

Introduction

Dans les coulisses de l’Affaire Dreyfus, le 11 décembre 1897, Émile Zola glisse à son éditeur Eugène Fasquelle une précision relative à la brochure qu’il s’apprête à faire publier :

Mon cher ami, voici les épreuves corrigées. Je vous prie simplement de veiller à ce que les corrections soient bien faites. Je trouve que « L’Affaire Dreyfus » est maintenant en caractères trop petits. Il ne faut pas, non plus, paraître avoir peur de ce titre¹.

Alors que la situation critique dans laquelle se trouve le pays pourrait légitimement occulter les préoccupations d’ordre typographique, elle incite Zola à redoubler de précautions en la matière. Puisque c’est l’imprimé qui diffuse la pensée, c’est avec lui qu’il faut compter pour faire *impression* : dans un contexte de saturation médiatique, le support, la police et la taille des caractères participent pleinement de la bataille idéologique.

Depuis la fin novembre, Zola a fait paraître dans *Le Figaro* trois articles prenant la défense du capitaine Dreyfus, accusé de haute trahison depuis 1894. La réaction de certains lecteurs face à ce nouvel élan donné à l’Affaire fait pourtant reculer le journal, qui refuse de s’engager davantage. C’est donc sous forme de brochures autonomes que l’auteur poursuit sa campagne : la *Lettre à la jeunesse* paraît le 14 décembre, suivie le 6 janvier par la *Lettre à la France*², toutes deux éditées par Fasquelle. Le 13 janvier, Zola change à nouveau de mode de publication afin de toucher un lectorat élargi ; parue dans *L’Aurore* et retenue sous le nom de « J’Accuse... ! », la *Lettre à M. Félix Faure* donne au procès de Dreyfus tout l’éclat qu’une partie des institutions avaient voulu lui refuser. Le titre qui figure sur la couverture de la *Lettre à la jeunesse* est surmonté d’une devise inscrite en demi-cercle : « Humanité-Vérité-Justice », au creux de laquelle est introduit un surtitre : « L’Affaire Dreyfus ». C’est celui-ci qu’évoque Zola lorsqu’il règle, dans la lettre à Fasquelle précédemment citée, les derniers détails d’impression. Ces éléments de couverture donnent une unité aux deux brochures, en même temps qu’une valeur polémique, dans la mesure où ils offrent un contrepoin aux paroles de Jules Méline, le président du Conseil, qui déclarait le 4 décembre 1897 à la Chambre des députés : « Il n’y a pas d’Affaire Dreyfus. »

À l’arrière-plan des brochures vouées à une diffusion publique, la correspondance de Zola avec Fasquelle aborde la situation politique dans une perspective typographique. Augmenter la taille des caractères du surtitre, « L’Affaire Dreyfus », c’est indiquer au lectorat que l’auteur assume sa position vis-à-vis des événements dont il revendique l’existence. Dans un procès marqué par la production de faux et les conclusions hasardeuses des experts en écriture³, il importe plus que jamais à Zola d’adopter pour ses brochures l’éthique et l’esthétique de la transparence qu’il revendique pour ses romans. Plus largement, la précision relative à la typographie est caractéristique d’une posture

¹ Lettre d’Émile Zola à Eugène Fasquelle, le 11 décembre 1897.

² En 1901, Zola réunit sous le titre *La Vérité en marche* les articles donnés au *Figaro* les 25 novembre (« M. Scheurer-Kestner »), 1^{er} décembre (« Le syndicat ») et 5 décembre 1897 (« Procès-verbal »), ainsi que la *Lettre à la jeunesse*, la *Lettre à la France* et les articles parus dans *L’Aurore* de 1898 à 1900. Ce recueil est publié dans le tome XIV des *Œuvres complètes*, « Chroniques et polémiques II », éd. Henri Mitterand, Paris, Tchou-Fasquelle, « Cercle du livre précieux », 1966-1969. Dans la préface, Zola explique son choix de « continuer [s]a campagne par une série de brochures » (p. 902).

³ On consultera à ce sujet l’ouvrage d’Alain Pagès, *L’Affaire Dreyfus. Vérités et légendes*, Paris, Perrin, 2019.

d'auteur autant que d'un contexte socioculturel. Conscient de la place acquise par l'imprimé sur les plans matériel, intellectuel et symbolique, Zola sait que le déploiement de l'écriture est désormais soumis aux exigences de la mécanique éditoriale et fait de cette nécessité une force : le travail de publication auquel il participe ancre le texte dans ses lieux – le journal, la brochure, le volume, autant de médias stratégiquement choisis en fonction des circonstances –, et l'œuvre dans son temps.

