

LUCIE HOTTE

Université d'Ottawa

Variations sur un thème.
Essai d'étude génétique : «Grégor»
d'Alain Grandbois

« J'ai écrit ces nouvelles pour retrouver ces parcelles du temps perdu, pour ressusciter certains visages évanouis, pour repêcher mes propres jours »¹. Les nouvelles d'*Avant le chaos* et en particulier «Grégor»² ne procèdent pas du «désir de rejoindre les origines, de pénétrer les périodes révolues»³, comme le pense Jacques Blais et comme le laisse entendre l'avant-propos d'Alain Grandbois. Elles procèdent plutôt du désir de dépasser le temps afin de rejoindre, à travers des expériences individuelles, l'universalité de la condition humaine face à l'amour. C'est ce que fait apparaître une lecture de «Grégor» à la lumière de la critique génétique.

La critique génétique se présente d'emblée comme une façon d'appréhender le texte littéraire qui permet de le saisir dans son devenir, de voir comment il s'élabore. L'accord est cependant loin d'être unanime quant à la façon de concevoir le processus de production et le cheminement qui conduit au texte publié. Les opinions sur la spécificité du texte, sur son rapport à l'avant-texte et sur le statut de ce dernier peuvent se ramener à deux conceptions fondamentalement opposées. La première met l'accent sur l'ordre chronologique dans lequel les brouillons, les plans

et les divers avant-textes ont été rédigés. Elle voit l'avant-texte comme « du texte qui contient des substitutions chronologiquement orientées », ce qui conduit à une « interprétation qualitative » : « si l'auteur a biffé "A" et l'a remplacé par "B", c'est parce qu'il trouvait "B" mieux que "A" »⁴. Les avant-textes sont alors perçus comme autant de tentatives plus ou moins avortées, aussitôt remplacées par le texte « juste » qui témoigne du vouloir-dire de l'auteur. L'autre conception de la génétique refuse d'accorder au texte publié quelque prééminence que ce soit au sein du dossier avant-textuel. Le texte n'existe plus : noyé dans l'avant-texte, il n'est qu'« une étape dans l'histoire du texte ». Cette optique, à l'opposé de la précédente, « porte atteinte à [la] sacralisation du texte arrêté par l'auteur »⁵, en refusant toute spécificité au texte publié, pour valoriser l'avant-texte.

Claudine Gothot-Mersch, tout en se faisant l'avocate de cette dernière voie, saisit bien l'inviabilité de chacune de ces positions. « Louis Hay, rappelle-t-elle, a posé aux études et aux éditions génétiques la question fondamentale : Comment saisir le texte tout à la fois comme un *possible* [...] et comme un *nécessaire* ? » Or, comme elle le remarque, « les généticiens [de la seconde voie] ont accentué l'aspect possible du texte au détriment de l'aspect *nécessaire* qui lui était pleinement reconnu dans l'optique finaliste »⁶. Cette remarque sous-entend son corollaire : les tenants de la vision perfectisante voient bien le côté *nécessaire* des transformations mais ils oublient le côté *possible* en ne tenant compte de versions changées ou abandonnées en cours d'écriture que pour mettre en évidence la version choisie. La question posée par Louis Hay demeure donc entière.

En proposant d'envisager « l'ensemble des processus génétiques qui mènent de la première feuille blanche d'un

brouillon au texte imprimé final [comme] un processus où un objet se constitue progressivement par détachement ou extériorisation croissants vis-à-vis du scripteur⁷, Jean-Louis Lebrave, dans « Lecture et analyse des brouillons », ouvre la porte à une voie médiane. Il pose trois étapes dans ce détachement : les avant-textes, très proches « de la “nébuleuse mentale” de l’auteur au moment de l’écriture », s’en écartent dès que l’auteur procède à des relectures, pour finalement s’en détacher complètement « lors du travail sur une copie au net, ou dactylographie, ou sur des épreuves [...] ; l’auteur est [alors] plus lecteur que scripteur, et [...] les corrections sont plus des effets de lecture que des effets d’écriture »⁸. Le texte, en devenant autonome, acquiert un statut différent de celui de l’avant-texte. Il s’inscrit dans une série de variations dont il est la fin : si l’on écrit et réécrit, c’est dans le but ultime de produire un texte. Cependant, cette finalité du texte ne se trouve pas dans l’intentionnalité de l’auteur ni dans une perfection supposément atteinte, mais bien dans une autonomie factuelle : il est le seul dont le statut n’est pas déterminé par un autre texte.

