

## Proust et ses dactylographes

On a pris l'habitude, en France, d'opposer la démarche de l'éditeur des textes français du Moyen Âge et celle de l'éditeur des textes français modernes. Leurs méthodes seraient en somme rigoureusement contraires. Alors que celui-là dispose d'une quantité de copies dégradées sans texte sûr, celui-ci aurait en revanche à se débrouiller d'une multiplicité de brouillons ayant conduit à un texte définitif, la sacro-sainte dernière édition revue par l'auteur, qui doit servir de texte de référence pour l'éditeur, de *copy-text*, comme on dit en anglais. Pour l'éditeur ancien, la diversité, la variance se situerait essentiellement après le texte ; pour l'éditeur moderne en revanche, elle aurait lieu pour l'essentiel avant le texte. En conséquence, le travail, la perspicacité de l'éditeur de textes anciens et médiévaux se déploie en aval du texte hypothétique de l'auteur ; l'application de l'éditeur de textes modernes s'attache plus à l'amont qu'à l'aval du texte de l'auteur. Il faut bien sûr noter que ces deux caractérisations ont en partage l'idée d'un « texte de l'auteur », entité stable qui aurait existé avant les copies, ou auquel les divers états de l'écriture aurait mené. Cette idée est l'« axiome de la philologie » positiviste. Je songe ici à ce qui se fait en France. L'édition critique des textes modernes – c'est son principe ordinaire – doit dès lors fournir un texte vérifié – « pur et sûr » –, un appareil exhaustif des variantes, et une histoire du texte. Certes, cet axiome longtemps immobile ordonnant l'établissement du texte moderne – mais, à vrai dire, il n'y a pas encore tellement d'éditions critiques de textes modernes –, a été ébranlé par l'avènement de ce qu'on appelle la « critique génétique », déstabilisant la loi de la leçon finale et du texte arrêté par l'auteur, et conduisant à s'intéresser au processus plutôt qu'au produit. Mais ce n'est pas de ce déplacement – au demeurant souvent traité par les partisans de la critique génétique eux-mêmes, appelant de leurs vœux le remplacement de l'édition critique par l'édition génétique, réprochant le concept de variante, inséparable de l'édition critique – que je voudrais témoigner aujourd'hui. Je crois qu'un souci génétique – ou plutôt la substitution d'une notion ouverte à une notion fermée du texte dont ladite critique génétique est également le produit, je veux dire, dont elle est le produit (Louis Hay définit ainsi l'œuvre comme « possible nécessaire ») au même titre que d'autres déplacements d'accent dans la critique depuis vingt-cinq ans – s'est immiscé dans la plupart des éditions critiques et a tendance à se généraliser. Un seul exemple minuscule : on nous demande, lorsqu'on ne peut pas procurer toutes les variantes, les variantes exhaustives, ce qui est le cas le plus habituel avec les textes de prose, de nous limiter aux variantes les plus « significatives », ce qui revient en pratique à donner celles qui sont les plus éloignées du texte définitif : un tel choix est manifestement génétique. Mais, je l'ai dit, ce sujet a été amplement traité.

Pour aujourd'hui, introduisant un autre problème, je voudrais distinguer franchement l'édition du texte de prose de celle du texte de vers, pour lequel les problèmes posés sont tout différents ; et je voudrais saisir cette occasion pour analyser l'un des phénomènes qui m'ont le plus tracassé, troublé dans l'édition de *Sodome et Gomorrhe* de Proust dans la « Pléiade », pour m'apercevoir plus tard que tous les éditeurs contemporains de textes modernes en prose l'avaient rencontré à peu près dans les mêmes termes. Or, il s'agit bien d'un problème qui, minant la tranquille certitude du texte pur et sûr, du texte de l'auteur, brouille la polarité des textes anciens et des textes modernes, et qui pour cette raison a failli me brouiller avec les éditeurs de la « Pléiade ». Les médiévistes eux-mêmes ont pu s'en prendre à la définition du texte depuis Gaston

Paris – partisan de procurer le texte idéal – et Joseph Bédier – partisan de suivre un manuscrit particulier –, comme Bernard Cerquiglini dans son *Éloge de la variante* (Seuil, 1989) l’a rappelé. Alors donc qu’on tend à définir les variantes du texte ancien comme des variantes de copiste, et les variantes du texte moderne comme des variantes d’auteur, voici, dirai-je, que l’intervention d’une nouvelle étape, en supplément des épreuves typographiques, entre le manuscrit autographe et le livre imprimé, qui deviendra le texte définitif, l’étape de la dactylographie, introduit paradoxalement dans l’édition des textes modernes le problème crucial des variantes de copiste.