L'inscription du texte littéraire au cœur de ses conditions de production n'est pas une évidence critique. Dans le domaine de l'histoire des livres et de l'édition, Roger Chartier a ainsi rappelé la nécessité, selon lui, de rapprocher « ce que la tradition occidentale a durablement éloigné : d'un côté, la compréhension et le commentaire des œuvres ; de l'autre, l'analyse des conditions techniques ou sociales de leur publication, circulation et appropriation⁴ ».

Plusieurs causes interviennent dans cet éloignement du texte et de la matière : l'opposition d'ordre métaphysique, héritée de Platon, entre l'idée pure et sa dégradation matérielle ; la nécessité dans laquelle se trouvent les auteurs de consacrer une version unique de leur texte afin d'en conserver les droits, occultant ainsi les conditions de production derrière le produit fini ; la tradition esthétique qui « juge les œuvres indépendamment de leur support ». À cela, Roger Chartier oppose une réalité d'ordre pragmatique : non seulement le livre, mais aussi le texte lui-même, découlent d'un *processus* qui, s'inscrivant dans des conditions culturelles, temporelles, spatiales et actantielles déterminées, ne remet nullement en question « l'identité perpétuée » de l'œuvre littéraire⁵.

Un phénomène semblable touche le champ de la critique littéraire où la tentation du texte pur, détaché de sa matérialité et de ses conditions de production, le dispute à un point de vue qui considère « la forêt avant le livre⁶ », selon la belle expression d'Hélène Cixous. Il est remarquable que la critique génétique – qui se donne pour objectif « d'étudier les processus de la création à travers les manuscrits de travail des écrivains⁷ », envisagés dans leur dimension inextricablement littéraire et matérielle – soit en partie née d'une pensée structuraliste qui, justement, traite le texte comme un objet autonome. Les travaux précurseurs de Jean Bellemin-Noël attestent l'existence de cette pensée tout en l'interrogeant :

Qu'est-ce qui justifie cet idéal de « pureté du texte » [...] ? N'y a-t-il pas une grande part d'idéologie dans cette manière de trouver évidente et de faire aller de soi une exigence d'intelligibilité spécifique, « littéraire », c'est-à-dire esthétisée et déshistoricisée⁸ ?

La remise en question d'une frontière entre les conditions de production et le texte fini passe par une revalorisation des documents de travail. La notion d'« avant-texte » proposée par le critique recouvre ainsi « *ce qui précède matériellement* un ouvrage quand

⁴ Roger Chartier, *Inscrire et effacer. Culture écrite et littérature (XI^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Seuil/Gallimard, 2005, p. 8.

⁵ *Ibid.*, p. 10.

⁶ « Je veux la forêt avant le livre, la foison de feuilles avant les pages, j'aime la création autant que le créé, non, plus. » Hélène Cixous, « Sans Arrêt, non, État de Dessination, non, plutôt : Le Décollage du Bourreau », dans *Repentirs*, catalogue d'exposition, Paris, Réunion des musées nationaux, 1991, p. 55, cité par Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique*, Paris, PUF, 1994, p. 15.

⁷ Anne Herschberg Pierrot et Pierre-Marc de Biasi, « Présentation », *Littérature*, n° 178, 2015, p. 5.

⁸ Jean Bellemin-Noël, « Reproduire le manuscrit, présenter les brouillons, établir un avant-texte », *Littérature*, n° 28, 1977, p. 16.

celui-ci est traité comme un *texte*, et *qui peut faire système avec lui*⁹ », estompant les limites du texte pur : « Où et quand commence cette décision qu'on appelle l'œuvre et qui n'est pas un achèvement ? [...] l'avant-texte est [dans] le texte et réciproquement¹⁰. »

Si le terme d'« avant-texte » a ensuite été discuté¹¹, la critique génétique n'a plus cessé de considérer le texte moins comme un produit fini que comme le lieu d'une recherche dont les indices seraient indissociablement matériels et textuels. Le généticien se fait alors chasseur de signes et même, sous la plume de Daniel Ferrer, chiffonnier des temps modernes :

La génétique, par définition, s'intéresse aux résidus de la création, à ce qui a effectivement été mis au rebut par l'artiste (le brouillon, la version ébauchée, le mot raturé). La volonté de pureté et de formalisation sied mal au généticien qui est par essence un fouilleur de détritus¹².