La génétique peut donc être définie comme l’étude des variations, plutôt que des variantes : le premier terme permet de concevoir le rapport de l’avant-texte au texte en termes de différence⁹, contrairement au second, qui connote trop l’idée d’évolution¹⁰. Les variations appartiennent à deux catégories, qui appellent chacune un type particulier d’analyse. D’une part, les variations linguistiques – suppression, addition, substitution de mots ou de phrases – sont l’objet d’étude de la « génétique scriptique ». Selon Henri Mitterand, ce terme désigne l’étude de

tout ce qui concerne les petites unités de la production du texte – correction de mots, ajouts de phrases, disparition et réapparition de morphèmes, superpositions mé-

tatextuelles, commentaires marginaux, expansions, réductions ou substitutions de phrases, genèse de la métaphore, travail du Verbe et de la Trace, construction-déconstruction-reconstruction de l'écriture, rhétorique du ligne à ligne ou du page à page.¹¹

Ce type d'étude entraîne évidemment un morcellement du texte. D'autre part, les variations scénariques – transformations apportées au système des personnages, au programme narratif, à la chronotopie, changements de l'ordre des séquences narratives, de la focalisation – sont l'objet de ce que Henri Mitterand appelle la « génétique scénarique » : l'étude « des structures, ou des grandes unités ; celle des stratégies et des tactiques de composition »¹². La génétique scénarique, contrairement à la génétique scriptique, adopte une vision d'ensemble qui peut éclairer le fonctionnement du texte.

Ainsi la génétique scénarique constituerait une approche privilégiée pour l'étude de « Grégor » d'Alain Grandbois, un texte entièrement construit sur le mode de la variation et doublé d'une série d'avant-textes que l'on peut concevoir eux-mêmes comme des variations. « Grégor » est divisé en cinq séquences narratives numérotées. Si la cohérence textuelle est assurée par la présence dans chacune des séquences du narrateur et de son ami Grégor, il n'en demeure pas moins que chacune d'entre elles raconte une histoire d'amour particulière. La première s'ouvre sur l'amour du narrateur pour Nancy, puis c'est l'histoire de Lucia et de Michel qui est racontée. La conception de l'amour qu'a Grégor est l'objet de la deuxième séquence alors que dans la troisième c'est l'amour des deux sœurs Mérakine pour Grégor. La dernière séquence, comme la première, est double : on y lit d'abord l'histoire de Nariska et Grégor pour finir avec le narrateur et Nancy.

Ce texte qui est désigné par le sous-titre du recueil comme une nouvelle ne répond donc pas à la définition traditionnelle de la nouvelle. Bien que ce soit un genre difficile à définir, on s'entend généralement pour dire que la nouvelle est un récit bref dont la structure est axée sur une seule action, souvent banale, mais ayant une certaine intensité qui ne se révèle qu'à la fin. Or, on ne retrouve pas ce schème dans les nouvelles de Grandbois, et encore moins dans « Grégor ». Le texte de « Grégor » est évidemment bref, mais la structure simple, linéaire, qui est l'apanage de la nouvelle, est brisée par la reprise, à l'intérieur de chaque séquence, d'une trame narrative identique ne comportant que des variations au niveau des personnages, des lieux, des causes possibles de l'échec de l'amour et des attitudes adoptées face à la fatalité de l'amour, qui est toujours et partout voué à l'impossibilité de durer. Or, les éléments qui varient d'une séquence à l'autre sont les mêmes que ceux qui changent d'un fragment à un autre. Cette similitude oblige à repenser le rapport de l'avant-texte au texte.

