

ISABELLE DAUNAIS

Université Laval

Sur un effet de l'édition critique

Si on regarde l'édition des œuvres littéraires, disons, des vingt dernières années, l'une des activités qui pourraient le plus changer notre perception à l'égard de ces œuvres, et peut-être du littéraire en général, est, paradoxalement, l'activité « fixatrice » qu'est l'édition critique. Longtemps réservés aux seuls érudits, les textes annotés se retrouvent maintenant jusque dans les collections de poche, qui rivalisent de versions les plus « sûres », de commentaires les plus spécialisés, de variantes les plus récemment trouvées. Nous ne lisons plus les œuvres sans les repères de leurs variantes, de leurs chronologies, de références à d'autres textes. Au point qu'une édition sans appareil critique ou sans présentation d'ensemble apparaît un peu vide, presque suspecte, comme si le texte flottait dans le blanc des marges et que tout pouvait y être faux. Dans la même foulée, les éditions intégrales foisonnent d'écrits de jeunesse, de cahiers, de carnets, de notes de régie qu'on aurait cru auparavant marginal de présenter autour des « grands » textes. Avec pour résultat que la littérature s'accompagne de plus en plus des marques de son travail.

Au Québec, l'édition critique constitue, dans ses formes « scientifiques », une activité relativement neuve¹. On ne saurait bien sûr s'en étonner. Le corpus québécois est jeune, et donc, somme toute, relativement moins frappé par les transformations du temps et les nécessités des rééditions.

Assez logiquement, une grande partie des éditions critiques d'œuvres québécoises porte sur le XIX^e siècle ou la première moitié du XX^e siècle, pour lesquels s'impose un travail de vérification et d'explication, parfois d'exhumation. On pense ici à la collection de la « Bibliothèque du Nouveau Monde » qui regroupe des textes souvent éloignés (*Relations* de Jacques Cartier, *Œuvres* de Lahontan, *Journal d'un voyage* de F.-X. de Charlevoix), moins en vue (*Journal* d'Henriette Dessaulles) ou pour la première fois regroupés (*Œuvres* de Joseph Lenoir, par exemple). Il n'empêche que des œuvres plus récentes sont également « critiqueusement » éditées, par exemple les œuvres complètes d'Hubert Aquin, ou celles d'Alain Grandbois, et il faut s'attendre à en voir croître le nombre, dans le besoin toujours constant, pour la recherche et la critique, de matériaux solides, et dans cet entraînement qui pousse le chercheur à élucider toute zone d'ombre que recèlerait l'écriture. On sait du reste l'incommensurable valeur instrumentale de ce travail éditorial et toutes les connaissances qu'il apporte sur l'époque, la langue, la méthode de travail des auteurs comme les rapports de l'œuvre à l'institution littéraire.

Mais de façon plus globale et peut-être moins immédiate, il peut être intéressant de voir aussi ses effets sur la simple lecture, c'est-à-dire de voir comment, au-delà du savoir et des certitudes acquises, l'édition critique participe au regard que nous posons sur la littérature au moment où ces éditions deviennent plus largement diffusées. Par l'établissement des dates, des graphies, des décisions de l'auteur, par l'identification des corpus, le premier visage de l'édition critique est celui de la solidité. L'œuvre est présentée dans son intégralité, située dans son contexte, ramenée à son état le plus original possible. Par ailleurs, l'édition critique est une opération d'augmentation : des textes, dont

on cherche à réunir la somme, des commentaires et, dans sa finalité, du savoir. Plus encore, par la reconnaissance de son caractère complexe et nuancé, que l'on vient souligner en tentant de l'éclairer, l'œuvre se déploie dans la multiplicité de ses sens et de ses raisons, comme en résonance d'elle-même. Dans certains cas, l'édition critique apporte un surcroît de littéarité. Des textes frontières comme des chroniques ou des correspondances deviennent de plein droit des objets littéraires par la promotion ainsi faite de leur écriture. C'est le cas par exemple du *Journal* d'Henriette Dessaulles dont Jean-Louis Major a découvert qu'il était en fait la réécriture, et donc le travail esthétique, des journaux d'adolescence. La « Bibliothèque du Nouveau Monde », du reste, confirme le XIX^e siècle québécois comme un siècle littéraire là où, jusqu'à récemment, on ne voyait que les débuts encore mitigés d'une écriture à venir. Cette consécration est souvent renforcée par la qualité matérielle de l'impression, l'autorité des spécialistes, les coûts de la recherche qui font office, en quelque sorte, d'*imprimatur* institutionnel.