Tout en expliquant le peu de cas que l'on a longtemps fait de cette catégorie textuelle, l'assimilation du matériau génétique à un résidu, voire à un rebut, insiste sur le caractère dynamique de la quête menée par le généticien, calquée sur les contours flous et mouvants dudit matériau. L'image topique d'un lieu d'archives contenant de vieux papiers figés et dûment classés cède la place à un univers à défricher, prolongeant ainsi dans le travail critique la dimension processuelle du travail d'écriture. Pour le dire avec Kathryn Sutherland : « *The tidy archive is a deceptive thing. [...] Archives are places where meaning and discovery are born out of disorder ; not so much storehouses, then, as paths chosen or not taken*¹³. »

Au cours des cinquante dernières années, cette réhabilitation de la matérialité textuelle fut à la fois progressive et sélective. Dans sa réserve de papiers, le généticien-chiffonnier a d'abord choisi d'étudier le manuscrit ainsi que les documents qui le précèdent – croquis, notes et brouillons –, susceptibles de satisfaire le « goût de l'archive » des chercheurs en génétique, selon la supposition de Bernard Cerquiglini : « La critique se prend d'amour pour ce qui, dans l'écriture, est labile, multiple et précaire¹⁴. » Une nouvelle frontière s'établit ainsi entre les documents dignes d'attention critique, et les documents postérieurs au manuscrit – épreuves et éditions, dont le caractère imprimé semble restreindre la portée interprétative en même temps que le plaisir matériel.

⁹ *Id.*, *Le Texte et l'Avant-Texte*, Paris, Larousse, 1972, p. 15.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Tout en adoptant la perspective théorique de Jean Bellemin-Noël, Almuth Grésillon préfère parler de « dossier génétique » pour désigner « un ensemble constitué par les documents écrits que l'on peut attribuer dans l'après-coup à un projet d'écriture déterminé dont il importe peu qu'il ait abouti ou non à un texte publié ». Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique*, op. cit., p. 109.

¹² Daniel Ferrer, « Le matériel et le virtuel : du paradigme indiciaire à la logique des mondes possibles », dans Michel Contat et Daniel Ferrer (dir.), *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes, théories*, Paris, CNRS Éditions, 1998, p. 13. Le critique appuie son analyse sur les travaux de Carlo Ginzburg, qui théorise et met en œuvre les concepts de « signe » et de « trace » dans le champ des sciences humaines. Voir Carlo Ginzburg, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, n° 6, 1980, p. 3-44. L'analogie entre les manuscrits et une matière organique proche du déchet est fréquente sous la plume des critiques en génétique ; Kathryn Sutherland intitule ainsi le premier chapitre de son récent ouvrage, *Why Modern Manuscripts Matter* (Oxford, Oxford University Press, 2022), « Dealing with the Leftovers », ou « L'art d'accommoder les restes ».

¹³ « L'archive ordonnée est une chose trompeuse. [...] Les archives sont des lieux où le sens et la découverte naissent du désordre ; ce ne sont donc pas tant des entrepôts que des chemins choisis ou non » (nous traduisons). Kathryn Sutherland, *Why Modern Manuscripts Matter*, op. cit., p. 53. La critique s'appuie sur les travaux de l'historienne Arlette Farge ; voir *Le Goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989.

¹⁴ Bernard Cerquiglini, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, 1989, p. 11.

Ce faisant, la critique ne fait que reconduire l'idée, tacitement et largement admise dans le monde de l'édition, selon laquelle le manuscrit marquerait la fin du travail de l'auteur. Pour les éditeurs et libraires, le passage sous presse du texte et sa validation, marquant l'entrée de l'ouvrage dans l'univers de la commercialisation, signifient la fin d'un processus créatif aux bornes dangereusement floues. C'est d'ailleurs au début du XIX^e siècle, alors que l'on voit s'établir et se développer le marché du livre, que remonte la distinction stricte entre écriture et publication, document de travail et texte imprimé :

Acte où l'écriture culmine et proprement s'abolit, le bon à tirer, qui accompagne le dernier jeu d'épreuves, se généralise au début du XIX^e siècle ; il marque la naissance du texte moderne. Car il institue la coupure profonde, et définitionnelle, entre l'avant-texte et le texte¹⁵.

Envisagée en ce sens, l'impression marquerait la fin de la création littéraire et, sur le plan critique, la limite du champ génétique. Or, ce phénomène est d'autant plus discutable qu'il est daté dans le temps : l'érection de l'impression en seuil réel et symbolique d'un devenir-livre est un phénomène moderne qui ne rend pas compte des rapports historiques entre texte manuscrit et texte imprimé.

