

ROGER CHARTIER

Historicité des textes et lisibilité des œuvres

Dans l'essai où il défend G. Thomas Tanselle contre les critiques de Jerome McGann, Richard Bucci distingue entre les «practicing editors» et ceux qui «write about editing» (p. 352). J'appartiens, hélas, à la seconde population et ma lecture de ce formidable numéro de *Ecdotica* n'est pas celle d'un praticien, immédiatement confronté aux choix et décisions qu'implique l'édition d'un texte, quel qu'il soit, mais celle d'un historien de la culture écrite fidèle aux leçons d'Armando Petrucci et soucieux de ne pas séparer les œuvres qu'il est convenu de désigner comme 'littéraires' des écrits documentaires ou ordinaires.

Deux remarques, pour commencer, à propos de la composition de cette anthologie. Les vingt-et-un textes qu'elle rassemble se distribuent entre deux périodes très différentes. Treize essais ont été publiés entre 1981 et 1991. Ils sont dominés par les polémiques d'alors entre les tenants d'une pratique éditoriale «author-focussed», inscrite dans l'héritage de Greg et Bowers et reformulée par G. Thomas Tanselle, et les défenseurs d'une manière d'éditer qui établit un texte compris comme le résultat de multiples processus qui impliquent «institutions of publishing» et «social institutions» (Jerome McGann, 1983, p. 52) ou les «reception performances» (Peter L. Shillingsburg, 1991, p. 234).

Les débats, souvent fort âpres, se sont cristallisés autour des critiques et des propositions de Jerome McGann dans ses deux livres *A Critique of Modern Textual Criticism*, publié en 1983, et *Textual Criticism and Literary*

Interpretation, paru en 1985, et celles de D.F. McKenzie dans ses «Panizzi Lectures», *Bibliography and the Sociology of Texts*, données cette même année 1985 et publiées l'année suivante. Mc Gann opposait à une théorie textuelle fondée sur l'idée de l'«author's autonomously generated text» (p. 51) une pratique éditoriale capable de rendre compte tant des conditions sociales de la composition et de la réception du texte que des multiples collaborations, volontaires ou obligées, qui régissent sa production et publication. McKenzie indiquait, quant à lui, que si la bibliographie est définie comme «the discipline that studies texts as recorded forms, and the process of their transmission, including their production and reception» (p. 100) et si elle s'attache à tous les états imprimés d'une même œuvre, elle montre une réalité historique fondamentale, à savoir que «new readers make new texts, and that their new meanings are a function of their new forms» (p. 113). Pour McKenzie comme pour McGann, il s'agissait de libérer la critique textuelle et la théorie éditoriale de l'idéologie romantique de l'auteur souverain qui hantait les minutieuses descriptions de la «new bibliography», chargée de retrouver sous le texte imprimé, altéré par les modalités de sa transmission et publication, celui que son auteur avait imaginé, composé et écrit. C'est cette perspective que G. Thomas Tanselle réaffirmait avec force en 1989 dans *A Rationale of Textual Criticism*, lorsqu'il distinguait entre «authorial intention» et «authorial action», entre le texte désiré et le texte effectivement rédigé, et concluait: «the scholarly editor must be prepared to make alterations in any documentary text if the goal is to arrive at the author's intended text» (p. 165).

Les six essais publiés entre 1998 et 2005, qui constitue une seconde séquence de cette anthologie, participent d'une autre conjoncture intellectuelle. Ils portent un regard en arrière comme l'attestent les articles

qui prennent pour objet les thèses des protagonistes des controverses des années 80, dont les noms apparaissent dans les titres eux-mêmes: ainsi, l'article de Richard Bucci de 2003, «Tanselle's "Editing Without a Copy-Text"», ou celui de David L. Hoover de 2005, «Hot-Air Textuality: Literature after Jerome McGann». Cette réflexivité est accompagnée par un déplacement de la discussion sur la possible «death of the editor» et la proposition de «unediting» les textes anciens. Cette position, présentée dans l'essai (non repris dans *Ecdotica*) de Gary Taylor, «The Renaissance and the End of the Edition», publié en 1993 dans un volume édité par George Bornstein et Ralph G. Williams intitulé *Palimpsest: Editorial Theory in the Humanities*, est farouchement combattue par Trevor H. Howard-Hill, qui affirme: «not to edit, or exclusively to edit facsimiles or states of works, or to shift editorial burdens on to unprepared readers are not supportable alternatives to a long tradition of editing that comes to us from earliest times and is represented by a large variety of kinds of edition» (p. 298).