L’édition critique de textes du XX<sup>e</sup> siècle pose ainsi certains problèmes particuliers liés au mode de production du livre moderne, c’est-à-dire un état de l’industrie où, du manuscrit au livre, s’interposent une ou plusieurs dactylographies, donnant lieu à la fois à des corrections autorisées et à des accidents de transcription non observés par l’auteur. L’invention de la machine à écrire et son utilisation par les écrivains – avant du moins qu’ils ne se mettent à taper eux-mêmes à la machine et maintenant à écrire au traitement de texte –, a donc introduit entre le manuscrit autographe et les épreuves typographiques d’un texte littéraire un problème relatif aux variantes de copiste. Or, ce problème paraît sans commune mesure par son ampleur avec le simple cas antérieur des coquilles typographiques. Ainsi ont été multipliées les distorsions souvent capitales – mais, posant ici la question de principe, peu importe leur étendue – entre le texte manuscrit, manifestant un état particulier de la volonté de l’auteur, et le texte imprimé, manifestant un autre état de cette volonté. Souvent, dans l’édition originale de la *Recherche du temps perdu* – pour prendre cet exemple –, nous lisons en vérité le texte du dactylographe et non le texte de l’auteur tel qu’il figurait dans son manuscrit final. Une fois qu’on en a pris conscience, cette situation – évidemment accentuée par la difficulté fréquente de la graphie proustienne, notamment dans les additions – est peu satisfaisante pour l’esprit et pose de redoutables problèmes philologiques. Pour *Sodome et Gomorrhe II*, dans lequel je prendrai mes exemples – les trente pages de *Sodome et Gomorrhe I* ont connu deux dactylographies successives et ont été révisées bien plus attentivement par Proust à cause de leur sujet –, les éditions de la *Nouvelle Revue française* firent établir une dactylographie du manuscrit en 1920. Proust lui-même la jugea de très médiocre qualité et l’appela, en janvier 1921 dans une lettre à Gaston Gallimard, « la détestable dactylographie que j’aurai à remanier complètement sur épreuves<sup>1</sup> ». Mais il la corrigea pourtant sans grand soin, et elle servit de copie d’impression des trois volumes publiés en mai 1922, quelques mois avant la mort de Proust en novembre 1922. Dans ce contexte de l’urgence des derniers mois de la vie de l’écrivain, le cas de figure est extrême. À son habitude, Proust fit encore de nombreuses additions et retouches sur la dactylographie et les épreuves, mais justement pas, bien sûr, là où son texte avait été altéré à l’étape précédente.

En vérité, une attitude négligente comme celle de Proust est fréquente chez les écrivains à la correction des dactylographies de leurs œuvres, sans même aller jusqu’au cas de Joyce, qui préférerait les altérations à son œuvre propre. Je voudrais exposer concrètement les difficultés que cela pose à l’éditeur, indiquer les solutions que nous avons adoptées dans la Pléiade, et aussi comparer ces solutions à celles qui auraient pu être proposées dans d’autres pays et d’autres traditions de critique textuelle : en

---

<sup>1</sup>Marcel Proust, Gaston Gallimard, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1989, p. 321.

Allemagne, aux États-Unis, en Grande-Bretagne, car il n'y a pas aujourd'hui de consensus méthodologique européen en matière d'édition critique moderne.

Commençons par quelques exemples des altérations que la dactylographie de *Sodome et Gomorrhe II* avait multipliées :

- *Fautes de frappe*. Ma grand-mère, « si souriante » dans le manuscrit, devient « si souciante » dans la dactylographie, que Proust corrige en « si insouciante » en relisant la dactylographie (III, 176, var. *a*) ; la duchesse de Guermantes, parlant « de sa voix monocorde et rauque » dans le manuscrit, cela devient « de sa voix menacarde et rauque » dans la dactylographie, que Proust corrigea en deux temps, passant d'une qualité que la duchesse a en propre, « de sa voix menaçante et rauque » dans *Jalousie*, préoriginale du début de *Sodome II*, à un accident, « d'une voix menaçante et rauque » (III, 121, var. *b*). On observe que dans ces deux cas Proust est intervenu après le dactylographe, adaptant sa variante dans un nouveau sens.