Les caractéristiques qui font aujourd'hui la valeur et la spécificité du manuscrit – unicité, authenticité, originalité, circulation restreinte – n'en sont pas constitutives. Les manuscrits médiévaux se distinguent justement par « l'excès joyeux¹⁶ » dans lequel ils naissent et se propagent, sans cesse remaniés et réécrits, indépendamment d'une figure d'auteur consacrée : Olivier Delsaux rappelle que le terme « autographe », qui scelle le lien d'appartenance entre un texte et son auteur, n'apparaît pas avant le XVI^e siècle¹⁷. Plus encore, le manuscrit ancien est appelé à remplir la fonction de circulation qui est aujourd'hui dévolue à l'imprimé, estompant la limite entre le travail de l'écrivain et la dimension publique à laquelle s'ouvre le texte passé sous presse¹⁸. D'autre part, Michel Jeanneret rappelle la plasticité qui, au XVI^e siècle et à rebours de notre conception moderne, caractérise les premiers textes imprimés. Ils ne font en cela que suivre le mouvement d'une nature envisagée par la pensée philosophique comme essentiellement changeante :

Dans la nature, les formes bougent ; or la littérature imite la nature ; donc les formes littéraires elles-mêmes bougent. [...] Loin d'immobiliser le texte, l'impression le propulse d'un état à l'autre, elle épouse l'histoire de ses métamorphoses¹⁹.

Les techniques d'impression adoptent et redoublent le paradigme de la mouvance : non seulement les tirages limités et la multiplication des éditions permettent à l'auteur de modifier son texte d'une édition à l'autre, mais l'ensemble du personnel d'imprimerie se donne le droit d'intervenir en cours d'édition pour manipuler l'ouvrage sous presse, en

¹⁵ *Ibid.*, p. 22-23. La mention « bon à tirer » inscrite ou validée par l'écrivain marque son accord pour la publication de l'ouvrage.

¹⁶ *Ibid.* Paul Zumthor évoque quant à lui la « mouvance », « l'incessante vibration » des textes médiévaux. Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, p. 507.

¹⁷ Olivier Delsaux, *Manuscrits et pratiques autographes chez les écrivains français de la fin du Moyen-Âge. L'exemple de Christine de Pisan*, Genève, Droz, 2013.

¹⁸ Jean-Louis Lebrave rappelle que le rôle de diffusion du manuscrit ancien, dit « public manuscrit », est à présent assuré par l'imprimé, « public non manuscrit », tandis que le manuscrit moderne est exclusivement un document de travail, « non public manuscrit ». Voir Jean-Louis Lebrave, « La critique génétique : une discipline nouvelle ou un avatar moderne de la philologie ? », *Genesis*, n° 1, 1992, p. 33-72, p. 36.

¹⁹ Michel Jeanneret, *Perpetuum mobile*, Paris, Macula, 2006, p. 217.

corrigeant une coquille par exemple²⁰. Le texte varie donc d'une édition à l'autre, mais aussi d'un volume à l'autre, au sein d'une même édition. Ces procédés, qui découlent de contraintes techniques autant que de conceptions culturelles particulières – le texte n'appartient pas à l'auteur mais à une communauté – sont aussi envisagés par Michel Jeanneret comme une « résistance » opposée par les auteurs et les ouvriers du livre « à la reproduction mécanique d'un texte fixe »²¹. Le manuscrit du Moyen Âge perdure ainsi, d'une certaine manière, dans les premiers imprimés.

L'âge classique reconnaît puis sacralise le métier d'écrivain et, conséquemment, fait de l'authenticité du manuscrit un gage de valeur du texte²². Pour autant, le manuscrit des XVII^e et XVIII^e siècles est loin d'être restreint au cadre privé que nous lui imposons aujourd'hui. La copie est fréquemment utilisée pour faire circuler le texte dans un milieu restreint – salon, conférence, académie –, pour offrir aux lecteurs peu fortunés une version moins coûteuse que le texte imprimé ou, dans un autre registre, pour échapper au contrôle de la censure. Ainsi, pour Nathalie Ferrand, « les hommes des Lumières voient encore coexister [dans leur quotidien] les formes anciennes de diffusion de l'écrit par le manuscrit avec la forme moderne du livre imprimé²³ ». D'un autre côté, l'impression n'implique pas forcément l'immuabilité du texte : la critique rappelle à ce propos la fréquence des rééditions, qui permettent aux auteurs de faire évoluer leur œuvre au fil du temps. Il faut ajouter à cela, sur le plan technique, une certaine continuité dans l'organisation qui préside à l'atelier d'imprimerie, du XVI^e au second XVIII^e siècle : si des disparités existent à l'échelle de la période et du territoire, la majorité des ateliers fonctionnent sur un modèle artisanal, avec peu de presses et d'ouvriers²⁴. Ni les idées, ni les procédés ne modifient donc en profondeur la réalité textuelle de l'Ancien Régime. Le manuscrit se fige, mais il circule ; l'impression circule, mais elle est mouvante. Il y a loin de cette labilité à la frontière établie par l'âge moderne.