Le débat sur la responsabilité de l'éditeur et sur l'édition comme indispensable médiation n'est pas séparable, dans cette dernière generation de contributions, de la réflexion sur les possibilités promises par l'édition électronique. Paul Eggert les annonçait avec une lucidité anticipatrice dans un article paru en 1994: «When satisfactory software for electronic editions is finally written, readers will have the capacity to view simultaneously or near-simultaneously the competing versions at any point in a text as well as being able to flick to the appropriate commentary and annotation. It is doubtful that a single reading text, established eclectically according to copy-text principles, will seem incumbent in the electronic environment. [...] The inertial authority of the printed book will gradually be eroded, and

with it may go the cultural assumption of the singularity of the work. And the law will catch up in due course» (p. 273).

Un autre trait frappe à la lecture des textes ici rassemblés: l'accent mis sur des œuvres et des auteurs des XIX^e et XX^e siècles, par exemple William Blake, Jane Austen ou Mark Twain. Seulement trois essais sont consacrés à la période privilégiée par les études des pionniers de la «new bibliography», McKerrow, Greg ou Bowers, à savoir, l'Angleterre élizabéthaine ou de la Restauration. Dans un essai de 1990, Harold Love s'attache aux problèmes spécifiques posés par l'édition des «scribally transmitted texts» et, en particulier, des œuvres qui ont circulé en forme manuscrite dans des miscellanées et des anthologies. Comme on sait, la redécouverte de l'importance de la publication manuscrite à l'âge de l'imprimé a été essentielle pour réévaluer les modes de composition et de lecture de certains genres, à commencer par la poésie.

Dans son refus de la mort de l'éditeur et de la pratique du «UnEditing», selon le terme proposé par Randy McLeod en 1982, Trevor H. Howard-Hill fait retour sur l'œuvre qui fut le laboratoire où se forgèrent de nouvelles théories et catégories éditoriales: les *Comedies, Histories, and Tragedies* de Shakespeare. Et c'est sur ce même corpus shakespearien que Paul Werstine désigne en 1990 l'ambivalence fondamentale de la «fonction auteur», pour dire comme Foucault, dans le régime de production et d'assignation des textes des XVI^e et XVII^e siècles. Pour dépasser le faux débat entre «author-centered editing» et «poststructuralist authorlessness», il fait la proposition suivante qui reconnaît, tout ensemble, la production collective du texte et le primat du nom propre dans l'ordre des discours littéraires et de leurs lectures: «Perhaps we might entertain an at least provisional distinction between editorial practice, in which the author

remains an elusive phantom in spite of Greg's attempt to conjure up Shakespeare through the method of copy-text editing, and reading practice (by editors and others), in which, as Eggert has noted, the author function continues to flourish despite poststructuralist critique» (pp. 341-342).

Cette remarque incite à une confrontation entre l'édition des œuvres des XIX^e et XX^e siècles, qui peut s'appuyer sur de riches archives littéraires, et celle des œuvres des XVI^e et XVII^e siècles qui, sauf cas exceptionnels, ne dispose pas d'une telle ressource. Le contraste est présent dès le premier article du recueil, publié en 1981 par Hershel Parker et illustré par les exemples de Mark Twain, Herman Melville, William Faulkner ou Stephen Crane. Il commence, en effet, par une question qui n'a de sens que si existent de nombreuses traces du processus de composition et de publication des textes. Faut-il commencer «with a printed text» ou «with whatever early documents survive: manuscripts, variant editions, contracts, other publishing records» – et la critique génétique pourrait ajouter à l'énumération toutes les traces laissées par l'écriture elle-même: notes, esquisses, brouillons, révisions, épreuves corrigées, etc.? Pour l'éditeur d'un texte du XIX^e ou du XX^e siècle, le commencement est le résultat d'une décision assumée, d'un choix entre plusieurs possibilités. Pour celui d'un texte de la première modernité, il n'en va pas ainsi et le seul point de départ matériellement disponible est le plus souvent un état imprimé de l'œuvre.