- *Omissions de mots ou de groupes de mots*, jusqu'à une phrase ou une addition entière, bourdons ou omissions du même au même. Dans un échange entre le duc de Guermantes et Charlus, « Mme la duchesse vous donnera un dictionnaire chinois. – Car tu te rappelles, Basin, à ce moment-là, Basin, j'avais une toquade de chinois. – Si je me rappelle, mon petit Mémé », la réplique de Charlus est omise, mettant par terre tout le dialogue, puisque deux répliques du duc de Guermantes se suivent désormais (III, 116, var. *a*). À la même page, décidément peu soigneusement transcrite par le dactylographe : « Tu disais que je n'ai jamais eu les idées de tout le monde, tu ne disais pas les idées, tu disais les goûts. Comme c'est juste ! Je n'ai jamais eu en rien les goûts de tout le monde, comme c'est juste ! », où la répétition insouciante de Charlus insistant sur les bizarreries de son caractère ne fait qu'accroître l'embarras du duc à s'être aventuré sur un terrain miné, car il veut à tout prix éviter d'aborder les mœurs de son frère, l'intervention du dactylographe élimine la répétition, et donc son effet : « Tu disais que je n'ai jamais eu les idées de tout le monde, comme c'est juste ! » (III, 116, var. *b*). Ou dans les toutes dernières pages du livre, nouveau bourdon dans la « Désolation au lever du soleil » : « on voit autour de soi le soleil inévitablement entraîné à passer par les mêmes phases, rappeler à s'y méprendre le soleil qu'il y avait la veille » est devenu tout bêtement : « on voit autour de soi le soleil qu'il y avait la veille » (III, 513, var. *b*).

- *Substitutions de mots*. Mme de Gallardon, pendant la réception chez la princesse de Guermantes, « daubait » sur les mœurs de Charlus. Le mot n'a pas été lu, et le copiste y a substitué « doutait sur », créant un solécisme que Proust a corrigé en « avait des doutes sur » (III, 53, var. *a*). Ou encore, la description des domestiques du Grand-Hôtel de Balbec, « comme des scribes sur une frise assyrienne », devient sur la dactylographie « comme des saintes sur une frise assyrienne », que Proust corrige en supprimant simplement le mot aberrant : « comme sur une frise assyrienne » (III, 103, var. *c*). Plus succinctement, et sans que Proust y revienne, les « yeux rieurs » d'Albertine deviennent des « yeux noirs » (III, 403, var. *b*). Comme on l'observe, la variante de copiste représente dans tous ces cas une *lectio faciliior* et contribue à une banalisation du texte : yeux rieurs / yeux noirs, dauber / avoir des doutes, ou scribes / 0. Ainsi encore, « l'imagination se mue en sensibilité » devient « l'imagination se tourne en sensibilité »

(III, 505 var. *c*). Ou « j'avais vraiment voulu mourir » devient « j'avais parfaitement voulu mourir » (III, 507, var. *b*), avec le néologisme populaire de « parfaitement » pour « oui », « bien sûr » – « j'avais voulu mourir, parfaitement » – que Proust n'aurait pas maintenu s'il l'avait aperçu : c'est le narrateur qui parle, et non un personnage dont ce tour aurait caractérisé la langue. Le dactylographe, dans ces deux derniers cas, a mêlé les niveaux de langue et introduit des tours populaires dans la prose de l'écrivain. Mais les substitutions du dactylographe ne sont pas toutes interprétables en termes de *lectio faciliior*. Ainsi Albertine qui disait au héros, dans la scène du téléphone après la soirée chez la princesse de Guermantes, être « près de chez moi et un peu loin de chez vous », devient inexplicablement « près de chez moi et infiniment loin de chez vous » (III, 129 var. *b*). C'est comme si le dactylographe n'avait pas jugé la locution adverbiale « un peu loin » suffisante pour justifier psychologiquement qu'Albertine résistât tant à rendre une visite tardive au héros, et avait préféré « infiniment » pour la vraisemblance. Le changement engage ici toute une psychologie qui n'a rien de proustien. Plus anecdotiquement, alors que la princesse de Caprarola déclarait à Mme Verdurin – c'est au moment où l'affaire Dreyfus transforme les salons parisiens – « qu'elle trouvait les gens de son monde idiots, et qu'elle trouvait Zola d'un grand courage », le dactylographe substitue « cela » à « Zola », donnant cette idée cocasse « qu'elle trouvait les gens de son monde idiots, et qu'elle trouvait cela d'un grand courage » (III, 141, var. *f*). Proust ne laissa pas passer le courage admirable de l'idiotie, et adapta la phrase ainsi : « déclar[er] les gens de son monde idiots, ce que Mme Verdurin trouvait d'un grand courage », ce qui n'a plus grand rapport avec l'intention affichée dans le manuscrit.