Dans leur édition critique d'*Avant le chaos*, Nicole Deschamps et Chantal Bouchard ont inventorié les nombreux avant-textes de « Grégor »¹³ : elles regroupent dans la section « Textes apparentés à "Grégor" »¹⁴ dix fragments de longueur inégale, qui s'ajoutent au manuscrit de 154 pages et à l'édition princeps de 1945 pour constituer l'ensemble de l'avant-texte. En fait, le premier fragment (« Fragment I »), comme le Fragment VI, est un extrait du manuscrit qui n'est reproduit en appendice que « pour en faciliter la lecture (p.327, note 1) ». Les Fragments II, IV et V portent tous la mention du titre « Grégor », qui permet d'en situer la rédaction comme contemporaine de celle du manuscrit. Il en est de même du Fragment III, qui mentionne les personnages

de Natalie, Livadia, Grégor et Nancy, que l'on retrouve dans le texte publié et dans le manuscrit, mais non dans les Fragments VII à X. Les Fragments II à V comptent au plus deux pages. Selon C. Bouchard et N. Deschamps, les quatre derniers fragments (VII à X) «peuvent être considérés comme des versions préparatoires de “Grégor” » (p. 334), puisqu'« on y retrouve plusieurs des motifs et des personnages développés dans le texte définitif » (p. 334). Ce sont ces quatre fragments et les variations que l'on trouve dans le manuscrit que je voudrais examiner ici en fonction de la dynamique textuelle de « Grégor ».

Les quatre versions préparatoires de «Grégor»¹⁵ sont toutes construites sur une trame identique. On y trouve un narrateur, la femme qu'il aime et un obstacle à leur amour. Sur cette trame se greffent des variations au niveau des personnages et surtout des modifications quant au type d'obstacle qui entrave leur amour. Le narrateur, peu décrit dans les fragments, ne varie pas : il est amoureux. D'une version à l'autre, la femme, qui est toujours belle et riche, change de nom et de nationalité. Dans le fragment VII, elle se nomme Nikita et est d'origine russe, alors que dans le dernier fragment elle est Américaine et porte le nom de Nancy. Ce prénom et celui de Vivian, qui est utilisé dans le fragment IX, sont tous deux à consonance anglaise. Cependant, dans la version « Vivian », la nationalité de la femme n'est pas précisée. Il en est de même dans le fragment VII, où elle se nomme Valérie, seul prénom français.

Dans le fragment intitulé «Nikita», l'amour du narrateur est menacé par la générosité trop grande de Nikita pour ses compatriotes. Son dévouement, qui prive le narrateur de sa présence, de son temps et de son attention exclusive, le rend jaloux. Dans «Nikita», il n'est pas suggéré que la

femme soit également «généreuse de ses charmes» (p.336), comme dans «Valérie». Ainsi, Ygor, qui apparaît à la fin de «Nikita», est moins un rival qu'une personnification des rivaux sans nom que sont les réfugiés : «ce côté féminin chez moi me faisait ne pas aimer Ygor, ce n'était pas par jalousie d'homme, c'était par inquiétude, parmi tout son bazar de réfugiés, bons ou mauvais soudain voici Ygor» (p.336). Le motif de la générosité, qui réapparaît dans «Valérie» sous la forme de la «générosité de ses charmes», n'est cependant pas la cause de l'échec amoureux. Si Valérie éconduit le narrateur, ce n'est pas pour le remplacer par un autre ; c'est plutôt sous prétexte que leur amour a atteint son sommet : «C'est parce que je vous aime que je désire que nous nous quittions. La nuit a été parfaite, et cette aube est parfaite et je suis au sommet de la montagne par mon amour pour vous, et c'est pourquoi il faut que nous nous quittions» (p.337). Dans «Boris Pavloff», c'est la maladresse du narrateur qui provoque l'échec amoureux («Je fus exigeant, maladroit. Je la perdis.» [p.342]), bien que l'amour de Nancy pour le narrateur soit d'emblée présenté comme douteux : «Elle m'aimait bien, pas plus» (p.340).