En effet, ce n'est qu'à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle que les manuscrits autographes existent en nombre. Ils sont aujourd'hui conservés soit dans les bibliothèques ou archives nationales, soit dans les archives littéraires qui ont été rassemblées à Marbach dans la Deutsches Literaturarchiv, à Reading dans la collection des «Author's Papers» des Special Collections de la bibliothèque de l'université, à Milan par Apice, ou

en France par l'Institut Mémoire de l'Édition Contemporaine. A suivre l'exemple français, si les manuscrits d'auteurs ne sont pas rares après 1750 (ils existent pour *La Nouvelle Héloïse*, *Les Liaisons dangereuses*, *Paul et Virginie*, ou les *Dialogues ou Rousseau juge de Jean Jacques* dont Rousseau fit quatre copies autographes), il n'en va pas de même pour les œuvres écrites antérieurement. Seules des circonstances exceptionnelles expliquent la conservation des fragments autographes des *Pensées* que Pascal rassembleraient dans des liasses mais qui ont été collés et réorganisés sur les pages d'un cahier au XVIII^e siècle, ce qui rend difficile de les considérer comme le manuscrit original de l'œuvre, ou bien les corrections et additions de Montaigne aux *Essais* qui n'ont subsisté que parce qu'il les a portées sur un exemplaire de l'édition de 1588, le fameux 'exemplaire de Bordeaux'.

La seule véritable exception à cette rareté des manuscrits d'auteur avant la mi-XVIII^e siècle est donnée par les manuscrits de théâtre, tant en Espagne qu'en Angleterre. En Espagne, nombreux sont les manuscrits totalement ou partiellement écrits par les dramaturges eux-mêmes. La Bibliothèque nationale de Madrid conserve ainsi dix-sept autographes de Calderón et vingt-quatre de Lope de Vega. En Angleterre, l'exemple le plus spectaculaire d'un manuscrit écrit par les dramaturges eux-mêmes est *The Booke of Sir Thomas More*, une pièce sans doute écrite entre 1592 et 1596 par Anthony Munday en collaboration avec Chettle et Dekker, puis révisée par Heywood et Shakespeare dont la main serait la main D du manuscrit. Si tel est bien le cas, comme le suggèrent les données paléographiques, lexicales et stylistiques, les deux passages ajoutés par Shakespeare à la pièce (159 vers à la scène III du second acte et les 21 vers du monologue de More qui ouvrent la scène I du troisième acte) seraient ses deux seuls manuscrits littéraires.

Doit-on considérer ces manuscrits autographes des dramaturges de la première modernité comme semblables à ceux laissées par les écrivains des XIX^e et XX^e siècles? Sans doute pas, si l'on pense qu'ils ont été souvent utilisés comme livres de régie ou '*prompt books*' destinés à organiser les représentations et comme document enregistrant l'autorisation de représenter la pièce. C'est le cas avec les manuscrits anglais qui portent la '*license*' et, parfois, les suppressions ou demandes de réécriture du *Master of Revels*, ou avec le manuscrit autographe de la *comedia Carlos V en Francia* de Lope de Vega (conservé à la Bibliothèque de l'Université de Pennsylvanie) où se trouvent enregistrées pendant plus de quinze ans après la composition de l'œuvre, qui date de 1604, les '*licencias*' des autorités ecclésiastiques permettant sa représentation dans diverses villes d'Espagne.