- *Espaces laissés en blanc pour des segments non lus*. Les « divinités égyptiennes » auxquelles les fils de Mme de Surgis sont comparés deviennent les « divinités » tout court (III, 88, var. *a*). Dans un souvenir du *Côté de chez Swann*, la « paysanne combraysienne » rêvée par le héros devient la « paysanne » tout court (III, 151, var. *a*). Toujours pendant la soirée chez la princesse, où Swann, en conversation avec le héros, réprouve « les injures faites à l'armée et que les dreyfusistes acceptassent de s'allier avec M. Gohier », le nom propre, non lu, a été laissé en blanc sur la dactylographie, et Proust l'a rempli par « ses insulteurs » (III, 109, var. *d*). Ou à propos du caoutchouc revêtu par Albertine les jours de pluie pour ses randonnées à bicyclette dans Balbec, « j'arrachai cette tunique de Nessus », le nom mythologique n'a pas été déchiffré ; Proust a commencé de le restituer, puis l'a biffé, renonçant à l'allusion dès lors qu'il lui fallait la restaurer en dépit du dactylographe (III, 259, var. *a*). Dans le rêve célèbre des « Intermittences du cœur », « cerfs, cerfs, succinctement, Francis Jammes, fourchette », et plus loin « Francis Jammes, cerfs, cerfs, succinctement », l'adverbe « succinctement » a été laissé en blanc sur la dactylographie, et Proust ne l'a pas rétabli sur la dactylographie corrigée (III, 159, var. *b* et *c*). Curieusement, Proust avait déjà renoncé lui-même à l'un des signifiants du rêve, « te recomposer », depuis les brouillons (III, 1046), et le dactylographe a parfait sa réduction. Enfin ce bel exemple malheureux de *lectio faciliior* : invitant le héros à résider chez elle, Mme Verdurin débine Rivebelle qu'elle prétend « infesté de rastaquouères » ; mais « rastaquouères » a été laissé en blanc dans la dactylographie, et Proust y a platement substitué « moustiques » (III, 360, var. *a*).

- Additions mal intégrées, etc.

On le voit, Proust ne collationne pas, il ne retourne pas au manuscrit quand il relit la dactylographie. Il aperçoit, ou il n'aperçoit pas, les altérations que son texte a subies. Et les interventions, les variantes du dactylographe, non rectifiées, mais adaptées, ou purement et simplement adoptées, donnent lieu à des *corrections d'auteur pour ainsi dire obligées*, car l'écrivain s'affaire bien plus volontiers ailleurs que là où le texte a été altéré. Et tout cela a pour conséquence que le texte définitif est parfois, trop souvent, le texte du dactylographe et non pas le texte de l'auteur. Sans lui dénier systématiquement toute qualité littéraire – j'ignore d'ailleurs quel a été le ou la dactylographe, fourni par Gallimard, qui s'est chargé de *Sodome et Gomorrhe II* –, on peut préférer le texte de l'auteur. Mais je voudrais surtout insister sur le fait que tout cela brouille la distinction des textes anciens et des textes modernes, coïncidant théoriquement avec celle des variantes de copiste et des variantes d'auteur. Une méthode serait concernée par l'aval du texte arrêté par l'auteur, et l'autre par l'amont, ai-je dit. Mais la notion même de texte définitif est ici profondément ébranlée.

Que faire dans une édition critique ? Quel texte pur et sûr procurer au lecteur ? Comment se contenter de donner le texte du dactylographe en belle page et de renvoyer le texte de l'auteur en variante ? Les derniers documents revus par Proust demeurent trop souvent imparfaits. Les interventions du dactylographe, adoptées ou adaptées par Proust, rendent douteuse ou impossible la référence à un texte voulu par l'auteur, qu'il suffirait de restituer. Peut-on revenir au manuscrit ? Est-ce légitime ? Ne faut-il pas se résoudre en ce cas à donner un texte composite, malgré l'hostilité des éditions critiques contemporaines contre une telle pratique ? Le litige est analogue à celui des partisans de Gaston Paris et de ceux de Joseph Bédier. C'est ici que l'édition critique se révèle tout à fait insuffisante et qu'on voudrait passer à un autre type d'édition, parfois appelée génétique, qui rende compte du procès de l'écriture. Cette affaire des variantes de dactylographe a en tout cas constitué le motif le plus sérieux des conflits que j'ai eus avec l'équipe de la Pléiade.