Le XIX^e siècle constitue en ce sens une « révolution du livre²⁵ ». Aux premières législations sur le droit d'auteur de 1791 et 1793²⁶ succède, sur le plan culturel, l'exaltation du « moi » romantique des années 1820-1830 : le manuscrit fétichisé ne se résorbe plus dans l'œuvre publiée et se voit doté d'une valeur économique et symbolique croissante, à mesure que se déploient les exemplaires imprimés qui en propagent le

²⁰ Le rôle clé du correcteur d'imprimerie du XVI^e siècle, sur lequel nous reviendrons, est explicité par Anthony Grafton dans *Humanists with Inky Fingers. The Culture of Correction in Renaissance Europe*, Florence, Leo S. Olschki, 2011.

²¹ Michel Jeanneret, *Perpetuum mobile*, op. cit., p. 222.

²² Vincenette Maigne relativise ce phénomène, soulignant la proximité de l'âge classique avec les siècles précédents : « Un texte n'est jamais achevé, mais sans cesse réécrit, au gré de sa circulation, par l'auteur originel ou par d'autres, lecteurs ou copistes promus sans entrave aucune au statut de scripteurs. » Vincenette Maigne, « Le manuscrit comme absolu », dans Almuth Grésillon et Jean-Louis Lebrave (dir.), *Écrire aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, CNRS Éditions, 2000, p. 17.

²³ Nathalie Ferrand, « J.-J. Rousseau, du copiste à l'écrivain », dans Almuth Grésillon et Jean-Louis Lebrave (dir.), *Écrire aux XVII^e et XVIII^e siècles*, op. cit., p. 191-212.

²⁴ On se reportera sur ce point à l'article de Frédéric Barbier, « Les ouvriers du livre et la révolution industrielle en France au XIX^e siècle », *Revue du Nord*, n° 248, 1981, p. 189-206. L'atelier parisien se distingue dès la fin du XVI^e siècle par le grand nombre de ses presses et l'ampleur de son personnel.

²⁵ L'expression est employée par Élisabeth Parinet dans *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine : XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2004, p. 10. Il s'agit pour l'autrice d'un écho à la première révolution du livre que représente la découverte de Gutenberg au XV^e siècle. L'expression peut en outre faire référence à l'ouvrage d'Elizabeth L. Eisenstein, *La Révolution de l'imprimé dans l'Europe des premiers temps modernes* [1983], Maud Sissung et Marc Duchamp (trad.), Paris, La Découverte, 1991.

²⁶ La loi de 1791 régit la propriété intellectuelle des auteurs dramatiques, celle de 1793 étend ce droit à tous les auteurs.

contenu, tout en faisant ressortir son unicité²⁷. Ce sont eux désormais qui, sous forme d'affiches, de journaux et de volumes produits selon une logique industrielle, assurent la circulation de l'écrit au sein d'un public de plus en plus étendu. Dans un monde devenu compétitif, l'impression creuse la différence entre l'unique et le reproductible, le privé et le public, l'espace-temps de l'écriture et celui de la réception : au manuscrit d'écrivain, dont le caractère *original* fait à présent la valeur et la fragilité, l'impression adosse la masse rassurante et indistincte des exemplaires qui, sans mettre en danger l'intégrité de l'œuvre, en permettent le déploiement. La mise en mouvement du texte hors du cercle privé de l'écrivain va donc de pair avec la fixation de ses contours ; c'est au prix de « l'immobilité close qu'instaure la machine²⁸ » que l'œuvre est livrée au monde.

Dans les faits, néanmoins, l'histoire du texte moderne ne s'arrête pas à son passage sous presse. L'impression est moins un basculement à sens unique qu'un « seuil », au sens où l'entend Gérard Genette, c'est-à-dire une zone d'échanges dynamiques, « non seulement de transition, mais de transaction²⁹ », entre l'auteur et le public. C'est le point de vue de la critique moderne, qui propose de considérer le processus d'édition comme partie prenante de la création littéraire. La notion de « poétique du support » par laquelle Marie-Ève Thérénty désigne « la part de littérarité inhérente aux choix matériels de publication » comble un manque dans l'histoire littéraire :

Alors que l'histoire littéraire est aujourd'hui une discipline prédominante, où l'étude du champ économique, médiatique et des réseaux de sociabilité est prépondérante, il est important de considérer aussi le champ éditorial et son imaginaire, qui ont souvent des conséquences importantes sur l'évolution d'une œuvre. Après des années d'occultation par la discipline des conditions matérielles de production de la littérature, l'histoire littéraire est peut-être aujourd'hui en mesure de substituer à sa triade : auteur, lecteur, texte, un nouveau quarté : auteur, lecteur, texte, support³⁰.