Les manuscrits d'auteur peuvent aussi être des exemplaires présentés à leurs protecteurs, ce qui les situe, paradoxalement peut-être, au sein des copies établies par les scribes professionnels et, en particulier, par ceux employés par les troupes de théâtre. En ce sens, les auteurs des XVI^e et XVII^e siècles doivent être considérés comme des copistes d'eux-mêmes et leurs manuscrits tenus, non pas comme les traces du processus de l'écriture, objet privilégié de la critique génétique, mais comme des copies de l'œuvre. Ils sont ainsi les héritiers de Pétrarque pour qui, comme l'a montré Armando Petrucci, seule la multiplication des copies autographes de ses œuvres pouvait les protéger des erreurs commises par les scribes professionnels. La proximité entre auteurs et copistes est d'ailleurs rendue visible par la présence dans le même manuscrit des mains des uns et des autres (dans *The Booke of Sir Thomas More* la main C serait celle d'un copiste) et par les mêmes fonctions attribuées aux manuscrits autographes des dramaturges et

aux centaines de copies faites par les scribes (même si ces derniers sont aussi les producteurs de véritables éditions manuscrites mises sur le marché).

Le rôle décisif des copistes dans le procès de publication est l'une des raisons de la disparition des manuscrits d'auteur avant la mi-XVIII^e siècle. Au Siècle d'Or, comme l'a montré Francisco Rico, les manuscrits autographes n'étaient jamais utilisés par les typographes qui composaient avec les caractères mobiles les pages du livre à venir. La copie qu'ils utilisaient était le texte qui avait été mis au propre par un scribe professionnel et qui avait été envoyé au Conseil du Roi pour recevoir les approbations des censeurs, puis la permission d'imprimer et le privilège du roi. Rendu à l'auteur, c'est ce manuscrit qui était remis au libraire éditeur, puis au maître imprimeur et à ses ouvriers. Un premier écart sépare donc le texte tel que l'a rédigé l'écrivain de la 'copia en limpio' ou 'original', mis en forme par un copiste qui lui impose des normes absentes des manuscrits d'auteur, par exemple épistolaires. Comme on le sait, ces derniers ne présentent aucune régularité graphique et ignorent largement la ponctuation à la différence des 'originaux' (qui, de fait, ne le sont pas) qui devaient assurer une meilleure lisibilité du texte soumis à l'examen des censeurs.

La préparation de l' 'original' afin qu'il devienne la copie destinée à la composition typographique accroît plus encore la distance entre le manuscrit autographe et le texte donné à lire aux lecteurs. Tous les mémoires ou traités qui ont été consacrés au XVII^e siècle à l'art de l'imprimerie, tenu pour un art libéral et non mécanique, voire même pour l'art des arts, insistent sur le rôle décisif des correcteurs et des compositeurs. Les formes et les dispositions du texte imprimé ne dépendent donc pas de l'auteur, qui délègue à celui qui prépare la copie ou à ceux qui composent les pages destinées à la presse les décisions quant à la ponctuation, l'accentuation et l'orthographe.

Après l'impression du texte, le manuscrit utilisé dans l'atelier était très généralement détruit ou, plutôt, son papier était recyclé pour d'autres usages. C'est pourquoi peu nombreuses sont les copies d'atelier qui ont survécu, avec l'exception des centaines de manuscrits d'imprimerie conservées à l'Archive et à la Bibliothèque nationale de Madrid, sans doute parce qu'en Espagne un secrétaire du Conseil du Roi devait collationner le livre imprimé avec le manuscrit qui avait été autorisé afin de vérifier que rien n'avait été ajouté à celui-ci durant l'impression. Après les multiples interventions faites sur le manuscrit de l'auteur, l'autographe avait connu le même sort. Sans importance, il n'était conservé par personne, pas même par celui qui l'avait écrit.

Il n'en va plus de même à partir du XVIII^e siècle. La fétichisation de la main de l'auteur, de la signature authentique, du manuscrit autographe deviennent alors la plus forte conséquence de la dématérialisation des œuvres dont l'identité est située dans l'inspiration créatrice de leur auteur, sa manière de lier les idées ou d'exprimer les sentiments de son cœur. La main de l'auteur est désormais garante de l'authenticité de l'œuvre dispersée entre les multiples livres qui la diffusent auprès de ses lecteurs. Elle est l'unique témoignage matériel d'un génie immatériel.