Concrètement, il paraît inacceptable de choisir le texte du manuscrit contre le texte imprimé de l'édition originale dans le cas des distorsions introduites sur la dactylographie mais sur lesquelles l'écrivain est revenu, lors de la relecture de la dactylographie, par ce que j'ai appelé des corrections d'auteur obligées, qui ont adapté le texte du dactylographe à une nouvelle intention de l'auteur. C'est le cas notamment des deux fautes de frappe citées. En revanche, dans le cas des transformations du dactylographe que l'écrivain a tout bonnement adoptées sans intervenir sur elles par la suite, vraisemblablement sans les voir, parce qu'il les a ignorées, il semble légitime de renoncer au texte du dactylographe et de redonner à lire celui de l'écrivain. Ainsi on s'autoriserait à restaurer les segments omis, sautés par le dactylographe, comme dans le cas des trois bourdons mentionnés. Dans le cas des lacunes signalées par un blanc dans la dactylographie, la restitution du manuscrit est plus douteuse. Ce critère étant admis, quand la variante de l'auteur par rapport au manuscrit est manifestement une *lectio faciliior*, ce qui est le cas le plus fréquent, comment cependant accepter de gaieté de cœur la leçon de la dactylographie corrigée plutôt que celle du manuscrit ? Je pense ici à Mme de Gallardon, « daubant » sur le mœurs de M. de Charlus, ou à Rivebelle infesté de « rastas ». Difficile de se contenter des « moustiques ».

Voici le principe que nous avons donc retenu dans la « Note sur le texte » de *Sodome II* :

Quand revenir au manuscrit ? Il serait arbitraire de le faire lorsque Proust a adapté sur la dactylographie corrigée les leçons fautives provenant des distorsions évoquées plus haut. En revanche, lorsqu'il a purement et simplement adopté ces leçons, sans doute parce qu'il ne les a pas vues, et lorsque celle-ci n'offre pas un sens satisfaisant, il semble légitime de revenir au texte manuscrit (III, 1298).

On aura remarqué que les variantes du dactylographe affectent tout particulièrement les noms propres : Gohier, Zola, Nessus, combraysienne, etc. C'est le cas notamment des noms de lieu de la région de Balbec, les stations du petit train : Grallevast pour Grattevast, car Proust omet les barres des *t*, Hermonville du manuscrit est ainsi systématiquement transformé en Hermenonville dans la dactylographie, et subsiste tel quel dans le texte imprimé, sans doute en raison du contact avec l'Ermenonville de Rousseau. La corruption serait mineure si *Sodome et Gomorrhe II* ne contenait les immenses développements étymologiques de Brichot, et à la page où il est question de l'étymologie du nom de lieu, Hermenonville ne va pas du tout (III, 486, var. *e*). Pour qui croit à l'onomastique proustienne, il est peu acceptable de réduire de telles corruptions à des variantes.

Voilà une introduction au problème des variantes dactylographiques pour l'édition critique des textes modernes en prose, et une démonstration du peu de satisfaction qu'apporte la stricte fidélité philologique au dernier état revu par l'auteur. Il ne s'agit pas d'un problème spécifique, la typographie pouvant aussi introduire des variantes, mais celles-ci sont sans commune mesure, comme le cas de Proust le confirme d'ailleurs, avec les variantes dactylographiques. L'édition critique choisit de plus en plus souvent comme texte de base, non la dernière édition revue par l'auteur mais l'originale – comme pour Rabelais dans les « Textes littéraires français » chez Droz –, et Gustave Rudler, qu'il est bon de citer ici, demandait dès 1923 : « Pourquoi la pensée et la volonté finales de l'auteur auraient-elles plus de prix que sa pensée et sa volonté premières ? » Cela, comme le notait récemment Claudine Gothot-Mersch, ouvrait la voie à la « revalorisation des versions antérieures, même manuscrites<sup>2</sup> ». L'idéal serait bien sûr de donner le manuscrit et aussi le texte publié, ramené au provisoire, chaque version dans son autonomie.

On rencontre ici un autre problème, celui de la frontière arbitraire entre ce que nous avons appelé « Esquisses » et les variantes, en tant qu'elles sont éminemment plus importantes en amont qu'en aval de l'originale. Ainsi Proust a profondément remanié le début de *Sodome II* sur la dactylographie corrigée, dont les 67 premiers feuillets sont manuscrits. Cela donne lieu à la première et excessivement longue variante de *Sodome II*, qui occupe 53 pages dans le petit corps de l'appareil critique de la Pléiade, variante démesurée que nous aurions préféré pouvoir placer parmi les « Esquisses », étant entendu que la distinction entre esquisse et manuscrit est très floue dans le cas de Proust, donnant lieu à un flottement troublant entre texte, brouillon et variante.