Les conditions d'écriture, et plus particulièrement celles qui appartiennent aux contextes de l'impression et de la publication, sont au cœur de cette réflexion ; l'autrice en envisage les aspects pragmatiques et symboliques à l'aune de la « révolution médiatique » qui marque le XIX^e siècle. Sur le plan de la critique génétique, Rudolf Mahrer pose les bases d'une « génétique éditoriale » qui, elle aussi, met l'accent sur les enjeux littéraires de la publication :

²⁷ Stéphane Vachon illustre ce phénomène par les comportements respectifs de Chateaubriand et Balzac : le premier planifie la destruction de ses manuscrits, le second exige de ses imprimeurs qu'ils lui soient renvoyés. Voir Stéphane Vachon, « Pour un point, Martin perdit son âne », dans Almuth Grésillon et Jean-Louis Lebrave (dir.), *Écrire aux XVII^e et XVIII^e siècles*, op. cit., p. 220. Ce moment de transition ne doit pourtant pas faire oublier les précurseurs en la matière. Nathalie Ferrand étudie le cas exceptionnel de Rousseau qui prend grand soin de ses manuscrits, le dossier de *La Nouvelle Héloïse* constituant « le dossier génétique [...] le plus complet que l'on connaisse pour un roman du XVIII^e siècle ». Nathalie Ferrand, « J.-J. Rousseau, du copiste à l'écrivain », op. cit., p. 198.

²⁸ Bernard Cerquiglini, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, op. cit., p. 11.

²⁹ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, « Introduction », p. 8. Le statut de « seuil » est accordé par Gérard Genette à l'ensemble du paratexte, soit entre autres aux « épitextes » – « tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre » – auxquels appartient le dossier génétique.

³⁰ Marie-Ève Thérénty, « Poétique historique du support et énonciation éditoriale : la case feuilleton au XIX^e siècle », *Communication et langages*, vol. 166, n° 4, 2010, p. 4. La notion avoisine l'« énonciation éditoriale » proposée par Emmanuël Souchier, qui se détache cependant de la génétique pour aller vers les sciences de l'information. Voir Emmanuël Souchier, « Formes et pouvoirs de l'énonciation éditoriale », *Communication et langages*, n° 154, 2007, p. 23-38.

Par genèse éditoriale, j'entends la phase de l'élaboration des œuvres écrites où, de manière attestée par divers témoins génétiques ou exogénétiques, le scripteur compose avec les contraintes qu'impose la communication de son projet, d'abord dans le cercle restreint des acteurs de l'édition (genèse pré-éditoriale), puis aussi dans le cercle large des acteurs de la réception (genèse post-éditoriale)³¹.

Loin de clore la création, l'édition lui confère une dynamique nouvelle impulsée par les lieux, les temporalités et les acteurs qui sont les siens. Les formes d'écriture propres à ce moment de la genèse – la fin de la rédaction du manuscrit, les modifications réalisées par l'auteur sur épreuves typographiques en vue d'une publication, ou sur une édition déjà parue en vue d'une republication – sont ainsi les objets privilégiés de la génétique éditoriale et invitent à renouveler les critères posés par la génétique du manuscrit. L'hétérogénéité constitutive de tout matériau génétique³² est alors multipliée par les interventions dans le texte littéraire d'autres scripteurs que l'auteur ; par la présence conjointe, sur la page, du texte littéraire et d'éléments externes ponctuant son parcours éditorial ; par la forme composite du texte lui-même, constitué à la fois de lignes imprimées et de modifications manuscrites réalisées par l'auteur ; par le délai qui, au fil des va-et-vient du texte d'un support et d'une instance à l'autre, sépare chaque couche d'écriture. Cette hétérogénéité matérielle invite à voir une corrélation entre l'intérêt relativement récent des chercheurs pour la genèse éditoriale et les progrès de la technologie numérique, cette dernière permettant de traiter et de donner à voir efficacement les variations textuelles d'un état du texte à l'autre³³.

Restait à définir le statut et les enjeux de ces variations, dont la réalisation tardive au sein de la genèse – au point qu'elles interviennent parfois sur un texte déjà publié – explique la fréquente réduction à des « corrections », soit à un procédé bref, limité et téléologique permettant d'amener le texte à sa version finale. Raymonde Debray-Genette a souligné la part d'arbitraire qui préside à l'idée de finitude textuelle, qui relève davantage de la décision que d'un quelconque sentiment de perfection³⁴. Plus spécifiquement, l'étude des derniers moments de l'écriture rend caduque l'assimilation de ce geste à une correction, au sens strict de « réparation d'une erreur ». Celle-ci ne constitue qu'une petite partie du travail effectué par l'écrivain sur les épreuves, la plupart de ses modifications relevant d'un mouvement essentiellement créatif, plutôt que

³¹ Rudolf Mahrer, « La genèse post-éditoriale : un champ de recherches ouvert par la philologie numérique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 116, 2016, p. 573-594. On peut encore citer, du même auteur, « La plume après le plomb », *Genesis*, n° 44, 2017, p. 17-38.