C'est pourquoi lorsque l'autographe n'existe plus, il faut l'inventer. De là, la prolifération des faux dont les plus spectaculaires sont les manuscrits shakespeariens 'découverts' par William Henry Ireland, qui expose en 1795, dans la maison de son père à Londres, plusieurs manuscrits du dramaturge: les lettres envoyés à son protecteur, le comte de Southampton, sa très protestante *Profession de foi*, et les manuscrits originaux du *Roi Lear* et de deux pièces perdues mais heureusement retrouvées, *Henry II* et *Vortigern and Rowena*. Edmond Malone, éditeur et

biographe de Shakespeare, sera le premier à dévoiler la supercherie en comparant les faux fabriqués par Ireland avec des documents authentiques dont «un fac-similé inédit de l'écriture de Shakespeare». Ce même souci du texte autographe explique, également, la constitution, à la fin du XVIII^e siècle, d'un marché des manuscrits littéraires et la multiplication des collections de signatures des grands hommes.

La forte relation entre manuscrit autographe et authenticité de l'œuvre a été alors interiorisée par certains écrivains qui, avant Flaubert ou Hugo, se sont fait les archivistes d'eux-mêmes. C'est le cas pour Rousseau qui conserva pour *La Nouvelle Héloïse* ses brouillons, quatre copies de sa main et des exemplaires annotés de trois éditions, constituant ainsi un dossier génétique de plusieurs milliers de pages. C'est le cas de Goethe qui se préoccupa de la conservation de ses manuscrits, lettres et collections et qui intitula l'un de ses essais «Les archives du poète et de l'écrivain». Dans les deux cas, le souci d'une édition complète des œuvres a pu guider le souci de l'archive, mais plus encore une intense relation personnelle avec l'écriture qui ne détache pas les écrits, même publiés, de la main de l'écrivain.

L'existence d'archives littéraires composées par les auteurs eux-mêmes a de profondes conséquences sur l'édition et la délimitation même de l'«œuvre». On sait, pour les temps contemporains, comment Borges manipula le contenu canonique de son œuvre, excluant trois livres écrits entre 1925 et 1928 (*Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza* et *El idioma de los Argentinos*) et choisissant avec son éditeur et traducteur français, Jean-Pierre Bernés, les textes qui devaient la constituer, ce qui lui fit inclure dans l'édition de La Pléiade des comptes rendus, des chroniques et des articles jusque là maintenus hors des frontières des *Obras completas*. On sait, aussi, quelles sont les discussions à propos des limites de l'œuvre de

Nietzsche, entre la ‘prolifération’ plaisamment suggérée par Foucault, allant jusqu’à inclure dans l’œuvre les indications d’un rendez-vous ou d’une adresse, ou une note de blanchisserie trouvées dans un carnet d’aphorismes, et la ‘rarefaction’ proposée par Mazzino Montinari, excluant de l’œuvre son livre le plus fameux, *La Volonté de puissance*, composé comme tel, non par Nietzsche, mais par sa sœur Elisabeth à partir de notes, esquisses et réflexions laissées par son frère sans intention d’en faire un livre.

Né au XVIII^e siècle, ce souci d’une définition par les auteurs eux-mêmes du répertoire textuel qu’ils reconnaissent comme leur œuvre a inspiré rétrospectivement aux éditeurs d’auteurs qui ont écrit dans un temps sans archives littéraires des décisions qui ont transformé les contours de leur corpus canonique. Ainsi, la publication de plusieurs textes pour la même œuvre, comme dans le cas de la publication de deux états, ou plus, des pièces shakespeariennes, à commencer par le *Roi Lear* ou *Hamlet*. Ainsi, les variations dans la composition du canon shakespearien, qui, à partir des trente-sept pièces rassemblées dans le Folio de 1623, peut, contradictoirement, inclure de nouvelles œuvres (ainsi, récemment, *Edouard III*, *Sir Thomas More* ou *Cardenio*) et en retrancher d’autres ou, pour le moins, les publier sous le nom d’un autre dramaturge avec lequel Shakespeare aurait collaboré: ainsi *Timon d’Athènes*, *Macbeth* et *Mesure pour Mesure*, présentes dans la récente édition des œuvres de Middleton de John Lavagnino et Gary Taylor.