Comment concilier les exigences de l'édition critique et la demande croissante d'une édition génétique ? Je l'ai dit, le problème ne se pose pas avec un sonnet, ni même avec les *Illuminations* de Rimbaud, mais dans le cas du roman, celui de Flaubert ou de Proust, il est parfaitement insoluble. La seule édition génétique, c'est-à-dire une édition

---

<sup>2</sup>*La Naissance du texte*, Corti, 1989, p. 64.

diplomatique exhaustive des documents relatifs à une œuvre donnée, accompagnée de ces documents en fac-similés, est un idéal impossible, et Claudine Gothot-Mersch fait justement remarquer, je crois que c'est là un argument sans appel, qu'

une édition génétique n'a peut-être pas pour objet premier d'offrir à l'honnête homme un texte à lire, ou au chercheur un matériau pour ses études de genèse, mais que c'est essentiellement la forme choisie par certains généticiens pour mener et présenter leurs propres travaux sur tel écrivain, ses œuvres, sa méthode<sup>3</sup>.

Cela explique le compromis passé par les éditions contemporaines, celle de Proust dans la Pléiade, ou celle que Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes préparent pour la même collection, à la fois éditions critiques traditionnelles pour l'établissement du texte et des variantes, et éditions génétiques accompagnant la publication de l'œuvre d'un important dossier génétique. D'où un tir de barrage venu des deux bords.

Je voudrais à présent indiquer combien différents auraient pu être des choix faits hors de France, en particulier en Amérique, car c'est ce que je connais le mieux. Si Proust était un auteur américain, mon sentiment est que l'édition critique serait volontiers revenue au manuscrit dans tous les cas que j'ai signalés, et aurait sans honte renvoyé l'édition originale en variantes.

Pour l'édition des textes américains modernes – Melville, Hawthorne notamment, mais la position est aussi celle de Hans Walter Gabler dans son édition controversée de l'*Ulysse* de Joyce –, la doctrine dominante résulte de l'application des méthodes anglaises pour l'édition des textes de la Renaissance. Le texte crucial à l'origine de ce déplacement est un article de Sir W.W. Greg, « The Rationale of Copy-Text », publié en 1950 dans la revue américaine de critique textuelle, *Studies in Bibliography*. Greg y prenait parti en faveur d'une application particulière des principes de Lachmann, formulés au XIXe siècle pour l'édition des textes anciens, à l'édition des textes élizabéthains. Le *copy-text* étant le texte de base choisi par l'éditeur, l'élaboration du *stemma* sert à déterminer le manuscrit le plus autorisé par la méthode généalogique. La position philologique allemande stricte consistant à suivre ce texte partout où il n'est pas impossible, les problèmes surgissent – en particulier pour le théâtre élizabéthain, mais on conçoit que le problème proustien que je traite est identique – quand le copiste produit du sens et non du non-sens. Greg est alors conduit à proposer de distinguer les *substantives* et les *accidentals* du texte, c'est-à-dire les éléments substantiels porteurs de signification, et les éléments formels (orthographe, ponctuation, division des mots), et à insister sur la fidélité supérieure des copistes aux seconds – les *accidentals* – par rapport aux premiers – les *substantives*. Il exige du coup de l'édition critique une reproduction exacte des *accidentals*, tandis qu'il laisse à l'éditeur une latitude d'interprétation dans la sélection des *substantives* les plus autorisés parmi la pluralité des leçons disponibles. Greg dénomme ainsi *fallacy of the « best text »* l'attitude rigide, par exemple celle de McKerrow, inventeur de la notion de *copy-text*, dans son édition de *Nashe*. La *fallacy of the « best text »*, disons l'illusion, le sophisme du « meilleur texte », est l'attitude française commune, voulant que si une édition ultérieure porte certaines corrections d'auteur, elle doit servir de texte de base sauf absurdité :

---

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 69.

...if a particular authority be on the whole preferred, an editor is bound to accept all its substantive readings (if not manifestly impossible).

Le rejet de cette dite *fallacy* ouvre la porte à la préférence pour la première édition comme *copy-text* – moins altérée du point de vue des *substantives* –, et à une pratique de l'édition composite y interpolant les seules corrections autorisées des éditions ultérieures.

La fortune de cet article de Greg fut considérable en Amérique. Par le truchement de Fredson Bowers, à la fois éditeur de textes élizabéthains et de littérature moderne, et patron de la critique textuelle américaine depuis la Seconde Guerre mondiale, inventeur du concept de l'*eclectic text*, le « texte éclectique », application des méthodes des textes anciens et médiévaux à la Renaissance puis à l'époque moderne. L'*eclectic text* vise en somme à reconstituer le document original perdu, y compris quand des manuscrits survivent. Et l'application de la méthode de Lachmann aux textes modernes conduit à choisir le manuscrit comme texte de base contre l'édition originale, tenue pour une copie et une corruption, sauf pour les corrections autorisées qu'elle contient. Bowers s'en prend ainsi, pour les textes modernes, à la *fallacy* de la première édition, comme Greg, pour les textes élizabéthains, à la *fallacy* du meilleur texte. Bowers a appliqué ces principes dans l'édition de Hawthorne notamment, et ils président aussi aux éditions de Melville, en particulier celles de G. Thomas Tanselle, le chef de file actuel de la critique textuelle américaine.