Cependant, à y regarder d'un peu près, on s'aperçoit que cette solidité du texte « établi » et « augmenté » a une nature paradoxale. De façon générale, l'édition critique a pour fonction de tracer les limites de l'œuvre, de fonder le texte sur une base sûre, celle de la fidélité à la volonté de l'auteur, et d'éclairer tout ce qui, à travers les transformations éditoriales, le sens flottant des mots, les variantes ou les différentes versions, a pu en modifier la forme. C'est donc dire que l'édition critique, dès lors bien sûr qu'elle peut remonter aux manuscrits, est tout entière assise sur les *incertitudes* de l'œuvre, et de ses éditions. Elle ne peut établir le texte sans supposer ses différents états, sans constamment rappeler que tout sens peut varier et que l'œuvre elle-même est

construite à partir de choix, d'hésitations, d'abandons. La fixité, la finalité ne se définissent qu'en fonction des différences et des glissements, bref, à partir d'un examen de la mobilité du texte. Bernard Beugnot parle d'un « décentrement du regard »² à propos de l'édition critique de l'œuvre d'Hubert Aquin : dans la totalité des écrits réunis, tel texte ou tel genre (ici le roman) qu'on percevait comme le centre de l'œuvre n'en devient plus qu'un élément, ou qu'un moment. Plutôt que de décentrement, on pourrait parler d'abolition du centre, ou de multiplication des centres. L'œuvre s'étend et, dans ses composantes, ses recouvrements, ses répétitions, montre toutes les voies qui la composent, incluant celles qui ont été abandonnées et celles qui pourraient se poursuivre. Encore une fois, c'est le travail de l'écrivain qui apparaît, comme autant de points d'inachèvement et de relance, mais aussi d'effacement et de perte. Tout autant que sa solidité, c'est donc la fragilité de l'œuvre que l'édition critique met en évidence. Il suffit que dans un passage le texte hésite entre plusieurs sens, qu'il soit montré qu'une phrase a été retranchée, une ponctuation remaniée pour que l'œuvre dévoile sa précarité. Le paradoxe pourrait se formuler en ces termes : plus on « totalise » une œuvre, plus on la rend inachevée ; plus on la rend « définitive », plus elle devient mobile.

Ceci est surtout vrai pour la génétique textuelle, qui étudie l'ensemble des manuscrits d'un texte, c'est-à-dire des versions qui ont précédé l'écriture définitive. La génétique accomplit en verticalité ce que l'édition intégrale, par la publication des journaux, des carnets, des cahiers, des écrits de jeunesse, des notes de travail, de la correspondance, fait en horizontalité. Au Québec, les études génétiques sont très récentes et relativement peu nombreuses. On compte celles faites sur les œuvres d'Hubert Aquin, par exemple, ou sur

*Menaud maître-draveur*³. Dans ce type d'études, la source devient non seulement accessible, mais elle prend même le visage familier de l'écriture manuscrite⁴, des tâtonnements de la pensée et du jugement « personnel » de l'auteur sur son œuvre. (De même pour l'édition critique des œuvres de Grandbois, par exemple, qui comporte quelques reproductions de pages manuscrites, témoins du travail de l'écrivain « remonté » jusqu'à son origine, ou, dans l'édition critique de *Trente arpents*, également à la « Bibliothèque du Nouveau Monde », l'arbre généalogique des Moisan-Branchaud, de la main de l'auteur.) Or encore ici, l'augmentation s'accompagne d'une précarité. Entre les éléments qui se sont maintenus, on découvre toutes les béances du texte, ses voies délaissées, ses interruptions et ses ratages. L'œuvre apparaît sous nos yeux par ce qu'elle a de positif mais aussi par ce qu'elle a de « négatif », c'est-à-dire par tout ce qu'elle a commencé puis refusé, par ce qui existait qui a disparu. Fantômes de personnages, de décors ou d'intrigues, images abandonnées : l'œuvre repose ici sur ses absences.