Mais plus encore que ces redéfinitions des contours de l’œuvre, la présence des archives littéraires et la configuration conceptuelle qui les a rendues possibles, ou nécessaires, a imposé une manière nouvelle de lier la production littéraire et la vie de l’auteur. A partir de la mi-XVIII^e siècle, les compositions littéraires ne sont plus pensées comme fondées sur le réemploi

d'histoires déjà écrites, la citation de lieux communs, partagés parce que sublimes, ou les collaborations exigées par les protecteurs aristocratiques ou les entrepreneurs de théâtre. Elles sont conçues comme des créations originales qui expriment les pensées ou les sentiments les plus intimes de l'individu et qui se nouent avec ses expériences les plus personnelles.

La première conséquence de cette mutation fut le désir de publier les œuvres d'un même auteur en respectant la chronologie de leur composition, afin de saisir le déploiement de son génie; la seconde fut l'écriture de biographies littéraires. Pour Shakespeare, comme l'a montré Margreta De Grazia, Edmond Malone fut le premier à associer les deux projets. Il fonda sa *Life of Shakespeare* sur la recherche de documents authentiques et il proposa la première chronologie des œuvres de Shakespeare, appelant ainsi à rompre avec la distribution des pièces entre comédies, histoires et tragédies, durablement héritée du Folio de 1623. Mais la tâche n'était pas aisée en l'absence de tout document autographe laissée par Shakespeare (à l'exception de quelques signatures et, possiblement, de son testament holographe) et du petit nombre de documents qui le mentionnaient. Elle exigeait de recourir au seul procédé disponible pour écrire les biographies des auteurs sans archives: situer les œuvres à l'intérieur de la vie suppose de retrouver la vie dans les œuvres. Les difficultés posées par ce cercle vicieux sont un heureux rappel des effets pervers produits par l'utilisation rétrospective d'un paradigme de l'écriture constitué seulement au XVIII^e siècle. Il impose, en effet, des catégories telles que l'individualisation de l'écriture, l'originalité de l'œuvre ou la propriété de l'auteur à des textes composés et publiés dans un régime de production et circulation textuelle tout différent.

Les conséquences ne sont pas minces. La première est la transformation des significations des ‘mêmes’ notions. Il en est ainsi, par exemple, de la mobilité du texte, comprise soit comme désignant, dans la perspective de la génétique textuelle, les moments successifs d’un ‘work in progress’ ou bien, dans celle de la bibliographie matérielle, les différents états imprimés de l’œuvre. Un autre effet de l’universalisation d’une configuration conceptuelle née au XVIII^e siècle consiste dans l’identification des œuvres comme «what authors have in mind when they are writing» ou comme «immaterial verbal works», selon les expressions de G. Thomas Tanselle (p. 165 et p. 173). Ainsi définie, chaque œuvre transcende toutes les représentations textuelles qui en sont données, toutes ses possibles matérialisations, et elle se trouve inscrite, comme le voulaient Blackstone, Diderot ou Fichte, dans le langage, les sentiments ou la manière d’écrire de son auteur.

Une telle perspective a pour corollaire le difficile ajustement entre la quête de cette œuvre, tenue pour un concept idéal, et la multiplicité de ses états imprimés qui, pour la première modernité, sont en général les seuls accessibles et qui, de toute façon, sont ceux qui ont été lus par les lecteurs du passé. La pratique éditoriale se trouve ainsi divisée entre deux exigences contradictoires: soit établir un texte donné comme celui que l’auteur a rêvé ou désiré, mais qui n’a eu aucune existence historique, ni imprimée, ni manuscrite, avant son édition moderne; soit publier les différents états textuels d’une même œuvre, mais avec un vertige semblable à celui produit par la carte borgésienne identique au territoire qu’elle représente, puisque éditer une œuvre consisterait idéalement à en éditer non seulement toutes les éditions, mais aussi tous les exemplaires, puisque, à l’âge de la presse de

Gutenberg, les «stop-press corrections» introduisent des différences entre eux.