Alors qu'en France, nous privilégions l'intention finale, avec l'idée que l'œuvre – dont le modèle paraît être les *Essais* de Montaigne ou les poèmes de Ronsard – passe par un processus de correction indéfinie, sinon par la mort de l'écrivain, et que nous choisissons du coup la dernière édition revue comme texte de base, en Angleterre le théâtre de Shakespeare a fourni le modèle, et c'est un principe hérité l'édition anglaise des textes élizabéthains qui s'est généralisé en Amérique à l'édition des textes modernes. À la différence du modèle français, le présupposé est au contraire celui de la corruption du texte de l'auteur par les transcriptions successives, induisant une méthode, dérivée de celle des manuscrits anciens, visant à reconstruire l'original perdu, miroir authentique des intentions de l'auteur. D'où l'ambition d'un texte idéal et la légitimation éclectique.

Notons ici, entre la position américaine et la position française, la particularité de la position allemande contemporaine, représentée notamment par H. Zeller, de Freiburg (Suisse), pour qui le texte est la somme de toutes ses versions, ou de toutes ses intentions. Le texte est conçu comme un ensemble dynamique, un processus qui dicte ses corrections. Zeller est ainsi à ma connaissance le seul auteur qui traite expressément du problème que j'ai pris comme point de départ, celui des variances dactylographiques, affirmant qu'une erreur qui persiste dans deux éditions revues acquiert autorité et ne peut être amendée. Il l'appelle *passive authorization*, y incluant donc ce qui résulte de la négligence de l'écrivain. Au plus immédiat, la différence entre Zeller et les Américains résulte du fait que ceux-ci cherchent avant tout à donner un texte à lire, avec un minimum d'appareil critique, alors que les Allemands s'accommodent volontiers d'un lourd appareil, dont le texte n'est plus en somme que le prétexte : le public visé n'est pas le même. L'une des difficultés de la Pléiade tient évidemment à l'interdiction de choisir entre les deux publics et à l'obligation de donner un texte *self-contained*, indépendant et complet par lui-même – comme tel destiné à passer tel quel, sans les variantes, en collection de poche –, et en même temps de tenir lieu d'édition critique. Peut-être que les deux impératifs sont inconciliables. Mais c'est une autre question.

Pour revenir au problème qui est le mien aujourd'hui, Bowers l'aborde cependant aussi, et reconnaît (je le cite) les *peculiar problems of authority and « approval »*<sup>4</sup> posés par l'existence de dactylographies professionnelles. Il évoque les *circumstances of extreme complexity in which an author may so rework a manuscript by revising the typescript made from it as to destroy in major part the efficacy of manuscript authority except for a casual accidental here and there*. On se souvient ici que pour Bowers et son école, le *copy-text* est le dernier manuscrit – la copie d'impression dont les transcriptions ultérieures sont tenues pour des corruptions – et non pas même la première édition. Mais la dactylographie est-elle encore un manuscrit d'auteur ou déjà une copie d'éditeur ? La décision est à peu près impossible. Bowers songe ici à D.H. Lawrence, en particulier au *Rainbow*, mais la question proustienne est identique. Quel doit être le texte de base ? Bowers s'élève ici encore contre la fidélité mécanique à la première édition, réaffirmant une fois de plus que le but de la critique textuelle est l'étude minutieuse de tout ce qui précède la publication afin de découvrir les intentions finales de l'auteur. (Les révisions de la dactylographie peuvent alors être traitées comme une prépublication.)

Il est donc, me semble-t-il, à peu près évident qu'une édition américaine de la *Recherche du temps perdu*, en tout cas de *Sodome et Gomorrhe II*, aurait pris comme *copy-text*, non pas l'édition originale ni même la copie d'impression, c'est-à-dire la dactylographie corrigée, mais le manuscrit lui-même, produisant un texte éclectique à partir des seules corrections autorisées ultérieures au manuscrit, tenu sauf exception pour représentant les intentions finales de l'auteur.

