup d'autres, bien que chaque nom pût désigner un personnage réel ou plusieurs.

Sur les dix mille lettres de Gorki on peut en trouver plusieurs milliers avec des noms orthographiés de manière variable ou erronée. Le textologue peut-il laisser tous ces noms avec l'orthographe que leur donne l'auteur ? Ceci amène en premier lieu à confondre des personnages historiques réels; deuxièmement , à encombrer l'édition de prénoms et de noms de gens qui n'ont pas existé réellement. La question reste ouverte.

L'ensemble des problèmes énumérés n'est pas exhaustif de toutes les difficultés qui se posent au textologue quand il prépare la publication d'oeuvres épistolaires. Nous ne traitons pas ici la datation, la détermination du destinataire, la reproduction du texte d'après un brouillon autographe, l'établissement de la place du brouillon en cas d'existence de l'original, l'organisation de l'apparat scientifique et référentiel, etc. . Nous avons volontairement mis l'accent sur les problèmes qui ne trouvent pas de solution univalente. Ceci ne signifie pas que dans l' usage nous n'ayons pas de solutions pratiques.

En soumettant à l'examen du Congrès international de textologie un ensemble déterminé de problèmes, relatifs à l'édition critique des textes épistolaires, nous comptons attirer l'attention sur ces questions et entendre l'opinion de nos collègues étrangers. Ceci permettra, sinon de résoudre les problèmes, du moins d'élaborer le principe et la méthode d'approche de leur solution.

N. Cumyonoba