De ces quatre textes préparatoires, deux seulement mettent en scène la réaction du narrateur face à l'échec. Dans «Valérie», il fuit : après une semaine passée sur la Côte, il part pour l'Afrique, puis les Indes, Singapour, Hawaï, San Francisco, Québec, pour enfin retourner sur la Côte, mais il refuse l'oubli qu'aurait pu lui procurer une aventure avec une femme rencontrée à Singapour. Dans «Boris Pavloff», il considère le suicide mais sa tentative de noyade échoue.

Il est possible de voir dans ces quatre fragments quatre versions du début de la nouvelle – chacune étant perçue comme une tentative d'écriture avortée – puisqu'elles

entretiennent avec lui des rapports de similitude. On y retrouve le narrateur, la femme aimée et l'échec de leur relation amoureuse dû à l'inconstance de Nancy ou à la maladresse du narrateur, comme dans « Boris Pavloff ». Le narrateur tente bien de réchapper son amour par la ruse, mais il est irrémédiablement perdu. Dans la nouvelle éditée, il renonce très tôt à en évoquer les suites, pour raconter plutôt les histoires d'amour des personnes rencontrées au hasard de ses voyages. Chaque histoire, construite selon le même scénario de l'amour déçu, constitue le noyau d'une des cinq séquences narratives.

Ainsi, la première séquence de la nouvelle raconte l'histoire d'amour de Michel, le patron de « La Boule », et de sa femme Lucia. Bien qu'ils soient mariés, leur amour a lui aussi connu l'échec, puisque Lucia avait pris un amant lors de la guerre, alors qu'elle croyait Michel mort. Le problème a été résolu par une partie de boule dont Michel est sorti vainqueur, Ils se sont alors installés dans leur vie de couple en acceptant la fatalité qui a affadi leur amour.

La deuxième séquence met en scène la vie amoureuse de Grégor. Celui-ci, refusant de s'engager dans une relation amoureuse dont il ne connaît que trop bien la fin inévitable, dit au narrateur :

L'amour existe et ne dure pas. Pour moi, il n'y a qu'une catégorie de femmes que je me permets de fréquenter : celles qui me plaisent, celles qui ne font que me plaire, *sans plus*. Je fuis rigoureusement toutes les autres : les sentimentales, les rêveuses, les mélancoliques, si troublantes ou si belles soient-elles, et surtout, oh ! surtout, celles que je sens que je pourrais *aimer*. (p. 120-121)

On retrouve ici une variation du motif de la fuite comme réponse à l'amour, présent dans « Valérie ». S'il n'y a pas de véritable histoire d'amour racontée dans la deuxième

séquence, le manuscrit nous apprend par contre que cette séquence aurait pu en contenir une qui aurait servi à illustrer la conception de l'amour de Grégor. Il s'agit du passage où une certaine Carlotta vient trouver le narrateur pour lui avouer son amour pour Grégor et lui demander son aide.

Dans la séquence suivante, on retrouve Nancy qui, après avoir enflammé le cœur de plusieurs hommes, se trouve victime de l'amour. Elle aime Grégor et avoue son amour au narrateur, qui lui raconte comment Grégor conçoit l'amour. Elle n'accepte pas l'échec et décide de s'isoler et d'attendre.

Dans la quatrième séquence, ce sont les deux sœurs Livadia et Natalie Mérakine qui deviennent les victimes de l'amour. Toutes deux aiment Grégor. Natalie en fait la confidence au narrateur : « Oui, je l'aime. Et Livadia l'aime aussi » (p. 142). Elles acceptent toutes deux la fatalité de l'amour. Que Grégor choisisse une sœur ou l'autre leur importe peu, l'autre pourra toujours épouser le narrateur !