En fait, édition critique et édition génétique se rejoignent dans le principe que l'œuvre est d'abord *une construction dans le temps*. On sait qu'Italo Calvino voyait deux tendances dans l'histoire de la littérature : celle qui veut donner du poids au langage, le poids concret des choses et des corps, et celle au contraire qui cherche à faire du langage un élément dépourvu de poids, « flottant sur les choses ». Sans trop forcer la comparaison, l'édition critique réunirait deux tendances similaires : d'une part elle donne une assise aux œuvres en classant leurs versions, en instaurant un ordre, bref en dotant l'écriture d'une *histoire*, mais d'autre part, et *par cette histoire même*, elle enlève un peu de « poids » au texte définitif, qui s'accompagne désormais de

toutes ses possibilités et de toutes ses incertitudes. Deux dimensions temporelles sont en effet à l'œuvre dans l'édition critique, qu'il faut distinguer si on veut comprendre ce rapport entre la fixité et le mouvement, entre la solidité et ce qu'on pourrait appeler l'évanescence. Il y a l'époque à laquelle l'œuvre a été écrite et dont s'occupe l'histoire littéraire. L'édition critique éclaire ce temps, mais de façon extérieure. Elle vient nous apprendre, en conclusion, ce qui en était de la langue, des conceptions de l'écriture, des techniques de l'auteur, etc., toutes données indissociables de l'œuvre mais qui existent aussi en dehors d'elle. C'est ce qu'on pourrait appeler le temps des connaissances. Puis il y a le temps de la création, de l'élaboration de l'œuvre et de son *passage* à la publication. C'est le temps des arts poétiques, si on peut dire, celui de toutes les fois où, sur le métier, l'ouvrage a été remis. L'œuvre, dans son écriture, n'est plus suspendue hors du temps.

Or c'est précisément dans ce *temps de l'œuvre* que l'édition critique crée un effet de lecture, dont la résonance s'accroît pour la littérature québécoise. Si on regarde la lecture des œuvres québécoises, on peut, de façon très schématique (et qu'il faudrait bien sûr nuancer), relever deux tendances. D'un côté, la jeunesse du corpus tend à favoriser un rapport de proximité qui nous fait souvent percevoir la littérature québécoise comme «près de nous», appartenant à un même tout, à un même espace vivant. C'est d'ailleurs par cette vision que nous pouvons y retrouver un équivalent de «nous-mêmes». La littérature tiendrait davantage, dans cette tendance, du document, de l'expression toute naturelle de ce que nous sommes, comme une parole peu décalée et donc immédiatement accessible. D'un autre côté, le désir, souvent, de nous constituer une littérature et de la célébrer entraîne une distance qui contient une part

de «fixation». L'œuvre devient un point non pas qu'on observe avec recul mais qu'on projette dans l'éloignement, comme un repère ou une explication. Il faut noter le renforcement qu'opère en ce sens l'étude souvent institutionnelle de la littérature québécoise et à laquelle participe aussi l'édition critique. Dans le premier cas, cette étude tend à effacer la part «créatrice» des œuvres en insistant sur les circonstances qui les entourent, c'est-à-dire en réduisant la «liberté» du texte au profit de ses contingences. Dans le second cas, elle insiste sur les aspects fondateurs de l'œuvre, dont elle montre les suites et les influences. Il ne s'agit pas bien sûr de réduire la lecture à ces deux tendances, mais de mettre en évidence certaines positions de lecture sur lesquelles l'édition critique peut avoir un effet. Du reste, il n'y a rien dans ces rapports à l'œuvre de très étrange et qu'on ne puisse trouver dans toute littérature, à la différence toutefois que dans le corpus québécois ces deux tendances convergent souvent, c'est-à-dire que les mêmes œuvres peuvent être lues à la fois dans un rapport de «familiarité» et dans un rapport d'«éloignement». Or ces deux regards, plutôt que de se contredire, ne font au contraire que se renforcer, puisque dans les deux cas, *c'est le temps de l'œuvre (de son travail) qui se perd*. Entre l'œuvre toute proche et l'œuvre mise à distance, entre l'œuvre-témoignage et l'œuvre-héritage, c'est le même «poids» de l'écriture immobile qui prévaut, la même fixité : l'œuvre devient une image, peu importe qu'elle soit de «nous» ou de «notre littérature».

Or en donnant au texte une histoire, en montrant ce que j'ai appelé plus haut ses hésitations et ses mouvements, l'édition critique rompt avec ces deux tendances. Elle réduit l'éloignement dans lequel l'œuvre est parfois tenue en la rétablissant dans le travail et la réflexion esthétique

qu'elle est d'abord. On pense par exemple ici à l'édition B.N.M. des nouvelles d'Alain Grandbois qui propose en annexe l'ensemble des ébauches d'*Avant le chaos*, montrant ce par quoi l'idée est passée avant de devenir œuvre. À l'inverse, l'édition critique réduit la lecture possiblement documentaire ou projective d'œuvres plus rapprochées, par exemple l'œuvre d'Hubert Aquin, présentée dans la complexité des recherches de l'auteur, ou plus familières, par exemple *Le Survenant* (B.N.M.), restitué à une forme précise et première. Autrement dit, l'édition critique fait reculer la proximité en montrant que l'œuvre est avant tout littérature, que ses sens sont multiples et aléatoires, ses formes étudiées, et elle atténue la distance en montrant qu'elle est aussi écriture, avec son lot d'imprécisions, de reprises et de corrections. Si l'édition critique fait accéder l'œuvre à un patrimoine dûment reconnu, elle rappelle en même temps sa dimension d'«ouvrage», l'acte à proprement parler d'écrire. Elle incite le lecteur à suivre l'écriture dans tous ses développements, dans tout ce qu'elle peut avoir de fragile, parfois même de vulnérable.