³² Voir Anne Herschberg Pierrot, « Style, corpus et genèse », *Corpus*, n° 5, 2006, et plus généralement, *Le Style en mouvement*, Paris, Belin, 2005.

³³ C'est l'hypothèse de Rudolf Mahrer. On pense au logiciel Médite (ou Machine pour l'étude diachronique et interprétative du travail de l'écrivain) ou à la plateforme Variances, qui permet l'édition comparative de deux états génétiques post-éditoriaux.

³⁴ « On reconnaît pour clos un texte où convergent la finitude, la finition et la finalité. La finitude est aléatoire, elle peut relever d'un arbitraire motivé après coup. La finition est le sentiment d'achèvement. Rien ne vous dit si ce sentiment vient de celui de perfection ou de celui de lassitude. [...] Quant à la finalité, elle est certes importante, mais les écrivains ont cent fois avoué que leur œuvre avait trahi leur projet. De sorte que la clôture d'un texte est plutôt une hypothèse d'école qu'une évidence scientifique. Fermer le texte, c'est en somme déclarer qu'il fonctionne très bien ainsi. » Raymonde Debray-Genette, « Génétique et théories littéraires », dans Louis Hay et Péter Nagy (dir.), *Avant-texte, texte, après-texte*, Paris, CNRS Éditions, 1982, p. 167. Dans la même perspective, Claude Duchet, notant la difficulté de situer la « fin » d'un texte – est-ce la fin de l'intrigue ? la fin de la diégèse ? la fin du sens ? –, conclut à l'« infinitude » de l'œuvre. Claude Duchet, « Fins, finition, finalité, finitude », dans Claude Duchet et Isabelle Tournier (dir.), *Genèse des fins : de Balzac à Beckett, de Michelet à Ponge*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1996.

correctif. Pour les évoquer, nous choisissons donc le terme « finitions », non pas au sens de résultat, mais à celui de processus.

Nous définissons la finition selon quatre principaux critères liés à sa position dans la genèse textuelle. D'abord, plus que toute autre « campagne d'écriture », la finition subit l'influence matérielle des lieux, des délais, des supports et des outils de sa production, voire de ses actants : typographes, correcteurs et éditeurs interviennent plus ou moins directement dans le devenir de l'œuvre. Cette influence est aussi symbolique, et s'exprime à travers une conscience accrue, de la part de l'auteur, de la publication et de la réception prochaine de son texte, d'où une attention particulière portée aux effets produits et au positionnement de son texte dans le champ littéraire ; cette conscience d'un « lecteur virtuel³⁵ » est justifiée et renforcée, dans le cas où le roman relu sous forme d'épreuves typographiques a déjà été publié dans la presse, par les réactions réelles des lecteurs suite à cette prépublication. La position surplombante adoptée par l'auteur explique en outre la logique réticulaire qui anime les finitions au sein de l'ouvrage : le détail est partie prenante d'une pensée d'ensemble. Parallèlement, le fait que la finition soit pratiquée *a posteriori* sur un texte déjà constitué implique un jeu de mise en relation de la masse textuelle et du détail ultérieur, sur une échelle allant de la discrète insertion à la modification, voire au renversement herméneutique. Nous nous concentrerons sur les finitions réalisées sur des épreuves typographiques, aussi dites simplement « épreuves ». Ce document présente une version imprimée du texte, composée à partir du manuscrit d'auteur ; l'écrivain y pratique ses corrections et modifications en vue d'un nouvel état du texte, voué à la publication³⁶.

La série des *Rougon-Macquart*, rédigée et publiée par Zola de 1869 à 1893, est à tous égards un produit de l'industrie moderne du livre. Le Second Empire impulse un nouvel ordre à l'industrie éditoriale, où les rôles de chacun sont plus nettement spécifiés : l'éditeur, que les difficultés économiques causées par la Grande Dépression transforment peu à peu en chef d'entreprise, se différencie du libraire et de l'imprimeur, lequel est désormais exclusivement chargé de la composition et de l'impression³⁷. Par ailleurs, les maisons d'édition doivent redoubler d'efficacité et d'inventivité face à la concurrence que représente l'industrie florissante de la presse. Les auteurs qui y publient leurs feuilletons, dans la lignée de Dumas et Balzac d'abord, de Sue et Ponson du Terrail ensuite, bénéficient de revenus plus élevés et d'une plus grande diffusion. Avant de publier son premier roman – *La Confession de Claude* – chez Lacroix, en 1865, Zola avait tenté sans succès de le faire paraître dans *La Patrie* ; par la suite, presque tous ses romans sortiront en feuilleton, en France et à l'étranger, avant d'être publiés en volume chez Lacroix, puis chez Charpentier.