Mais pour se figurer ce qu'aurait pu être l'édition la plus différente de la nôtre, il faut songer à l'édition de l'*Ulysse* de Joyce procurée par Gabler. Ce dernier, formé à la fois à la philologie germanique et à la critique textuelle américaine, a en somme mêlé les leçons de Bowers et de Zeller, et donné un texte qui ne correspond à aucun état particulier concret, *the text of the work as [Joyce] wrote it*, dit-il dans sa [note sur le texte], c'est-à-dire, sans choix d'un *copy-text*, un tissu continu interpolant toute l'écriture et la réécriture joycienne, *[the] ideal state of [the text's] development as it was achieved through the traceable processes of composition and revision at the time of the book's publication*. Du coup la première édition de 1922 est renvoyée en variantes, et tout le reste, – sans plus de *copy-text* à la base de l'édition critique. Cela donne un ouvrage certes plus « scientifique » que la Pléiade de Proust : ses sigles complexes en rendent la lecture nécessairement « critique ». Mais les difficultés surviennent lorsque de cette édition, qui n'est pas une édition critique mais la reconstruction des intentions finales de l'auteur, on tire une édition courante du roman, avec un texte *self-contained*, dépourvu d'appareil.

En conclusion, je signalerai un ultime et irrémédiable argument français en faveur de la dernière édition revue : c'est ce que j'appellerai l'« argument de tradition », en souvenir de Tertullien et de sa *praescriptio proprietatis* contre les hérétiques, reposant sur une stipulation de la loi romaine suivant laquelle toute personne qui a joui d'un bien pendant un temps assez long peut s'en considérer comme le propriétaire légitime et débouter en justice qui le contesterait. En France, nous sommes toujours Romains ; nous ne réformons pas. Cet argument privilégie l'œuvre comme monument historique, telle

---

<sup>4</sup>*Studies in Bibliography*, 1978, p. 136.

qu'elle a été reçue et transmise, et met en garde contre toute modification intempestive du texte, que la réception a achevée et dont la transmission sous sa forme publiée appartient elle-même à l'histoire littéraire. Voilà en vérité l'argument français fondamental, qui fait préférer parfois une erreur admise à une vérité inouïe, comme Aristote disait : « Mieux vaut un vraisemblable faux qu'une vérité incroyable. » Veuillez noter que cet argument n'est nullement philologique mais historique et social, témoignant de la dominance non démentie de l'histoire littéraire, mélange de positivisme et de sociologisme, sur les études françaises. Ce n'est pas la *fallacy of the best text*, mais la canonisation des écrivains particulière à la France qui légitime encore la critique textuelle. Dans ce contexte, tout ce que l'édition de Proust a pu prétendre apporter de différent, ce fut un certain assouplissement somme toute modeste de l'idée de variante, puisque les variantes abondantes sinon exhaustives que nous donnons sont pour l'essentiel, non pas postérieures au texte de base, mais antérieures, provenant notamment du manuscrit. En vérité, il s'agit d'une cote mal taillée et d'une hérésie, car la différence que nous faisons entre les « Esquisses », allant jusqu'au manuscrit, et les variantes, prenant le relais à partir du manuscrit, est difficilement justifiable, car le manuscrit, qui fournit le critère de séparation entre esquisses et variantes, est lui-même indéfinissable théoriquement. N'est-il pas une esquisse de plus ? Dans les esquisses, nous proposons une initiation à l'écriture cachée derrière l'écrit, à la production derrière le produit, mais c'est la même écriture qui procède vers le manuscrit, les révisions de la dactylographie et des épreuves. Le partage du texte, des brouillons et des variantes reste le problème crucial, non résolu méthodiquement sinon empiriquement. Moins ambitieuse, plus timorée ou « centriste » que le nouvel *Ulysse*, notre édition a été globalement mieux accueillie, sans autant de controverses. N'est-ce pas justement parce qu'elle ne remettait nullement en cause le principe constant de la grande œuvre française comme monument historique, même lorsque l'application de ce principe a pu se révéler aberrante, quand elle conduit à préférer le texte du dactylographe au texte de l'écrivain ?

#### *Bibliographie sommaire*

- W.W. Greg « The Rationale of Copy-Text » (1950), *Collected Papers*, 1966.  
 Fredson Bowers, *Bibliography and Textual Criticism*, 1964.  
 –, « Multiple Authority : New Problems and Concepts of Copy-Text » (1972), *Essays in Bibliography, Text, and Editing*, 1975.  
 –, « ... », *Studies in Bibliography*, 1978.  
 G. Thomas Tanselle, *Selected Studies in Bibliography*, 1979.  
 –, *Textual Criticism since Greg : a Chronicle, 1950-1985*, 1987.  
 –, *A Rationale of Textual Criticism*, 1989.  
 Jerome J. McGann, *A Critique of Modern Textual Criticism*, 1983.  
*Studies in Bibliography*.  
 Text, Society for Textual Scholarship.