La cinquième séquence met en scène l'amour de Grégor pour Nariska, la cousine de Livadia et Natalie. Leur amour partagé est à son paroxysme, mais Nariska craint qu'il ne fonde comme neige au soleil :

Notre amour a atteint les plus hauts sommets, les plus purs. Il n'est pas possible d'aimer davantage sans que l'âme même éclate... Mais cependant toutes les neiges finissent par fondre, et il arrive un matin de printemps que la prairie rousse a dévoré leurs blancheurs. L'amour, comme les neiges, ne peut pas durer... (p. 161-162)

Comme Valérie dans le Fragment VII, elle préfère quitter Grégor avant que leur amour ne s'éteigne. Elle meurt peu de temps après son départ. Bien que le suicide ne soit pas mentionné explicitement, la note que Nariska a laissée au

narrateur permet de croire qu'il s'agit ici d'une variation du motif du suicide que l'on retrouvait dans « Boris Pavloff » :

Je serai déjà partie quand tu liras ce mot. Viens veiller sur Grégor. Tu es notre seul ami. Je compte absolument sur toi. Je t'embrasse comme je ne t'ai jamais embrassé. Mon ombre va rejoindre les Ombres. Adieu. (p. 164)

Grégor, de son côté, s'engage dans la légion et trouve la mort au Maroc.

La nouvelle se termine sur une dernière rencontre entre le narrateur et Nancy, qui renoue en quelque sorte avec le début. Nancy, qui est toujours amoureuse de Grégor, l'attend : « Je sais qu'il me rejoindra, qu'il me reviendra »¹⁶. Et le narrateur ne dit rien pour lui enlever l'illusion qui la maintient en vie, suggérant ainsi une autre façon d'échapper à la fatalité de l'amour.

La nouvelle est entièrement construite selon une structure répétitive. Chaque séquence répète la même histoire avec des variations analogues à celles que l'on retrouvait dans les fragments. Le découpage de la nouvelle en cinq séquences numérotées est fait en fonction de l'autonomie narrative de chacune des séquences. Dans le manuscrit, la séquence III n'était pas numérotée ; seul un alinéa la séparait de la fin de la deuxième séquence, alors que la séquence IV était numérotée III (p. 168). Ce n'est qu'ultérieurement que la division a été effectuée pour tenir compte de l'unicité de chaque séquence.

Cette unicité due à la cohésion narrative – une histoire d'amour égale une séquence – est renforcée par une unité de lieu à l'intérieur des séquences. Chaque séquence se déroule en un lieu différent : la première, la troisième et la cinquième se situent sur la Côte, la deuxième à Paris, la quatrième à Constantinople. Un changement de lieu entraîne un changement de séquence. Ainsi, la troisième

séquence s'ouvre sur le retour à Cannes : «Vers la fin de l'hiver, j'eus la nostalgie du soleil et je partis pour Cannes» (p. 129); la quatrième commence par un complément circonstanciel de lieu : «À Constantinople» (p. 134) et la cinquième par des compléments circonstanciels de temps qui servent également à situer la séquence dans l'espace : «À mon retour de Constantinople, après un court séjour à Paris, et après une semaine de vacances ensoleillées passées sur les rives du golfe de Gascogne...[...] Après ces menus vagabondages, je revins dans le Midi» (p. 153-154). Seule la deuxième séquence déroge à cette règle : le début se situe dans le Midi et ce n'est qu'après le concours de natation que le narrateur et Grégor partent pour Paris. Le retour périodique dans le Midi scande la nouvelle. On retrouve là le principe de répétition qui est à la base de la structure d'ensemble.