³⁵ « Mais c'est également une polyphonie de voix qui se fait entendre, dans le dialogue de l'écrivain avec son texte, avec la censure, avec le lecteur virtuel, qui apparaît souvent comme une figure insistante. » Anne Herschberg Pierrot, « Style, corpus et genèse », *op. cit.*

³⁶ Une précision lexicologique est nécessaire. Nous désignons par « placard » le document spécifiquement imprimé par l'éditeur pour accueillir les finitions de l'auteur, et par « épreuve » tout document utilisé par l'auteur pour relire son texte et pratiquer ses finitions. Entendu ainsi, le placard est donc un type d'épreuve.

³⁷ Jean-Yves Mollier explique ainsi que les grandes maisons d'édition, dont l'influence se confirme à la fin du Second Empire, se « taylorisent » entre 1865 et 1880. Jean-Yves Mollier, « Émile Zola et le système éditorial français », *Cahiers naturalistes*, n° 67, 1993, p. 245-262. Pour autant, les fonctions respectives de l'éditeur et du libraire ne sont pas encore très clairement posées par le *Littre*, qui définit le second comme « celui qui fait le commerce des livres ».

Dans ce champ littéraire concurrentiel, Zola se distingue par sa posture d'« écrivain-homme d'affaires³⁸ » : employé chez Hachette au service de la publicité, il comprend que la diffusion de la littérature naturaliste passe par des stratégies de vente basées sur une bonne connaissance de l'impression et de l'édition modernes. Loin d'être parallèle et extérieure au travail d'écriture, l'activité ainsi déployée par l'auteur pour vendre et diffuser ses romans est consubstantielle à la théorie littéraire qu'il a adoptée et qu'il promeut : ayant repoussé l'image de l'écrivain « au fond d'une bibliothèque, loin du bruit de la rue, dans un commerce plein de douceur avec les Muses », Zola impose celle de l'« ouvrier [...] qui gagne sa vie par son travail »³⁹ et dont la prose résolument moderne ne peut se concevoir qu'à l'aune de cette conception du métier. La dimension matérielle de l'écriture, acceptée par l'auteur naturaliste comme partie prenante du travail quotidien et affichée aux yeux du public comme argument de vente, lui ouvre la voie au succès rencontré par *L'Assommoir* d'abord, puis par *Nana* et toute la série ensuite ; ce phénomène perdurera jusqu'aux combats politiques des dernières années de sa vie.

La genèse éditoriale des vingt *Rougon-Macquart* se situe donc au carrefour de ces univers étroitement liés et, pour certains, en pleine mutation : le cabinet de travail de l'auteur, l'imprimerie, le journal et la maison d'édition, en passant par le kiosque et la rue, les mains des lecteurs et celles des critiques. Sur les épreuves imprimées à partir de son manuscrit, Zola procède à des finitions qui modifient le texte en profondeur. Il s'insère en cela dans une communauté d'auteurs qui, dans la lignée du modèle balzacien, fait de la finition une cristallisation de la dimension laborieuse et pragmatique de l'écriture moderne. Sur un plan plus personnel, l'écriture de la finition invite à interroger le statut d'écrivain « à programmation scénarique⁴⁰ » usuellement prêté à Zola. Si programme il y a, l'étude de la genèse éditoriale montre qu'il n'épuise pas « la richesse du processus créateur⁴¹ » : les cadres établis au début de l'écriture sont débordés par l'imagination, les hésitations et les repentirs qui animent la création. Sous la plume de l'écrivain naturaliste, l'influence matérielle exercée sur la finition par le milieu qui la voit naître en fait le lieu privilégié d'un ultime ancrage du texte dans la réalité du monde.

³⁸ L'expression est de Colette Becker dans son article « Zola, écrivain-homme d'affaires », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 107, 2007, p. 825-833.

³⁹ Émile Zola, *Œuvres Complètes*, op. cit., t. X, p. 1259.

⁴⁰ Nous empruntons la notion à Pierre-Marc de Biasi qui, dans *La Génétique des textes* (Paris, Nathan, 2000, p. 33), repense la distinction entre « processus » et « programme » posée par Louis Hay (« La troisième dimension de la littérature », *Texte*, n° 5/6, 1986-1987), et précisée par Henri Mitterand (« Avant-propos », dans Almuth Grésillon et Michaël Werner (dir.), *Leçon d'écriture. Ce que disent les manuscrits*, op. cit.).

⁴¹ Olivier Lumbroso, « L'architecte et son chaos. (Dé)-composition et métatexte génétique dans *La Bête humaine* d'Émile Zola », *Poétique*, n° 152, 2007, p. 457-477.