Il ne s'agit pas de dire qu'il y a là un juste équilibre, mais simplement une possibilité de lecture qui vient inscrire un autre temps dans la perception des œuvres. Il sera intéressant, à cet égard, de suivre les voies que privilégiera l'édition critique, de voir surtout jusqu'où elle remontera dans ce temps de l'écriture, jusqu'à quel point d'incertitude elle ira. La question se pose peut-être plus encore pour l'étude de manuscrits proprement dite qui, à l'opposé de l'édition critique dont le but est l'établissement d'un état du texte, cherche à représenter tous les états du texte, comme un ensemble indivisible. Là où celle-ci s'intéresse aux décisions de l'auteur et à la «plénitude» de l'œuvre, la première met en avant l'impossible saisie du texte, le

constant mouvement qui le constitue, selon le principe du *work in progress*. Considérée sous cet angle, la version définitive serait elle aussi variante, elle aussi banc d'essai, laissant supposer les formes qu'elle aurait pu prendre et dont on trouve précisément les traces, ou le reflet, dans celles qui ont été évacuées.

En même temps qu'elle s'intéresse à la construction de l'œuvre, la génétique en suggère donc en creux le démontage. Cela est aussi le cas pour l'édition critique lorsqu'elle accumule les variantes ou lorsqu'elle s'accompagne de dossiers qui racontent la genèse de l'œuvre. Comme le rappelle Jean Starobinski, l'étude de manuscrits est exemplaire de cette «double curiosité» qui anime la critique moderne : le désir de «savoir comment se font les textes» et «comment ils se défont»⁵. Cet envers n'est pas sans effet. Il exige de l'œuvre une résistance, le pouvoir de dresser contre ses variations et les formes qui la précèdent celle qu'elle a atteinte, en quelque sorte de «revenir» à cet état (ou de le conserver) où elle existe seule entre le blanc des marges, ce qui est peut-être, après tout, sa *mesure* la plus juste.

En fait, c'est triplement le rapport de l'œuvre au temps qui est en jeu ici : temps des circonstances et temps de l'écriture, mais temps, aussi, de la durée et de la résistance du texte devant ce qui est aussi une façon de le démonter (et qui se révèlent de cette façon). En posant l'hypothèse que l'édition critique inscrit l'œuvre dans le temps de sa propre création tout autant qu'elle la fixe dans celui de sa publication, qu'elle rend l'œuvre mobile tout autant qu'elle la solidifie, la façon dont on lira (à la «simple» lecture) les œuvres critiquement ou génétiquement éditées – soit vers plus de fixité, c'est-à-dire d'autorité institutionnelle, soit vers plus d'interrogation, c'est-à-dire d'autorité propre à

l'œuvre – indiquera la façon même dont nous percevons la littérature. L'édition critique ne donne pas seulement le pouls de la recherche, mais celui, aussi, de la lecture.

NOTES

1. Pour un recensement et une «histoire» de l'édition critique au Québec, voir Marcel Olscamp, «Un pari institutionnel : l'édition critique au Québec», *Études françaises*, 28, 1 (automne 1992), p. 133-170.
2. Hubert Aquin, *Journal 1948-1971*, «Avant-propos», Montréal, BQ, 1992, p. 11.
3. *Analyse génétique d'un épisode de Menaud maître-draveur. La mort de Joson*, sous la direction de Jacques Blais, Québec, Nuit Blanche éditeur, 1990. On pense également au dossier épistolaire de *Menaud maître-draveur* (Québec, Nuit Blanche éditeur, 1990) qui entoure la publication du roman.
4. C'est ainsi, par exemple, qu'a été publiée la reproduction en fac-similé de l'exemplaire de Bordeaux de 1588 des *Essais* de Montaigne, annoté de la main de l'auteur.
5. «Approches de la génétique des textes : Introduction pour un débat», *La naissance du texte*, Paris, Corti, 1989, p. 208.