À part les lieux, chaque séquence met en scène des personnages différents qui tiennent les mêmes rôles : le narrateur, les amoureux. Leur nom ainsi que les caractéristiques qui les définissent changent, mais ces variations s'inscrivent dans une constante narrative. En fait, chacun des personnages constitue un exemple de la condition humaine qui est toujours la même. Il n'y a donc pas de héros dans la nouvelle, plutôt des protagonistes apparaissant à tour de rôle et disparaissant aussitôt pour laisser la place au suivant. À certains égards, on pourrait considérer que le titre de la nouvelle, «Grégor», est mal choisi. En effet, si la titrologie romanesque accorde au titre littéraire deux fonctions principales, qui sont de désigner et de signifier le texte qu'il nomme, la première, qui est une fonction purement déictique, peut difficilement être inopérante. On appelle toujours le texte par son titre, le rapport entre les deux pouvant être à ce niveau purement arbitraire,

mais la fonction énonciatrice est, elle, laissée pour compte dans le cas de «Grégor». Le titre renvoie bien à un personnage du texte, au seul personnage, à part le narrateur, qui réapparaît dans chacune des séquences, mais ce titre ne devient aucunement «l'abstraction du texte, sa métaphore ou sa métonymie puisqu'il [ne] symbolise [pas ni ne] raconte le texte»¹⁷.

En fait, le titre de la nouvelle prend la même forme que les titres des versions préparatoires. Chacun des titres de fragment met en évidence un personnage : les trois premiers ont pour titre un prénom féminin ; le quatrième, le nom d'un homme. On pourrait reprendre cette forme pour donner un sous-titre à chacune des séquences de la nouvelle. La première pourrait s'intituler «Michel», la deuxième «Grégor», la troisième «Nancy»... On retrouve donc, pour les titres, le phénomène de la reprise liée à des variations. Seul le titre du manuscrit présente une structure syntaxique différente, quoiqu'il soit, lui aussi, un titre onomastique, puisqu'il est composé du nom de Grégor auquel se joint par coordination un nom qui apporte une explication thématique : «l'amour». Ce titre, «Grégor et l'amour», renvoie à la composante thématique qui assure le lien entre les séquences. À cet égard, il est unique.

La dynamique textuelle est instaurée par une série de répétitions sur lesquelles se greffent des variations. Les nombreuses analogies entre les diverses séquences et les divers fragments permettent d'envisager le rapport entre les fragments et le texte final non plus selon le mode de la substitution, un fragment remplaçant le précédent, mais selon le mode de la combinaison. Chacune des séquences comporte au moins un élément d'un des textes préparatoires, que ce soit le motif de l'inconstance de la femme, qui apparaît dans «Valérie» et que l'on retrouve au début

de la nouvelle, ou le motif du suicide, présent dans « Boris Pavloff » et dans la cinquième séquence. En fait, les rapports que les fragments entretiennent entre eux et avec le texte publié ne sont pas différents de ceux qui unissent les différentes séquences de la nouvelle. Ce qui importe d'abord, c'est la structure sémantique redondante qui constitue le fil conducteur. Les variations, qui pourraient être multipliées à l'infini, ne servent en fin de compte qu'à illustrer l'universalité de la structure sémantique : peu importent les personnages concernés ou les circonstances qui les font se rencontrer, leur amour est voué à la fatalité ; seul l'éloignement, dans l'espace ou dans la mort, permet à l'amour de perdurer.

Si, pour Jacques Blais, « "Grégor" n'est pas de tout le recueil d'*Avant le chaos* la nouvelle la mieux réussie »¹⁸, même si elle comporte divers éléments dignes d'intérêt – la structure, les circonstances temporelles et spatiales, le rôle du narrateur – , c'est qu'à l'instar des « premiers lecteurs d'*Avant le chaos* [il n'a] pu cacher [son] étonnement ni [son] embarras »¹⁹ face à ces éléments novateurs qui ne correspondent en rien à l'esthétique traditionnelle de la nouvelle. Cependant, lorsqu'elles sont étudiées non seulement à partir de la version finale de la nouvelle, mais aussi à la lumière des nombreux avant-textes, les variations permettent de saisir la complexité et la modernité de l'œuvre de prose de Grandbois, trop longtemps considérée comme « marginale »²⁰. Ainsi, la génétique, en particulier la génétique scénarique, met en relief un fonctionnement textuel que l'esthétique traditionnelle ne permettait pas de discerner.