C'est contre l'impossibilité de cette infinité de représentations, ou pour mieux dire, contre l'illusion de la reproduction à l'identique, que Joseph Grigely mobilise le «Pierre Ménard, auteur du Quichotte» de Borges et propose de considérer les textes comme des événements, des «utterances» jamais reproductibles: «Each time we 'reproduce' a text – whether we do so in an edition or in an apparatus of an edition – we do not reproduce that text at all, but rather print it in another new and different context» (p. 262). De là, le constat, sans doute ontologiquement fondé, mais qui laisse critiques et éditeurs désarmés: «we cannot reproduce, reprint, or reenact a text: each act of textual production is an act of sequential (even homeostatic) production» (p. 264).

Pour sortir de l'aporie, une pragmatique de l'édition ne peut que se replier sur des positions de compromis. Dès 1984, James McLaverty suggérait une voie pour surmonter l'opposition entre le respect des intentions de l'auteur et la conscience que la publication d'un livre et la production d'un texte sont toujours le résultat d'un processus collectif: «the editor needs to respect the integrity of the different versions of a work, and he should consider himself free of duty to the author's final intention. On the other hand, he must try to establish the author's text, not that of the compositor or house-corrector. The author's intentions are important because of their intimate connection with his meaning, but only a limited range of intentions is relevant to the editor and any of the important issues in editing are left untouched by the concept» (p. 74).

Un autre compromis, nécessaire mais difficile, est proposé par Francisco Rico, dans ses éditions et dans son ouvrage de 2005, *El texto del*

Quijote. Entre le respect absolu des textes tels qu'ils ont été imprimés et lus par les lecteurs du passé, y compris avec leurs incohérences et leurs anomalies, et la souveraine autorité attribuée à l'auteur, seul maître du sens, il suggère une voie plus pragmatique. La collation la plus scrupuleuse et la connaissance la plus exacte des différents états textuels d'une même œuvre permettent de trancher entre plusieurs leçons, de réparer les erreurs manifestes qui l'ont défigurée et, parfois, de restaurer un texte trahi par toutes les éditions imprimées – ce qui est retrouver une inspiration fondamentale des éditeurs les plus novateurs du XVIII^e siècle. Mais le texte ainsi établi n'est pas, et ne peut pas être celui que l'écrivain a donné à lire à son premier copiste. Et même, si par miracle, le manuscrit premier de Cervantes était un jour découvert dans une autre Alcaná, il ne serait que l'un des états de l'œuvre, et non celle-ci en sa correspondance parfaite avec le texte imaginé et désiré par son créateur. Francisco Rico affirme ainsi, tout ensemble, le droit à la lisibilité du lecteur, qui ne peut être égaré dans une forêt de variantes, et la responsabilité de l'éditeur, qui doit refuser les solutions arbitraire et fonder ses décisions sur une connaissance profonde des conditions qui ont gouverné la composition, la transmission et la publication des textes.

Réfléchir sur le lien noué entre l'historicité des textes et la lisibilité des œuvres est sans doute le moyen le plus sûr pour en finir avec «the ideological closure», regrettée par Joseph Grigely (p. 251), de la tradition éditoriale et critique dont ce numéro de *Ecdotica* permet de prendre mesure. Sa force lui est venue de cette clôture même, construite à partir d'un corpus de références obligées, d'un répertoire d'œuvres et des termes de débats menés dans une seule langue. En rendant accessibles les textes les plus fondamentaux de ces controverses et propositions, cette anthologie montre

ce que nous pouvons encore en apprendre. Mais elle montre, également, que les temps ont changé et que, aujourd'hui, les mêmes questions, toujours vives, exigent le désenclavement des traditions nationales et le croisement d'approches trop longtemps séparées. Le "Anglo-American Scholarly Editing" peut aussi y trouver profit en confrontant ses principes et pratiques, au demeurant divers, avec les apports d'une critique textuelle fondée sur une approche philologique et historique, ceux d'une histoire de la culture écrite saisie en son entier, ou ceux d'une sociologie des textes qui ne sépare pas la matérialité de leurs formes des conditions sociales et culturelles gouvernant leur composition, leur transmission et leur appropriation.