NOTES

1. Alain Grandbois, *Avant le chaos et autres nouvelles*, édition critique par Chantal Bouchard et Nicole Deschamps, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, «Bibliothèque du Nouveau Monde», 1991, p. 45.
2. *Ibid.*, p.94-168.
3. Jacques Blais, *Présence d'Alain Grandbois; avec quatorze poèmes parus de 1956 à 1969*, Québec, Presses de l'Université Laval, «Vie des lettres québécoises», 1974, p. 115.
4. Jean-Louis Lebrave, «Lecture et analyse des brouillons», *Manuscrits-écriture, production linguistique, Langages*, n° 69, mars 1983, p. 13.
5. Claudine Gothot-Mersch, «L'édition génétique : le domaine français», *La naissance du texte*, José Corti, 1989, p. 64.
6. *Ibid.*, p.72.
7. Jean-Louis Lebrave, «Lecture et analyse des brouillons», p. 18.
8. *Ibid.*, p.19. Lebrave définit la «nébuleuse mentale» comme «une "intention de communication" très générale et difficilement spécifiable (et de plus susceptible de revirements en cours de rédaction), mais où sont tout de même fixées un certain nombre de données, en particulier : des données pragmatiques générales [et] des données de contenu générales».
9. Voir à ce sujet Raymonde Debray-Genette, «Génétique et poétique : esquisse de méthode», *Genèse du texte, Littérature*, n° 26, décembre 1977, p. 21.
10. Pour Almuth Grésillon et Jean-Louis Lebrave, dans leur «Avant-propos» au numéro *Manuscrit-écriture, production linguistique* de la revue *Langages* (n° 69, mars 1983), le terme variante peut être conservé mais «en l'enfermant dans une définition précise : nous appellerons variante tout ce qui change à un moment quelconque de l'avant-texte, du premier jet aux épreuves et aux éditions successives, et nous poserons que toute variante est signifiante» (p.8). Mais comme le terme est fréquemment employé autant dans l'acception que lui donnent A. Grésillon et J.L. Lebrave que dans son sens plus téléologique sans être défini au préalable, il est préférable de le remplacer par le terme «variation».
11. Henri Mitterrand, «Avant-propos», *Leçons d'écriture. Ce que disent les manuscrits*, textes réunis par Almuth Grésillon et Michaël Werner en

Essai d'étude génétique : « Grégor » d'Alain Grandbois

- hommage à Louis Hay, Paris, Minard, « Lettres modernes », 1985, p. VI.
12. *Ibid.*, p. VII.
 13. « Grégor » est la nouvelle qui réunit le plus grand nombre d'avant-textes : manuscrits de la version finale et fragments divers. Voir Chantal Bouchard et Nicole Deschamps, « Quatre textes adventices de Grégor », *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, n° 8, été-automne 1984, p. 79-89.
 14. Alain Grandbois, *Avant le chaos et autres nouvelles*, édition critique, p. 327-343. Les mentions de pages désormais indiquées entre parenthèses renvoient à cette édition.
 15. Chantal Bouchard et Nicole Deschamps, « Quatre textes adventices de Grégor », p. 79-89.
 16. Voir la variante pour la ligne 971, p. 134.
 17. Serge Bokobza, *Contributions à la titrologie romanesque : variations sur le titre « Le rouge et le noir »*, Genève, Droz, « Collection stendhalienne », 1986, p. 33.
 18. Jacques Blais, *Présence d'Alain Grandbois*, p. 115.
 19. *Ibid.*, p. 108.
 20. Madeleine Greffard, *Alain Grandbois*, Montréal, Fides, « Écrivains canadiens d'aujourd'hui », 1975, p. 43.